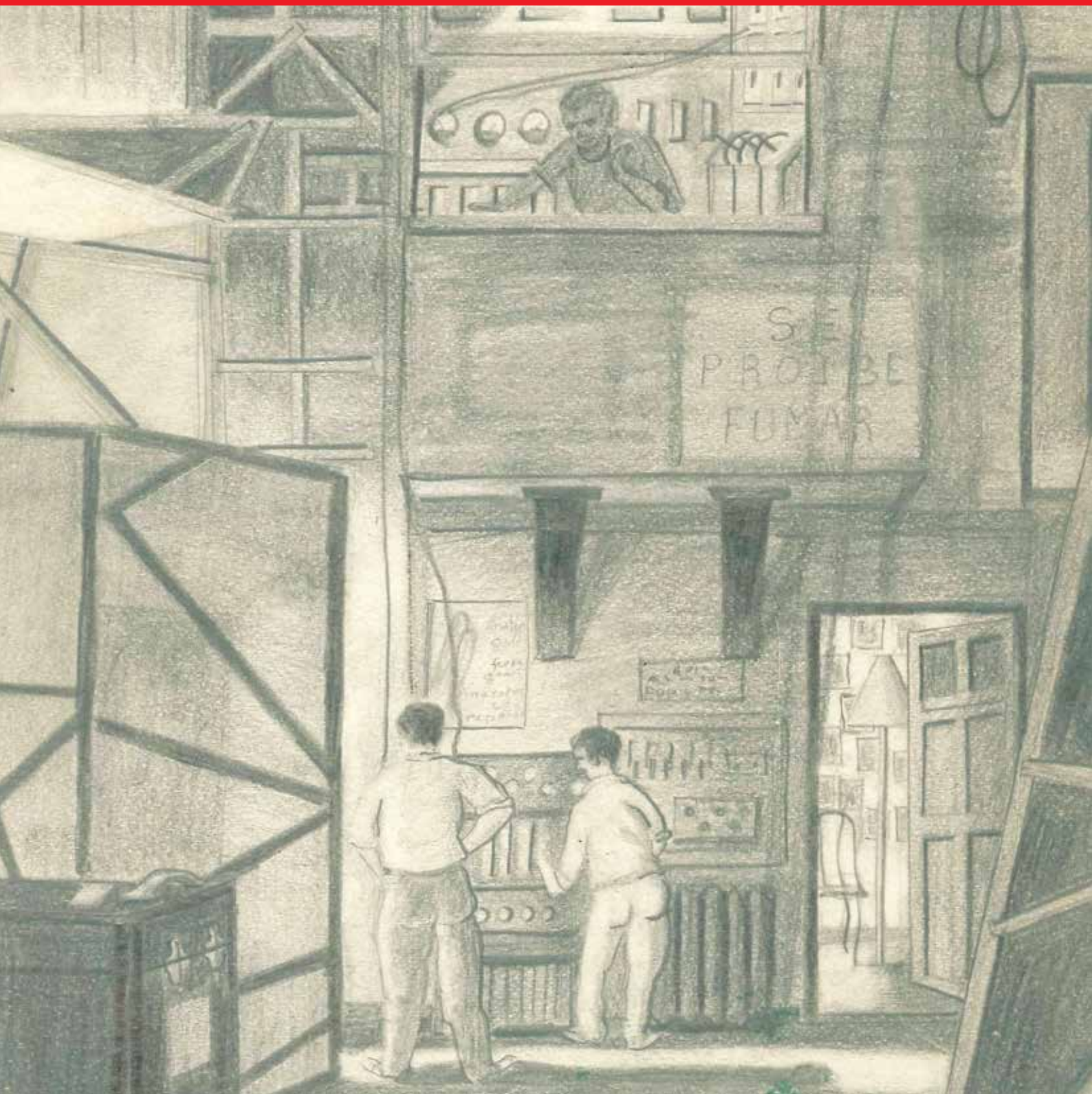


Aparte[s]

BOLETÍN ANUAL DEL MUSEO NACIONAL DEL TEATRO | Nº II - Año 2021



Índice

Editorial	3
Crónica de un relanzamiento FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ	4
Un merecido y exhaustivo homenaje al genio de Gerardo Vera JOSÉ LUIS COLLADO	10
Baile de hierro, baile de bronce JULIO FRAILE MUÑUMER	18
Reflexiones investigadoras en torno al archivo documental del Museo Nacional del Teatro GABRIEL QUIRÓS ALPERA	22
Los muñecos de manipulación de Eugenio Balder en el Museo Nacional del Teatro Aproximación a su conservación RAQUEL RACIONERO NÚÑEZ	26
Susurradora de trajes BÉRENGÈRE RUFFIN C. DE LESSER	31
<i>La muerte del dragón (1923) en el Teatro de Arte.</i> Personajes deshumanizados y androides en el “Teatro de los Niños” ISABEL MARÍA ALBA NIEVA	35
Cartas pictóricas o Arnold Taraborrelli dona la colección <i>Romance en Roma</i> al Museo Nacional del Teatro CARMEN ARRIBAS CASTILLO	44

Edita:

Museo Nacional del Teatro

Calle Gran Maestre, 2, 13270 Almagro, Ciudad Real
926 261 014

Depósito Legal:

M-29812-2020

NIPO:

Versión digital: 827-20-037-4

Versión impresa: 827-20-038-X

Diseño y maquetación:

Gráficas Garrido s.l. | www.graficascarrido.com

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



Editorial

Presentamos ahora este segundo número de nuestro boletín anual, con el deseo de continuar sirviendo a la difusión de la historia de nuestras artes escénicas, así como a un mejor conocimiento de la labor desempeñada por el Museo Nacional del Teatro en todo lo relacionado con la conservación y divulgación de los materiales y documentos relativos a estas disciplinas.

El número se abre con la crónica de un año marcado por la pandemia del coronavirus, a través de una panorámica general, de los cambios en la colección, del incremento de los fondos a través de las donaciones, del diálogo con otras instituciones mediante préstamos e intercambio, así como del trabajo de la biblioteca y el archivo.

José Luis Collado inaugura el apartado dedicado a las colaboraciones con un artículo homenaje al desaparecido escenógrafo, figurinista y director teatral y cinematográfico Gerardo Vera, con motivo de la exposición organizada por el museo que pudo verse en Almagro entre los meses de julio y noviembre.

Las recientes donaciones y depósitos recibidos por el museo son el hilo conductor de los textos de Julio Fraile Muñumer, Isabel María Alba Nieva y Carmen Arribas. Fraile, sobrino-consorte de Vicente Escudero, nos regala un elogio del eminente bailarín y coreógrafo. Por su parte, Isabel María Alba Nieva glosa la historia del “Teatro de los Niños” del escritor, dramaturgo y empresario teatral Gregorio Martínez Sierra, a través de la obra *La muerte del dragón* (1923), de Pedro Muñoz Seca. Finalmente, Carmen Arribas nos habla del bailarín, coreógrafo y maestro de danza estadounidense Arnold Taraborrelli, con motivo de la donación al museo de la colección pictórica *Romance en Roma*.

En otro orden, Gabriel Quirós nos cuenta su experiencia como investigador en el archivo, y Raquel Racionero Núñez propone las tareas de conservación susceptibles de ser llevadas a cabo sobre los muñecos de ventriloquía de Eugenio Balderraín Santamaría, “Balder”, uno de los primeros maestros de este arte en España, que pertenecen a la colección del museo. Las labores de cuidado y preparación de indumentaria proveniente de colecciones museísticas para exposiciones, son el tema del artículo de Bérengère Ruffin C. de Lesser que colaboró en la preparación de los trajes mostrados en la exposición de Gerardo Vera.

Esperamos que este número sea del agrado de todas aquellas personas interesadas en el mundo de las artes escénicas y en la historia de nuestro teatro, y les anime a conocer el museo, o suponga una renovada oportunidad para volver a acercarse a él.



Crónica de un relanzamiento

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ

Empecemos con una panorámica

Como en el caso de otras instituciones, el año que ahora termina ha estado sembrado de dificultades para desarrollar el trabajo que el Museo Nacional del Teatro lleva a cabo. La pandemia del coronavirus obligó a poner en marcha mecanismos que permitieran seguir acercando al público la historia de nuestras artes escénicas. Ahora que los apuros parecen haber cedido el espacio a una renovada normalidad, es hora de hacer balance de nuestra labor en este 2021.

El año dio comienzo con una breve reapertura del museo, pues 14 días más tarde las circunstancias obligaron de nuevo al cierre hasta el 12 de febrero, en que volvió a abrirse con el 30% del aforo. Los impedimentos de la actualidad desfavorable fueron motivo de que se trataran de poner en marcha nuevas iniciativas. En este marco se inscriben las visitas virtuales teatralizadas, estrenadas con motivo del Día Internacional de los Museos, un intento de acercar los fondos de la exposición permanente a los centros escolares, por medio de una amena contextualización llevada a cabo por personal del museo.

Paulatinamente ha sido posible recuperar un funcionamiento más normalizado, y así a mediados del mes de junio las actividades retornaron al centro con la presentación del libro *Bajo la nieve*, de Ángel Luis Moraga, en el claustro. En el mes de julio se reanudaron las visitas guiadas que llevan a cabo nuestros voluntarios culturales, y fue también en ese momento cuando el INAEM, en paralelo con la resolución de la Dirección General de Bellas Artes para 14 museos estatales, estableció la gratuidad de la visita hasta el 30 de septiembre.

También en este mismo mes, como es norma, se inauguró la 44ª Edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, en el que el museo, siguiendo la tradición, participó con la exposición “El teatro de la vida: Gerardo Vera”, dedicada a la figura del fallecido escenógrafo, figurinista y director teatral y cinematográfico, y que pudo verse en la Iglesia de San Agustín del 1 de julio al 1 de noviembre. La exposición constituyó un homenaje a este artista multifacético prematuramente desaparecido también a causa del Covid, proponiendo un sugestivo itinerario por su trabajo representado por gran número de piezas originales,

[Fig. de cabecera]
La planta baja del museo vista desde el vestíbulo.
Fot. José Carlos Nieves, 2021



Fig. 1. Visita de la Ministra de Cultura de Portugal y del Embajador de Portugal en España.

tales como bocetos de escenografía y vestuario, trajes y fotografías, entre otros objetos, procedentes tanto de la colección particular de José Luis Collado como de los fondos del museo. Los espacios fueron diseñados por el escenógrafo Alejandro Andújar, y se complementaron con la proyección de una interesante composición audiovisual obra del diseñador de videoes-cena Álvaro Luna, y la reproducción del árbol que Gerardo Vera concibiera para el montaje de *Divinas Palabras*.

Durante la celebración del Festival, el día 6 de julio el museo recibió la visita de la Ministra de Cultura de Portugal, D^a Graça Fonseca, y el Embajador de Portugal, D. Joao Mira-Gomes, junto a otras autoridades, quienes pudieron disfrutar de la visita guiada “Personajes en femenino”, que realiza también el personal del centro.

Fig. 2. Marionetas de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla.



La colección se mueve (cambios en la exposición permanente)

En el presente año también se han llevado a cabo algunas modificaciones en las salas del museo que interesa destacar. Desde el mes de marzo puede verse en la planta superior una galería de retratos de importantes figuras de nuestra escena en el siglo XX, como el de Jacinto Benavente, pintado por Aurora Lezcano en 1956, el de Fernando Díaz de Mendoza, obra de Anselmo Miguel Nieto, el de María Guerrero, o el de Margarita Xirgu, pintado por Juan Antonio Benlliure, entre otros.

En la sala dedicada a otras artes escénicas, en esta misma planta, se han instalado los autómatas creados por el ventrílocuo Eugenio Balderraín Santamaría “Balder” (1878-1964), a los que se ha acompañado de algunas grabaciones originales del artista, lo que permite al visitante una curiosa aproximación al ingenio y la creatividad de este pionero de la ventriloquía en nuestro país.

Por último, constituye también una novedad la exhibición del decorado y las marionetas obra del pintor Ignacio Zuloaga para la ópera de cámara *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, cuyo libreto se inspira en el capítulo XXVI de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, y que puede verse a la salida de la planta superior.

Más y mejor (incremento de los fondos)

Los fondos del Museo Nacional del Teatro han continuado incrementándose durante 2021 gracias a la generosidad de numerosos donantes, vinculados todos ellos a los diferentes ámbitos de las artes escénicas de nuestro país.

El director e intérprete Lluís Pasqual donó a comienzos del presente año la colección de los 61 premios, galardones y condecoraciones recibidos a lo largo de su extensa carrera. En este conjunto destacan importantes reconocimientos a su labor teatral como son el Premio Nacional de Teatro, los Premios Max, la Cruz de San Jordi de la Generalitat de Cataluña, la placa de su nombramiento como académico

de honor de la Academia de las Artes Escénicas de España, o el Premio honorífico de la CIFET del Ministerio de Cultura de Egipto. La colección incluye abundantes testimonios de los homenajes y reconocimientos nacionales e internacionales que se le ha tributado, con una mención especial a los otorgados en Reus, su ciudad natal.

El museo ha recibido este año las ocho pinturas que componen la serie *Romance en Roma*, creadas por el bailarín, coreógrafo, maestro de danza, profesor, cartelista y pintor estadounidense Arnold Taraborrelli. Se trata de ocho obras realizadas en óleo y lápiz sobre cartulina, fechadas entre 1968 y 1971. En nuestro país, Taraborrelli se ha dedicado también a la preparación de bailarines y actores, colaborando con William Layton y Miguel Narros, y formando a intérpretes de la talla de Nacho Duato, Carmen Maura, Carlos Hipólito o Ana Belén.

Por otra parte, la importante colección documental que atesora el centro en torno a la figura de Victorina Durán (1899-1993) ha venido a enriquecerse con la generosa donación realizada por su sobrina nieta Carmen Morales Durán. Se trata de un conjunto integrado por 6 dibujos, 5 pinturas, 3 manuscritos y 105 fotografías de esta importante artista, escenógrafa, diseñadora de vestuario teatral, catedrática de Indumentaria y dramaturga. Victorina Durán es una de las mujeres que vivió en torno a la Generación del 27, una intelectual transgresora que trabajó intensamente por la renovación teatral en España. Como curiosidad, el conjunto incluye una baraja diseñada por ella misma.

Otras donaciones recibidas por el museo en este año han sido las siguientes: dos pinturas realizadas por la pintora naif Mercedes Barba Álvarez (1923-2018), que llevan por título *El corral de las comedias de Almagro* y *Callejón de Almagro*; la colección de 5 títeres cedidos por la marionetista argentina Irene Melfi, pionera de la difusión de las marionetas de hilos en España, y fundadora de la Compañía "Las marionetas de Irene" en Argentina (1968); y, finalmente, el conjunto de 4 carteles donados por César Oli-



Fig. 3.
Baraja dibujada por Victorina Durán.

va en el mes de julio, compuesto por los dos ejemplares pertenecientes al VIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro de 1985; el de la exposición "La Barraca y su entorno teatral", celebrada en la Galería Multitud de Madrid en 1975, obra del diseñador Alberto Corazón, y el Cartel Record de Salom. XVII Festival Internacional de Teatro de Sitges, de 1985. Asimismo, se han recibido en donación sendas prendas (chaqueta y chaleco) utilizados por el bailarín José Greco (1918-2000), y confeccionadas por el sastre español Emilio García en Nueva York.

No queremos dejar sin citar la generosa donación realizada por la Biblioteca del Cigarral del Carmen, en Toledo, a través de doña Cinta Krahe, consistente en un facsímil del volumen ficticio de raros post-incunables españoles, realizado en 1999, cuyo original atesora la citada biblioteca. Este volumen incluye la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* impresa en Zaragoza por Jorge Coci en 1507. El facsímil se acompaña



Fig. 4.
Maqueta del monumento a
Emilia Pardo Bazán, de Rafael
Vela del Castillo.

de un segundo volumen con estudios de las obras reunidas, coordinado por Julián Martín Abad. Está previsto que el facsímil sea expuesto en la exposición que con el título “Gil Vicente: Portugal y España en los albores del teatro europeo” se inaugurará en Almagro en julio de 2022.

Por último, en el presente año el museo ha recibido también en depósito la colección relativa al bailarín, coreógrafo y teórico de la danza Vicente Escudero (1888-1980), de sus sobrinos-nietos Julio César y M^a Ángeles Fraile. Dicha colección está compuesta por indumentaria (14 trajes del artista y 28 vestidos de su pareja artística y sentimental Carmita García), carteles, fotografías y diplomas, y permite conocer de primera mano la exitosa carrera de esta figura única en el mundo de la danza española y pionera en la renovación del flamenco.

Diálogos entre afines (exposiciones e intercambio)

En el clima de diálogo y colaboración con otras instituciones que caracteriza la labor de los museos, el MNT realiza préstamos de obra para exposiciones temporales y a su vez

recibe obra en préstamo para las que él mismo organiza.

Así, en este año 2021 el centro ha cedido algunas de sus piezas para importantes exposiciones, como la dedicada a la escritora Pardo Bazán en la Biblioteca Nacional de España entre los meses de mayo y agosto: “Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad”, a la que contribuyó con la maqueta del monumento dedicado a la escritora, de Rafael Vela del Castillo, realizada en 1926, y origen de la estatua que puede verse en la calle de la Princesa, en Madrid. Y a propósito de estos objetos, para la exposición sobre los 130 años de maquetas en el Teatro Español, celebrada entre octubre de 2020 y julio de 2021, el museo cedió modelos de cuatro importantes escenógrafos españoles: Amalio Fernández, Francisco Nieva, Sigfrido Burman y Emilio Burgos. Asimismo, para la muestra “Madrid en Emilia Pardo Bazán”, en el *hall* del Teatro Fernán Gómez en Madrid, entre octubre y noviembre, se han prestado también algunas piezas entre las que podríamos destacar los bocetos de escenografías para óperas de Wagner, obra de Giorgio Busato y Amalio Fernández.

Dos exposiciones centradas en el mundo cervantino han sido también destinatarias de nuestros préstamos: por un lado, la que tuvo lugar en la casa natal de nuestro más insigne escritor, en Alcalá de Henares, titulada “Con descuido cuidadoso. El universo del actor en tiempos de Cervantes”, entre octubre de 2020 y febrero de 2021, en la que participamos con algunos documentos que vale la pena detallar: el Libro de ingresos y gastos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (1632), de Pedro de Urbina, hermandad en la que se integraron los autores, empresarios e intérpretes actores y actrices más destacados de nuestro Siglo de Oro; las Constituciones de la citada Cofradía (1634); la Petición de limosna y solicitud de levantar la prohibición de representar comedias al Rey Carlos II, por la muerte de Felipe IV (1667), de Gerónimo Domingo de Peñarroja; y, finalmente, la Real Disposición de Felipe V para que no se obligue a los cómi-

cos a representar cuando decidan separarse de la profesión o se jubilen (1713). Por otro lado, para la muestra “Cervantes en el Teatro Europeo de los siglos XX y XXI”, celebrada por la misma institución entre los meses de mayo y octubre de este año, se cedieron reproducciones digitales de algunos figurines y fotografías.

También se ha realizado préstamo de obra para una serie de exposiciones diversas, como la que el Centro Federico García Lorca de Granada dedicó a los 100 años del estreno de *El maleficio de la mariposa*, entre noviembre de 2020 y mayo de 2021, para la que se cedieron esbozos y dibujos de dos importantes ilustradores de la época, Salvador Bartolozzi y Rafael Barradas. Por su parte, la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid organizó una muestra dedicada a la pintora, escultora y escenógrafa Mery Maroto (1943-2019), que pudo verse en la Sala de exposiciones de la Iglesia de las Francesas entre los meses de abril y junio, y para la que el museo cedió algunos trajes y figurines diseñados por la artista. En la exposición titulada “Cuestión de ambiente. Diversidad en el Madrid literario y artístico de los años 20”, que pudo verse en el Espacio CentroCentro Cibeles en Madrid entre junio y octubre, el museo participó con diversos figurines y fotografías realizadas por dos polifacéticos creadores: Álvaro de Retana (1890-1970) y Victorina Durán (1899-1993), de la que también se exhibieron manuscritos de dos de los tres volúmenes de su autobiografía. A la obra de esta memorable creadora pertenecen igualmente el figurín y el boceto escenográfico cedidos para la muestra “Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España (1804-1936)”, que aún puede verse en el Centre Carme de Valencia hasta febrero de 2022. Por otra parte, para la instalación comisariada por el escenógrafo, dibujante y diseñador de vestuario Pedro Moreno en las Naves del Español en Matadero (Madrid) en los meses de junio y julio, se prestaron numerosos bocetos de escenografías y figurines de algunos de los más destacados

figurinistas y escenógrafos que han trabajado en nuestro país.

Como podemos ver, el Museo Nacional del Teatro se encuentra en permanente diálogo con otras entidades e instituciones dedicadas al mundo de las artes escénicas, así como a la investigación, conservación y difusión de nuestra cultura, en un movimiento en varias direcciones que redunda necesariamente en beneficio de un mejor conocimiento y disfrute de ese importante acervo común por parte de la ciudadanía.

Palabras e imágenes (la biblioteca y el archivo)

La biblioteca prosigue año tras año su labor de documentación e información bibliográfica en torno a las artes escénicas. Su catálogo de programas de mano no cesa de crecer, a través de una intensa labor realizada sobre los valiosos fondos que custodia en el depósito. Son destacables las colecciones históricas de importantes coliseos madrileños como el Teatro Real, el de la Comedia, el Teatro de la Zarzuela, o el Apolo. También están abundantemente representadas algunas insignes compañías dramáticas como la Compañía Lope de Vega, que dirigiera el imprescindible José Tamayo (1920-2003), o la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Entre las monografías que vienen a enriquecer nuestros fondos figuran los catálogos de aquellas exposiciones en las que el museo colabora. Así, este año no podemos dejar de nombrar por su importancia *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad, Con descuido cuidadoso. El universo del actor en tiempos de Cervantes*, ya citadas anteriormente, o el magnífico catálogo de Publio López Mondéjar para la muestra *Pérez Galdós en el laberinto de España : Fotografía y sociedad, 1843-1920*, que pudo verse en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre septiembre de 2020 y enero de este año. También merece reseña el catálogo editado por el propio museo para la exposición *El teatro de la vida. Gerardo Vera*, de la que se ha hablado anteriormente, o el volumen *Cien años del Teatro de la Latina. 1919-2019*, de Antonio Castro Jiménez.

Con el fin de complementar y facilitar las búsquedas de información por parte de los usuarios, la web de la biblioteca empezó a ofrecer el pasado año instrumentos de consulta adicionales, una serie que este año ha venido a ampliarse con una exhaustiva bibliografía de los fondos relativos al género de la Zarzuela.

Por otra parte, en el mes de marzo se empezaron a catalogar los fondos más antiguos de las partituras que custodia el museo, procedentes del Teatro Real, comenzando con la producción operística de Giuseppe Verdi (1813-1901). Se trata de partituras orquestales o *particellas* para los diversos instrumentos de orquesta, así como volúmenes con las obras para voz y teclado, en formato manuscrito

o impreso. Esta catalogación saca a la luz información muy relevante acerca de dichos documentos, y permite al usuario acceder a un material hasta ahora poco estudiado.

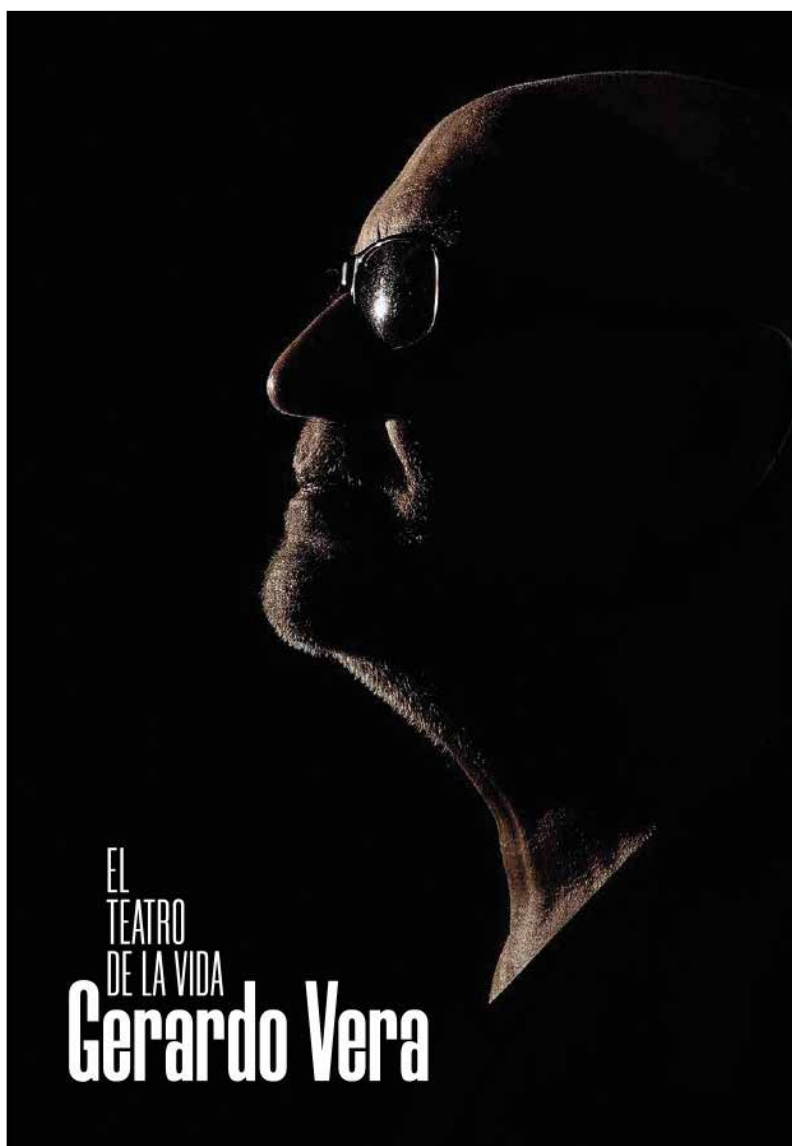
En lo que respecta al archivo, hemos de celebrar la reanudación de las visitas presenciales de los investigadores a medida que la mejora de la situación sanitaria lo ha permitido. Igualmente, durante el verano se recuperó la colaboración con las instituciones académicas a fin de que los estudiantes y posgrados puedan realizar sus prácticas en este archivo. Todo ello sin obviar la atención a las consultas telemáticas que se reciben tanto por parte de otras instituciones (Centro Dramático Nacional, Teatro de la Zarzuela, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, etcétera), como de particulares interesados en el conocimiento de estas disciplinas.

Durante el presente año se ha llevado a cabo también la catalogación y digitalización de sendas donaciones: por un lado, la realizada por Isabel Navarro, y que se compone de unas 150 fotografías del actor Walter Vidarte (1931-2011); y por otro, el conjunto de más de 100 fotografías y algunos manuscritos de Victorina Durán, de la que se ha hablado anteriormente.

En el final está el comienzo (a modo de conclusión)

En resumen, podemos decir que el año 2021 ha sido el del relanzamiento de la actividad del Museo Nacional del Teatro, una vez superadas, aun con reservas, las limitaciones que impuso la pandemia del Covid en sus momentos más duros. Y esa es su voluntad para los próximos tiempos: seguir trabajando en pos de un mejor y más profundo conocimiento de las artes escénicas en nuestro país, siendo garante de la preservación de ese importante legado y responsable de su difusión entre los ciudadanos de hoy y de mañana. Por todo ello, el telón seguirá en alto pues, como reza la frase que se atribuye tradicionalmente al cantante Charles Aznavour, “el espectáculo debe continuar”. Y es nuestro deseo y nuestra vocación que así sea.

Fig. 5.
Catálogo de la exposición “El teatro de la vida. Gerardo Vera”





Gerardo Vera y José Luis Collado durante un ensayo de *El Idiota*, de Fiódor Dostoiévski. Teatro María Guerrero, 2019. Fot. David Ruano. Archivo fotográfico de José Luis Collado

Un merecido y exhaustivo homenaje al genio de Gerardo Vera¹

JOSÉ LUIS COLLADO

“Yo era un niño mentiroso, y cuando digo mentiroso no lo veo desde el punto de vista moral, sino desde la evidente manipulación de una realidad que no me gustaba, una manera de llevarla a un terreno más satisfactorio para mí y de evadirme de esa realidad, en una palabra, de reinventarla. Una reinención que me ha durado hasta ahora, porque no he hecho más que reinventar la realidad en cada una de las cosas en las que he trabajado.”

Una introducción muy personal

Cuando le conocí en 2005, Gerardo ya lo había hecho todo.

Nadie lo hubiera dicho entonces, porque seguía tomándose cada nuevo proyecto como el mayor reto de su carrera. Aquel *Divinas palabras* con el que inauguró el Teatro Valle-Inclán, el primero de sus procesos creativos que viví de cerca, supuso un enorme desafío para él. Por ser su primer Valle profesional; por ser su primer montaje como Director del Centro Dramático Nacional; porque volvía al teatro con mayúsculas después de unos años com-

pletamente volcado en su faceta de director de cine.

Por supuesto, salió airoso del lance. No solo fue uno de los espectáculos más exitosos de la historia del CDN sino que representó al teatro español en el Lincoln Center Festival de Nueva York, donde también cosechó un enorme éxito. Para entonces, Gerardo ya estaba pergeñando su siguiente proyecto, *Un enemigo del pueblo*, al que seguirían *Rey Lear*, *Platónov*, *Madre Coraje y sus hijos*, *Woyzeck* y el que supuso su despedida como director del CDN, *Agosto*, seguramente uno de los montajes

[Fig. de cabecera]

Vitrina frente a la entrada de la exposición “El teatro de la vida: Gerardo Vera” (Detalle). Fot. José Carlos Nieves, 2021.

¹ La exposición “El teatro de la vida. Gerardo Vera”, que ha podido verse en la Iglesia de San Agustín de Almagro entre el 1 de julio y el 1 de noviembre de 2021, constituye un merecido reconocimiento a este sobresaliente creador, tras su prematura muerte por Covid en septiembre de 2020. Director, escenógrafo y figurinista de teatro, cine, ópera y televisión, Gerardo Vera fue un artista total, un revolucionario poliédrico que siempre buscó la belleza y la emoción en todas sus facetas creativas. La muestra supone un exhaustivo recorrido de su medio siglo de carrera a través de una gran selección de piezas originales, muchas de ellas inéditas, procedentes de los fondos del Museo Nacional del Teatro y la colección particular de José Luis Collado.

más recordados de la historia del teatro español y el último trabajo de una inmensa Amparo Baró.

Gerardo se enfrentó a cada uno de esos proyectos, como a todos los que vinieron después (*El cojo de Inishmaan*, *Maribel y la extraña familia*, *El crédito*, *Los hermanos Karamázov*, *Reina Juana*, *Sueños*, *El idiota...*), como si le fuera la vida en ello. Porque no podía concebir el trabajo de otra manera. Porque su medio siglo de fructífera carrera jamás le sirvió de coartada para simplemente salir del paso. Al contrario, la sabiduría y el oficio acumulados durante décadas, unidos a su incansable curiosidad por lo que se cocía en los escenarios del resto del mundo, le empujaban a expandir sus límites, a explorar nuevos caminos y a exigir el mismo compromiso de sus actores y colaboradores. El adocenamiento y la autocomplacencia eran el mayor pecado.

Y sin embargo, considerándolo fríamente, en los últimos años de su vida bien podía haberse permitido una cierta relajación creativa. Porque ya no tenía nada que demostrar. Porque, permítanme la subjetividad, no creo que exista en nuestra historia reciente otra figura con un talento equiparable. Si en los 80 revolucionó la escenografía y el vestuario teatral (*El jardín de los cerezos*, *5 Lorcas 5*), e inauguró una nueva era en la dirección artística cinematográfica (*Tasio*, *La noche más hermosa*, *El amor brujo*), en los

90 decidió que esas disciplinas ya no le permitían expresar al máximo su creatividad y buscó nuevos retos en la dirección de cine y de teatro. Parte de la profesión recibió de uñas al segundón que de pronto pretendía jugar a *prima donna*, pero a Gerardo nunca le importó el qué dirán, y no le costó demasiado hacerse un hueco entre los grandes nombres de la dirección. *La Celestina*, *Segunda piel* o *Deseo* dejaron su nombre grabado en oro en la cinematografía patria. Incluso se atrevería con la copla, en ese histórico encuentro de voces míticas que fue *Azabache*. Y con la ópera, otra de sus grandes pasiones. La televisión tampoco le fue ajena, y en ella nos dejó trabajos memorables como la locura plástica de aquel *Viaje con nosotros*, el preciosismo rural de *Los pazos de Ulloa* y su primer trabajo como director, *La otra historia de Rosendo Juárez*, donde demostró su dominio congénito de la cámara y la narrativa cinematográfica.

Y sin embargo, Gerardo apenas hablaba del pasado. Jamás presumía de sus logros. Ha sido ahora, al hacer arqueología casera rebuscando en cajones y altillos materiales para esta exposición, cuando he tomado plena conciencia de la vastedad y la importancia de su carrera. Más de cien proyectos en cincuenta años, muchos de ellos históricos por uno u otro motivo, que para él no eran sino pequeñas muescas en su evolución creativa, puntos de encuentro con amigos y desconocidos que terminarían siendo amigos. Porque si algo ha definido su concepto de la construcción teatral es sin duda la configuración de un equipo, más bien una familia, que le ha (le hemos, yo me considero la penúltima incorporación) acompañado en buena parte de sus proyectos. Profesionales que por uno u otro motivo, a veces rocambolescas casualidades que ahora recordamos con una sonrisa, cayeron en la telaraña de afecto que Gerardo tejía inconscientemente a su alrededor y que les empujaba a volver a su vera una y otra vez.

Si existiera una lámpara mágica y un genio me permitiera decirle una sola cosa a Gerardo, le diría esto: no

Fig. 1.
Vista de la exposición. En la pantalla se proyecta una escena de *Divinas Palabras* (Centro Dramático Nacional, 2006), como parte de la pieza audiovisual elaborada por Álvaro Luna para la muestra.
Fot. José Carlos Nievas, 2021



puedes ni imaginar la enorme cantidad de personas que te querían de verdad, que te respetaban y te admiraban como creador, que han sufrido y sufren todavía, de corazón, por tu muerte prematura.

Se ha ido uno de los más grandes. Nos quedamos sin una mente privilegiada, sin poder disfrutar de los múltiples proyectos que seguían gestándose en su hiperactiva cabeza. Pero nos queda su legado, del que esta exposición es una buena muestra. Y su recuerdo, que a muchos nos acompañará para el resto de nuestras vidas.

Y aunque seguramente este no es el momento ni el lugar, me van a permitir que termine estas líneas con un pensamiento que me acompaña y me reconforta desde aquel fatídico 20 de septiembre de 2020: dudo que nadie en toda la historia de la Humanidad se haya sentido más querido de lo que yo me he sentido a su lado.

Gracias, Gerardo, por todo lo que nos has dado.

Un pequeño resumen de una vida inabarcable

Gerardo Vera Perales nace el 10 de marzo de 1947 en Miraflores de la Sierra (Madrid), en el seno de una familia acomodada estrechamente vinculada al régimen de Franco. Desde niño demostró una extraordinaria aptitud para el dibujo, y una sensibilidad especial hacia lo que en aquella época constituía prácticamente la única expresión artística accesible para la población española: el cine. Desde que en una excursión escolar descubriera los cines de la Gran Vía madrileña y sus fachadas recubiertas de grandiosos carteles, el niño Gerardo se sintió atrapado por ese mundo en Technicolor, que rápidamente se convirtió en su vía de escape frente a la realidad gris y pobre de la España nacionalcatólica.

Ahí empezó su afición al coleccionismo, con los programas de mano que le regalaba el proyeccionista del cine de su pueblo, quien además le permitía colarse en la cabina de proyección y poder ver así películas que por su edad no le estaban permitidas. Esa obsesión por las vidas ficticias que llegaban de Hollywood, mucho

más sugerentes que las que le ofrecía la triste realidad de su entorno, alcanzó su rocambolesco clímax cuando Sophia Loren, Cary Grant y Frank Sinatra se instalaron en su casa durante el rodaje de *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957). El pequeño Gerardo experimentó así su primer contacto directo con la magia de la creación de mundos imaginarios, y quizá ahí se encuentre el germen de una vocación que ya no le abandonaría jamás: la de convertirse en un arquitecto de sueños.

A finales de los 60, Gerardo Vera comienza sus estudios de Filología Inglesa en la Universidad Complutense de Madrid y pronto entra en contacto con el mítico Teatro Español Universitario (TEU), donde crea sus primeras escenografías y vestuarios. También dirige su primera obra de teatro, *Divinas palabras* (1968), un título que retomará casi cuarenta años después para iniciar su etapa como director del CDN. Complementa sus estudios en la Complutense con estancias en Londres, donde además de continuar su carrera de Filología comienza su formación como escenógrafo y figurinista en la prestigiosa Central School of Arts. En Inglaterra también tendrá oportunidad de diseñar espacios y vestuarios para montajes como *Luther o Hamlet* (1967).

La Universidad también despierta en él otra inquietud, la política, y en los últimos años de la dictadura Gerardo milita en varios partidos clandestinos. El grupo de teatro Tábano y su escisión El Búho, declarados activistas antifranquistas, utilizan la escena con una finalidad principalmente política, dejando a un lado aspectos creativos en pro de la lucha contra la dictadura. Sorteando la censura, y con un espíritu comunal muy propio de la contracultura de la época, recorren toda España y parte de Europa en furgoneta. Los roles dentro de la compañía son mutables, y Gerardo diseña escenografías y vestuarios pero no tiene ningún reparo en salir también a escena como actor. En uno de esos espectáculos del colectivo El Búho, en la sala Villarroel de Barcelona, la organización terrorista ultraderechista Triple

A colocó una bomba en los camerinos de la compañía que a punto estuvo de costarles la vida a Gerardo y a Juan Margallo.

La década de los 80 supone la explosión creativa de Gerardo Vera. Tras abandonar el teatro independiente y político, donde apenas podía dar salida a sus inquietudes artísticas, empieza a diseñar escenografías y vestuarios para el teatro comercial, la ópera y la televisión. Y aunque se resiste a entrar en el mundo del cine, porque las películas que se hacían en España en aquella época eran muy realistas y Gerardo no terminaba de entender su papel en esas producciones, no tardará en dar el salto al celuloide.

Tras algunas colaboraciones con varios directores, es Manuel Gutiérrez Aragón quien definitivamente le arrastra a la dirección artística. Su primera película juntos, *Feroz* (1984), fue un fracaso de público, pero en ella Gerardo dejó patente una visión plástica muy poco convencional, con un gigantesco árbol construido a partir de siete encinas ensambladas. La pareja artística repetiría en *La noche más hermosa* (1984), rodada íntegramente en un plató de estética casi onírica. Esta película, junto a *Tasio* de Montxo Armendáriz (1984), catapultaron a Gerardo Vera a lo más alto de la dirección artística del cine español. Es en esta época cuando Gerardo inicia una batalla con los productores, que finalmente ganó, para conseguir el reconocimiento de los directores artísticos, que hasta ese momento figuraban simplemente como decoradores.

En esta década se produce también uno de los primeros hitos en la carrera de Gerardo: la escenografía de *5 Lorcas 5* (1986), un espectáculo teatral compuesto por cinco textos breves de Lorca, con cinco directores entre los que estaban Lluís Pasqual y José Luis Alonso, para los que Gerardo creó un único espacio que se transformaba para cada pieza. Este trabajo le valió el premio El Espectador y la Crítica de aquel año.

“Gerardo Vera lo hace todo” es una frase que se repite en los ambientes teatrales y cinematográficos del país

en estos años. Los mejores directores de ambas disciplinas se disputan al artista de moda y Gerardo encadena trabajos sin descanso. Como ya hiciera en *Los pazos de Ulloa* y en *Fuego eterno* (ambas de 1985) recupera técnicas tradicionales en sus vestuarios, como la impermeabilización con cera, que otorgan una gran autenticidad plástica a esos universos rurales.

Con Carlos Saura se embarca en uno de los proyectos clave de su carrera. Rodada íntegramente en los Estudios Bronston de Madrid, *El amor brujo* (1986) le valió a Gerardo su primer Goya, a la mejor Dirección Artística, en la primera edición de esos premios. Creó un poblado de chabolas rodeado de un enorme ciclorama circular que, mágicamente iluminado por Teo Escamilla, creaba esa atmósfera casi mágica que envuelve toda la película.

Y en los grandes teatros, gracias a contar con presupuestos más generosos y a la receptividad de sus responsables, que entienden la necesidad de abrirse a las nuevas tendencias y a propuestas plásticas más ambiciosas, la creatividad de Gerardo alcanza cotas desconocidas. Para *El jardín de los cerezos* (1986), otro de sus trabajos históricos, diseñó una escenografía gigantesca que ocupaba todo el escenario del María Guerrero. Una suerte de invernadero decimonónico con varios niveles que resultaba tan apabullante que casi eclipsaba lo que ocurría en escena. Siguiendo con su afán investigador, el vestuario se confeccionó íntegramente con lino natural tejido y teñido ex profeso. Las críticas fueron tibias en cuanto a la dirección e interpretación, pero unánimemente elogiosas respecto al trabajo de Gerardo Vera.

La ópera fue otra de sus grandes pasiones hasta el final de sus días. La escenografía de *Wozzeck* (1986), obra maestra de Alban Berg que dirigió José Carlos Plaza, la diseñó mientras se recuperaba de una operación en la que le extirparon un riñón debido a un cáncer. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela, Gerardo compuso el espacio con siete telones cortafuegos metálicos que se movían, lo que supuso

todo un reto técnico para los equipamientos del teatro. El vestuario, vagamente inspirado en la Primera Guerra Mundial, tiende a la simpleza monocromática para resaltar la individualidad alienada de *Wozzeck*, en contraste con el destello de color de su amada, que representa el deseo. Al año siguiente volvería a repetir autor y director con *Lulu* (1988), para la que creó un impactante espacio y un vestuario de corte años 30. Su trabajo para este montaje le valió el Premio Nacional de Teatro, y Gerardo siempre reivindicó con orgullo haber sido el primer escenógrafo en recibirlo.

En su dinámica de encadenar e incluso solapar trabajos y disciplinas, *La mitad del cielo* (1986) supone su tercera colaboración cinematográfica con Gutiérrez Aragón. En esta película vuelve a coincidir con Ángela Molina, con quien desarrolla una amistad que se mantendrá siempre y quien años después protagonizará su primera película como director, *Una mujer bajo la lluvia* (1992).

Divinas palabras es un título que persiguió a Gerardo durante toda su carrera. En la versión cinematográfica dirigida por José Luis García Sánchez (1987), Gerardo entabló amistad con Imanol Arias, a quien también llamaría años más tarde para su primer trabajo como director. *Berlín Blues* (1989) fue una coproducción hispano-alemana con un reparto internacional. Dirigida por Ricardo Franco y rodada entre Madrid y Berlín, el rodaje estuvo plagado de contratiempos y abandonos. A pesar de que llevaba años sin actuar, Gerardo aceptó la petición de Franco de interpretar un pequeño papel cuyo actor original falló en el último momento. Su dominio de la lengua inglesa le permitió estar a la altura.

La extrema minuciosidad y coherencia en su trabajo le granjearon a Gerardo Vera la fama de director artístico caro. En *La noche oscura* (1989), su tercera colaboración con Carlos Saura tras el vestuario de *El Dorado* (1988), la previsión era recrear únicamente la celda de San Juan de la Cruz y un pasillo. Finalmente, para desesperación del productor Andrés Vicen-

te Gómez, terminó construyendo el convento entero, incluido el claustro, todo un alarde de creatividad y coherencia histórica que se reflejaba en cada arco y cada textura.

Remando al viento (1988) iba a suponer su primera película con otro de los grandes directores del momento, Gonzalo Suárez, con quien ya colaboró en la serie *Los pazos de Ulloa*. Rodada en inglés con un reparto internacional encabezado por Hugh Grant, Gerardo trabajó durante mucho tiempo en el diseño de espacios y atmósferas, pero finalmente no consiguió compaginar este trabajo con las otras dos películas, una ópera, una obra de teatro y un programa de televisión que realizó en aquel 1988. El programa de televisión no era otro que el mítico *Viaje con nosotros*, un espacio semanal en TVE presentado por Javier Gurruchaga que supuso una arriesgada apuesta de la directora de RTVE, Pilar Miró, por una televisión pública diferente y rompedora. Gerardo transformaba por completo el plató en cada programa, todo un reto que le permitió investigar con materiales y texturas que luego usaría en otros proyectos.

Cuando el mexicano Carlos Fuentes, autor de *Orquídeas a la luz de la luna*, acudió al estreno de su obra en Madrid (1988), se quedó prendado de la escenografía. La obra cuenta los últimos días de Dolores del Río y María Félix, dos grandes actrices mexicanas

Fig. 2.
Vista de la exposición desde el atrio.
Fot. José Carlos Nieves, 2021





Fig. 3.
Boceto de escenografía para *Azabache* (1992), espectáculo musical creado por Gerardo Vera.
Col. José Luis Collado.

interpretadas por Marisa Paredes y Julieta Serrano. En lugar del apartamento californiano en el que las situaba Fuentes, Gerardo construyó una sala de cine decrepita que una vez fue grandiosa. El paralelismo con los personajes y la belleza decadente del espacio enamoraron al autor

Hamlet (1989) fue otro de sus grandes trabajos para el Centro Dramático Nacional. Dirigido por José Carlos Plaza y con un reparto estelar encabezado por José Luis Gómez y Ana Belén, la escenografía estaba compuesta de grandes empalizadas de madera, casi celtas. Los tocones que sobresalen servían para crear un efecto muy espectacular cuando una lámina de agua caía por la pared y salpicaba sobre los bloques. El vestuario en piel conectaba directamente con la escenografía en sus texturas y en la organicidad de los materiales.

Tras pasando fronteras, Gerardo empieza a ser reclamado en los mejores escenarios europeos. *El balcón* (1991) fue un montaje que dirigió Lluís Pasqual para el Odeón de París. El concepto de la escenografía era muy sencillo: darle la vuelta al teatro. El escenario se llenó de gradas y el patio de butacas y los palcos se convirtieron en escenario, un burdel de colores chillones que se ajustaba a la perfección al espíritu transgresor de la obra de Genet.

En su afán casi temerario por ampliar horizontes creativos, Gerardo

acepta el encargo de José Antonio Campos de dirigir el que iba a ser el espectáculo estrella de la Expo 92 de Sevilla. *Azabache* se convirtió en un fenómeno multitudinario que congregaba cada noche a 5.000 espectadores en el Auditorio de la Cartuja para ver y escuchar a cuatro grandes mitos de la copla que se reunían por primera vez en un escenario: Rocío Jurado, Imperio Argentina, Juana Reina y Nati Mistral. María Vidal representaba a la nueva generación, y a pesar de que Gerardo reconoció abiertamente que no sabía nada de copla antes de empezar a preparar el espectáculo, fue uno de los trabajos de mayor éxito popular de su carrera. Además de dirigirlo, firmó el guion y la escenografía, y entabló una estrecha amistad con Rocío Jurado.

Tras más de dos décadas de intensa dedicación, durante las que firmó más de setenta proyectos como escenógrafo, figurinista o director artístico, en los 90 Gerardo Vera decide dar el salto definitivo a la dirección. Quizá su último gran trabajo como escenógrafo sea la ópera *Carmen* que Nuria Espert dirigió en el Covent Garden de Londres (1992). Después todavía firmaría algunos trabajos puntuales, igual que en su faceta de director artístico (*La niña de tus ojos*, de Trueba, 1998) o diseñador de vestuario (*El caballero Don Quijote*, de Gutiérrez Aragón, 2001).

Pero en este punto de su carrera, tras haber explorado todas las posibilidades de las citadas disciplinas y haberse labrado una mercedísima reputación en esos ámbitos, Gerardo siente la necesidad de asumir nuevos retos, de tomar las riendas del proceso creativo en su totalidad. Y empieza por el cine, con *La otra historia de Rosendo Juárez* (1990), una adaptación de un cuento de Borges para televisión con Antonio Banderas como protagonista y con guion de Fernando Fernán-Gómez. Su primer largometraje comercial llegaría un par de años después. *Una mujer bajo la lluvia* (1992) era un *remake* de *La vida en un hilo* de Edgar Neville (1945). Protagonizada por Ángela Molina, Imanol Arias y de nuevo Banderas, Gerardo no se

sintió satisfecho con el resultado. “Es una primera película de alguien que todavía no conoce bien el oficio y no sabe lo que está contando”.

Con *La Celestina* (1996), protagonizada por Terele Pávez, Penélope Cruz y Juan Diego Botto y con guion de Rafael Azcona, tampoco consiguió hacer la película que quería, a pesar de haberse convertido con el tiempo en un referente en cuanto a adaptaciones de clásicos. No fue hasta *Segunda piel* (1999), su película más personal, basada en una historia autobiográfica y con unos excelentes Javier Bardem, Jordi Mollà y Ariadna Gil, cuando por fin Gerardo pudo mostrar su verdadero talento en la gran pantalla. *Deseo* (2002), su última película, es otra muestra de su dominio del lenguaje cinematográfico más clásico.

En el Teatro de La Abadía dirige su primer espectáculo, *La Noche XII* (1996), donde conoce a Carmen Machi y da inicio una amistad y colaboración que durará años. Poco después dirige *Testamento* (1996), con Juan Diego y Chete Lera, y desde ese momento la dirección teatral será su actividad casi exclusiva hasta el final de su vida.

En 2004 Gerardo Vera es nombrado Director del Centro Dramático Nacional por la Ministra de Cultura Carmen Calvo. Comienza entonces un nuevo reto en su trayectoria, el de la gestión cultural. Un ámbito en el que Gerardo apenas tenía experiencia, pero que gracias a un sólido equipo encabezado por Aurora Rosales y Piru Navarro conseguirá transformar y modernizar el buque insignia de la creación teatral española.

Antes de tomar posesión del cargo, Gerardo afronta su primera dirección de ópera en el Teatro Real, el *Macbeth* de Verdi (2004). Al igual que en *La voz humana* (2005), un espectáculo dual en el que Cecilia Roth y la soprano Felicity Lott dan voz a la versión teatral y operística de la obra de Cocteau, Gerardo se centra ya únicamente en la dirección y cede los trabajos de escenografía y vestuario al equipo de colaboradores que empieza a conformarse a su alrededor.

Su primer montaje como director del CDN, *Divinas palabras* (2006), inaugura el Teatro Valle-Inclán y representa a nuestro país en el Lincoln Center Festival de Nueva York, con enorme éxito de público y crítica aquí y allá. Firma la escenografía junto a un jovencísimo Ricardo Sánchez Cuerda, y desde sus primeros bocetos concibe ese elemento central icónico y de sorprendente versatilidad que fue el árbol desnudo y desarraigado.

Sus direcciones para el CDN recorren los grandes clásicos del teatro universal: Shakespeare, Chéjov, Ibsen, Brecht, Büchner y Valle-Inclán. Como despedida elige un texto contemporáneo, *Agosto - Condado de Osage* (2011) de Tracy Letts, que supone un enorme éxito de su protagonista, Amparo Baró, en el que fue su regreso a los escenarios y, tristemente, también su último trabajo. *Rey Lear* (2008) fue otro de los grandes triunfos del Gerardo director, con un enorme Alfredo Alcón en una puesta en escena memorable.

En esta etapa Gerardo va configurando un equipo de confianza: Alejandro Andújar para vestuario y escenografía; Ricardo Sánchez Cuerda en escenografía; Álvaro Luna (con quien trabajó en la dirección de galas del Festival de Cine de Málaga durante casi una década) para la videoescena; Juan Gómez-Cornejo en iluminación; Luis Delgado para la música; Alfredo Sanzol primero y José Luis Arellano después como ayudantes de dirección... Para muchos fue su primer contacto con el gran teatro, pero todos ellos son hoy grandes nombres de la creación teatral en nuestro país.

Gerardo se casa en 2010 y un año después, a los sesenta y cuatro años, concluye su gestión del CDN. Pero lejos de plantearse la jubilación se embarca en una nueva etapa creativa llena de propuestas ilusionantes en las que plasma la sabiduría acumulada durante décadas. Muchos de estos montajes giran en torno a actores y actrices que conforman un pilar básico en el que Gerardo se apoya para levantar el proyecto: Nuria Espert en

La Loba (2012), Concha Velasco en *Reina Juana* (2016); Carlos Hipólito en *El crédito* (2013); Juan Echanove en *Los hermanos Karamázov* (2015) y *Sueños* (2017); Lucía Quintana en *Maribel y la extraña familia* (2013); Marisa Paredes y Terele Pávez en *El cojo de Inishmaan* (2013); Fernando Gil y Marta Poveda en *El idiota* (2019); etc. Su equipo de colaboradores habituales le respaldan en todos ellos, con nuevas incorporaciones como Juanjo Llorens (iluminación), Alberto Granados (música) o José Luis Collado (adaptaciones y ayuda de dirección).

Es esta una etapa de madurez, de plenitud creativa y vital, y sus montajes así lo demuestran. Con más de un centenar de trabajos a sus espaldas, todos los premios posibles y el reconocimiento del público y la profesión, Gerardo disfruta planificando nuevos retos, imaginando nuevas realidades que luego convierte en exitosos espectáculos. El niño que se quedaba embobado ante los cines de la Gran Vía se ha convertido por fin en un arquitecto de sueños, y la complicidad de su marido y del círculo de amigos que ha ido atesorando a lo largo de su carrera le proporciona un colchón emocional

que le permite seguir investigando y creando.

Hasta que un virus llamado Covid-19 trunca prematuramente su arte y su vida. El 20 de septiembre de 2020 Gerardo Vera fallece en Madrid dejando sobre su escritorio un puñado de proyectos inconclusos. Para el *Macbeth* que tenía que empezar a ensayar tres semanas después llegó a realizar un boceto de vestuario, el último que salió de su mano. Alfredo Sanzol asumió el proyecto de quien fuera su maestro y amigo, convirtió en realidad aquel diseño y levantó un precioso homenaje junto a un equipo conmovido por la inesperada pérdida.

El último proyecto de Gerardo, y quizá el más ilusionante de toda su carrera, era un monólogo autobiográfico que, con el título de *Oceanía*, escribió junto a José Luis Collado unos meses antes de su muerte. Ya no podrá dirigirlo, pero su familia teatral, con Carlos Hipólito y José Luis Arellano a la cabeza, harán realidad en 2022 ese último deseo de uno de los más grandes creadores de nuestra época, un ser humano excepcional que merece un último homenaje y un colofón digno, aunque póstumo, a una carrera brillante como pocas.



Fig. 4. Boceto de escenografía para *La niña de tus ojos* (1998), película dirigida por Fernando Trueba.



Baile de hierro, baile de bronce¹

JULIO FRAILE MUÑUMER (SOBRINO-CONSORTE DE VICENTE ESCUDERO)

“YO NO ANDUVE NUNCA A GATAS, porque nací derecho y con los brazos en alto”.

El universal vallisoletano, coreógrafo, bailarín e ilustre Vicente Escudero Urive (no Uribe), genio de la danza española, nace el 27 de octubre de 1888 en la calle Tudela, número 19, distrito de Cervantes, barrio de San Juan, fruto del matrimonio entre Petra y Lorenzo, castellanos, como así mismo los abuelos, familia que en nada tiene que ver con la etnia gitana. Falleció el 4 de diciembre de 1980, a los 92 años de edad.

Sintetizar una vida tan larga y fecunda del mayestático Escudero es verdaderamente difícil, casi imposible, por ello tan solo ofreceré, desde mi

objetividad, alguno de sus hitos más sobresalientes, al ser posible de una manera fría, aséptica, para evitar caer en el elogio desmesurado o en una apología que ninguna falta le hace, ya que autoridades mundiales dentro de la plástica y la ética ya le elogiaron de manera sublime en su día.

Estudiosos y flamencólogos han reconocido con respeto y admiración su radical importancia en el mundo de la danza. Quienes tuvieron el privilegio de tratarlo reconocen que el personaje era tan interesante como su obra.

Dice Vicente:

“El mayor halago que recibí en mi

[Fig. de cabecera]
Vicente Escudero en 1928.
Col. herederos de Vicente Escudero.

¹ En el mes de mayo de 2021 el MNT recibió en depósito parte del importante legado de Vicente Escudero (1888-1980), bailarín, coreógrafo, teórico de la danza, pintor, conferenciante y escritor. La colección, depositada por sus sobrinos-nietos, Julio César y M^a Angeles Fraile, está compuesta por carteles, fotografías, diplomas e indumentaria, y permite conocer de primera mano la exitosa carrera de esta figura única en el mundo de la danza española y pionera en la renovación del flamenco.



Fig. 1.
Sobriedad, elegancia, armonía.
Vicente Escudero dignificó el baile flamenco
y lo paseó por los más prestigiosos esce-
narios de más de medio mundo, merecien-
do grandes elogios (1932).
Col. herederos de Vicente Escudero.

vida artística, y agradecí a mayores de cuantos homenajes se me tributaron en vida, fue el que me nombraran miembro de la Academia Coreográfica Internacional en París, entre un reducido número de genios de la danza, donde figuraban Lifar, Massine, Balanchine..., entre otros”.

Puro y masculino

Respecto a su baile, Escudero defendió su sitio y no teniendo categoría de santo, denunció artísticamente a todo danzante, bailarín o bailarina que empleara habilidades y trucos extraños en nuestras danzas y, sobre todo, en el baile flamenco... A esos casos de transformación, los denominaba “ilusionistas”, máxime si estaban sometidos a fines innobles.

Al genial Escudero podían argüírsele controversias a cualquier precio, pero nada de eso le restaba categoría intelectual. Fue uno de los pocos bailarines flamencos que sabían pensar e inquietarse por lo que realmente

ocurría por dentro y fuera del flamenco, creando, buscando transferencias convincentes e inspiraciones lejanas, nuevas ideas, etc. Ello le hizo llegar a publicar su famoso DECÁLOGO sobre el baile flamenco puro, universalmente difundido, conocido y elogiado por el mundo de la danza:

- 1.º Bailar en hombre.
- 2.º Sobriedad.
- 3.º Girar la muñeca de dentro afuera con los dedos juntos.
- 4.º Las caderas quietas.
- 5.º Bailar asentao y pastueño.
- 6.º Armonía de pies, brazos y cabeza.
- 7.º Estética y plástica sin mixtificaciones.
- 8.º Estilo y acento.
- 9.º Bailar con indumentaria tradicional.
- 10.º Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.

Notas de Vicente Escudero sobre su famoso decálogo

“Es muy difícil penetrar en su hondura misteriosa, y es muy difícil su exposición.

Pero sí afirmo que ese “duende” que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría, traduciéndose entonces en el misterio que todo arte lleva.

A los diez puntos de mi DECÁLOGO tiene, irremediadamente, que ajustarse todo aquel que quiera bailar con pureza.

Ahora mismo yo no conozco a nadie que use de ellos en toda su extensión.

Muy raramente se encuentra algún bailarín o bailaor que use de tres o cuatro de mis puntos, los restantes brillan por su ausencia.

De tal manera que les invito solamente a seguir la verdadera tradición del baile flamenco puro y masculino”.

Escudero tenía una profundidad dialéctica dentro de aquella gama de sus grandes conocimientos profundos, al haber llegado a las raíces, a conocer y seguir a la etnia gitana, comenzando, siendo un adolescente, en las cuevas del Sacromonte y el Albai-

cín granadino, donde así comentaba:

“Recibí las lecciones impagables que brotan de la experiencia y la vida misma de los gitanos, me conformé con las observaciones, las conversaciones con los gitanos legítimos, la compenetración con sus gustos, gestos y posturas, el desciframiento y su silencio”. “...Yo me conformé sobre todo con la observación, el tiempo y la experiencia”.

“..Me querían de verdad, claro que no han hecho sino corresponder a mi afecto y voluntad de comprometerme con ellos. En el Sacromonte perfeccioné mis conocimientos del caló, la lengua ancestral de los gitanos —oculta a los “payos” durante siglos— siendo payo llegué a ser uno de los orgullos de los cetrinos habitantes del Albai-cín”.

Se atribuye lo de “bailarín gitano”, sin duda alguna, para dar mayor exotismo a su baile y a su persona, así lo asimilaron los cronistas de las artes.

Escudero confiesa:

“..ser gitano de adopción con un cuarterón de sangre gitana y tres de castellano viejo”.

Por ello Escudero pudo presumir de “enterao” y ser polivalente al desarrollar aquella plástica y estética personal que ha redundado en beneficio de la danza española.

La plástica, estética y ritmo de Escudero siguieron siendo lo más importante y fundamental de la constelación del baile puro y viril del flamenco sin concesiones y amaneramientos.

La personalidad de Escudero fue tal que él mismo declaró ser “su mayor enemigo por ser amigo de decir las cuatro verdades del barquero”, como así lo hizo durante toda su vida en cuanto veía lo no ortodoxo y las artimañas de otros colegas de élite y no de élite, muy lejos del puro flamenco, promoviendo campañas con conferencias reaccionarias, didácticas e ilustradas, basadas en el baile flamenco siguiendo su inspirado decálogo, campañas que alguna vez pudieron perjudicarlo.

Hemos de tener en cuenta que, desde los años veinte hasta los ochenta, paseó su arte por las mejores salas y escenarios teatrales del mundo escu-



chando los aplausos de unos públicos selectos y las críticas más exigentes e hizo sentir siempre su propio paso por dondequiera que actuó.

Es reconocido que cuando tenía el “maestro de maestros” sesenta y ocho años de edad, en la temporada 1955-57 en su gira por EE.UU., Canadá, México y Cuba, tuvo la campaña de “su mayor gloria artística” repitiendo con gran éxito la temporada 1960-61 (ya tenía 73 años). Así lo tiene manifestado en su biografía.

Vicente Escudero bailaba como mandan los cánones y como manda su DECÁLOGO, que tendría que ser “el breviario” de todos los jóvenes genuinos de la danza, baile asentado y pastueño, con la conveniente proposición y concordancia entre pies, brazos y cabeza. Con estilo y acento, baila

Fig. 2.

El Secretario de Estado Adlay Stevenson invita a Escudero a su casa oficial de la Embajada de los Estados Unidos en la ONU, donde baila un zapateado. “Hasta ahora no me había enterado de que mi piso hablaba”, comentó el político americano tras oír y ver el zapateado de Vicente Escudero (1961, a los 73 años de edad). Col. herederos de Vicente Escudero.



Fig. 3.
En el Museo de Escultura de Valladolid, durante el rodaje de *Fuego de Castilla*, de José Val del Omar. Las sombras de Escudero insinuaban el movimiento de los santos de madera policromada que el director empleó en un peculiar diálogo de luces, sombras, gestos, torsiones y otros movimientos a partir del realismo de las esculturas de Juan de Juni y Alonso Berruguete (1959).
Col. herederos de Vicente Escudero.

como nadie bailará. Baila en hombre, en suma, y en estrechísima relación con la verdadera tradición del baile flamenco más puro, más seco y más desnudo.

Dice Escudero:

“Antes de bailar un baile, le pinto. Forzosamente todo bailarín creador tiene que ser pintor de baile, un pintor sin tendencia, quizás, pero que ha de llevar dentro la plástica, el color y el ritmo”.

Plumas de alto relieve y prestigio nacionales e internacionales, conocedoras de las artes plásticas de las danzas españolas, calificaron a Vicente Escudero con el pronombre de “El Señor Dignidad”, como así mismo, llegando al cenit de su carrera artística y a título póstumo,

“En la Plaza Mayor de Madrid, el 30

de junio de 1993, se rinde un homenaje a once de los mitos más conocidos dentro del campo de la literatura, la música y la poesía:

D. Juan, D. Quijote, Sancho Panza, Federico García Lorca, Velázquez, Goya, El Cid, Picasso, Manuel de Falla, Andrés Segovia y VICENTE ESCUDERO, uno de los grandes nombres de la danza española de principios de siglo. Para resaltar la obra de esos DIVINOS, otros magníficos artistas participaron en un macro espectáculo que han producido la Radiotelevisión italiana (RAI-1) y Televisión Española, que transmitieron en directo por MundoVisión para más de 100 millones de espectadores.

Joaquín Cortés y Marco Berriel bailaron por el recuerdo de Vicente Escudero; y Víctor Ullate y su ballet dedicaron su danza al gran artista y teórico innovador del baile flamenco, con María Jiménez, Igor Yebra y Eduardo Lao, como principales bailarines”.

(*Recogido del suplemento núm. 26 de TVE, de 26 de junio de 1993*).

Vicente Escudero no ha dejado herederos en el baile, prueba fehaciente de su arte singular y de figura única porque es irreplicable. No hizo escuela porque era un artista aparte, que se apartaba de todo, era un improvisador del baile.

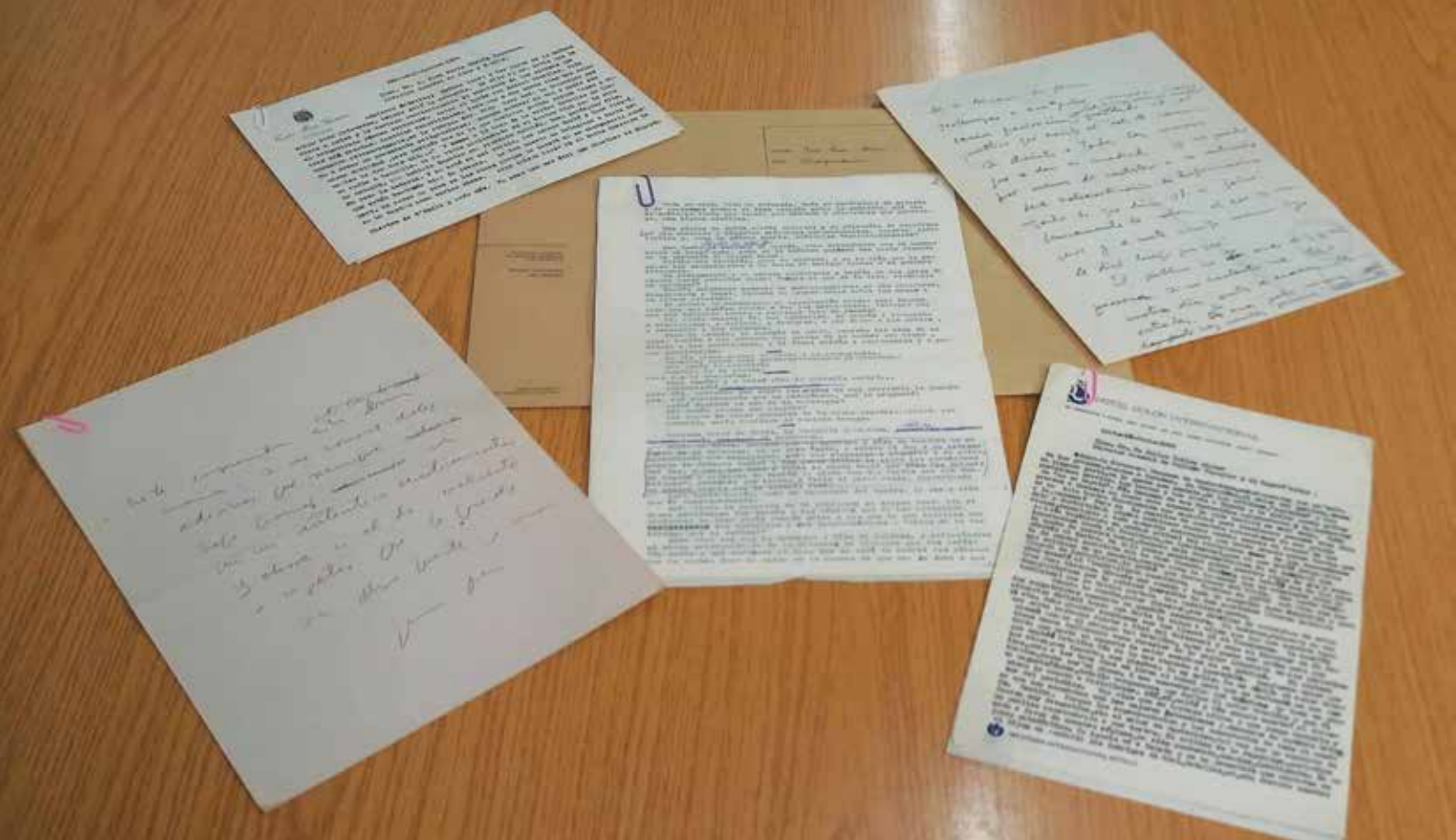
El escritor D. Francisco de Cossío comentó: “Un bailarín español que mida los pasos por centímetros no comprenderá nunca a Escudero”.

De personaje “mítico” le calificaron las nuevas generaciones de bailaores y bailarines, con el carisma de los elegidos, al que mantuvieron un gran respeto y al que, en diversos ámbitos, se le sigue tributando pleitesía.

El genial bailarín, dentro de la polivalencia, fue además coreógrafo, conferenciante, flamencólogo, escritor, pintor vanguardista, diseñador, cantor y cineasta.

Vicente Escudero fue un hombre único, auténtico, fuerte y noble como buen castellano, el más profundo, el más serio y el más duro, pisaba firme, y por eso decía:

“..BAILE DE HIERRO, BAILE DE BRONCE, así bailaré yo”, como queda recogido en su libro *Mi baile*.



Reflexiones investigadoras en torno al archivo documental del Museo Nacional del Teatro

GABRIEL QUIRÓS ALPERA

Resumen

Con este artículo pretendo dar a conocer el trabajo que como investigador se puede realizar en el archivo documental del Museo Nacional del Teatro, donde es posible encontrar documentos, manuscritos, fotografías y textos teatrales de toda índole. Asimismo, aprovecho para reflexionar desde mi propia experiencia acerca de la importancia, o no, de contar con un Archivo Teatral dentro del Museo Nacional del Teatro. Me valdré de mi propia memoria y compartiré nuevos retos en los que estoy convencido de que el archivo documental será de capital importancia.

Palabras clave: archivo documental, archivo teatral, documentos, José Luis Alonso Mañes, Teatros Nacionales, Misericordia.

Desde el Museo Nacional del Teatro y, más concretamente desde la sede de su archivo documental, se me ha

brindado la ocasión de contribuir con un artículo para su publicación anual *Apartes*. Junto con esta invitación, casi de la mano de ella, se me ofrece la oportunidad de reflexionar y sumergirme en mi propio recuerdo y cifrar en la memoria mi experiencia como investigador en su sede para, de este modo, poder servir como puente entre los usuarios avezados y aquellos que aún no han disfrutado de aquel espacio tan especial. La sala de atención de investigadores es, por su propia naturaleza, un lugar del que uno siempre sale enriquecido en su labor investigadora. Sea por el descubrimiento de un material inédito, por la refutación de algo que se tenía como cierto o, simplemente, desde el plano humano por la profesionalidad y amabilidad del personal técnico del museo. Es por todo esto que la sala de investigadores deja un buen poso en los recuerdos de cualquier usuario

[Fig. de cabecera]
Documentos pertenecientes al depósito del director teatral José Luis Alonso Mañes (1924-1990)

que haya pasado cierto tiempo investigando allí.

Entre los usuarios que de manera habitual se dan cita en el archivo se encuentran en su mayoría estudiosos, doctorandos, profesores del ámbito universitario, editoriales de tipo teatral e investigadores de la historia del teatro, en particular. Sea cual sea su procedencia, o el objetivo de su visita, lo fundamental es la importancia capital de la accesibilidad a sus archivos y fondos para todos ellos. Y, aún casi más importante, quizás sea el impacto y el resultado que tendrá dicha visita en sus respectivas investigaciones.

Y casi de seguido, surge la pregunta de cuál es el valor de poder contar con un archivo de estas características. Su valor principal es que por la propia naturaleza efímera del hecho teatral y la necesidad capital de que un organismo público, en este caso un museo nacional, contenga, preserve y facilite la consulta de sus fondos para dar a conocer a las futuras generaciones la historia del teatro español y para que investigadores internacionales puedan glosar, en sus idiomas de origen, la historia de los artífices del teatro en España y que esta no desaparezca.

Es toda una fortuna contar con un Museo Nacional del Teatro que, a su vez, dispone de un archivo que conserva documentos del hecho escénico. Otros países, como el Reino Unido, por ejemplo, tienen que conformarse con tomar prestadas salas de museos nacionales, como es el caso del

Victoria & Albert Museum que alberga figurines, vestuario y piezas de utilería y decorados. Y la British Library, que guarda cuadernos de dirección, manuscritos originales de textos teatrales, programas de mano, etc. Asimismo, el National Theatre cuenta con un departamento, o sección, que cubre su propia historia desde que fue inaugurado en 1963 hasta sus últimos montajes en el margen sur del río Támesis [Cook, 1976]. Es por todo esto, que debemos celebrar la gran fortuna que tenemos al poder contar con un museo nacional que alberga, dentro de su propia sede, una ingente cantidad de fondos teatrales. Y no solo eso; sino que se ubica en un auténtico oasis del teatro áureo español, como es Almagro. Una localidad manchega, a tan solo 203 kilómetros de Madrid, que se vuelca y disfruta con el teatro, en todas sus manifestaciones. Y ofrece generosamente sus espacios municipales a los teatreros y faranduleros, investigadores e historiadores del teatro y los recibe a todos por igual; con los brazos abiertos.

Pero no nos desviemos de la premisa anterior y reflexionemos sobre la importancia de conservar y transmitir el conocimiento teatral. ¿Qué significa realmente ese “conocimiento teatral”? Por mucho tiempo, incluso siglos y siglos dentro de ese ámbito, dicho concepto se ha venido definiendo como el conocer los grandes textos dramáticos (desde Sófocles, a Plauto, pasando por Shakespeare, Calderón, Ibsen, Chéjov, de Pirandello a Brecht

Fig. 1.
Puestos para investigadores
en la biblioteca y archivo del
Museo Nacional del Teatro



y de este a Beckett). Asimismo, lo que los directores de escena hacían se reconocía, pero era segregado o desdeñado en estudios más rigurosos por no contar con el apoyo y la autoridad de un texto dramático que lo sostuviera. Posteriormente, durante la década de los sesenta del pasado siglo XX se comenzó a dar mayor importancia a la práctica del hecho teatral: en los Estados Unidos, en Francia y en Inglaterra comenzaron a crearse “conservatorios” o “laboratorios” teatrales. Sus estudiantes podían aprender allí el oficio teatral, pero se desdeñaba la parte teórica y literaria, favoreciendo lo más práctico. Sea como fuere, el conocimiento teatral es algo indispensable. Patrice Pavis en su estudio *Languages of the Stage* (1982) llega a identificar hasta seis tipos de texto que prevalecen en el ámbito de lo dramático y que paso a desglosar por su importancia en este artículo que trata sobre el valor de un Archivo Teatral Nacional:

1. *El texto dramático*: Aquel texto escrito por el dramaturgo del que el director teatral es responsable directo al montarlo en escena.

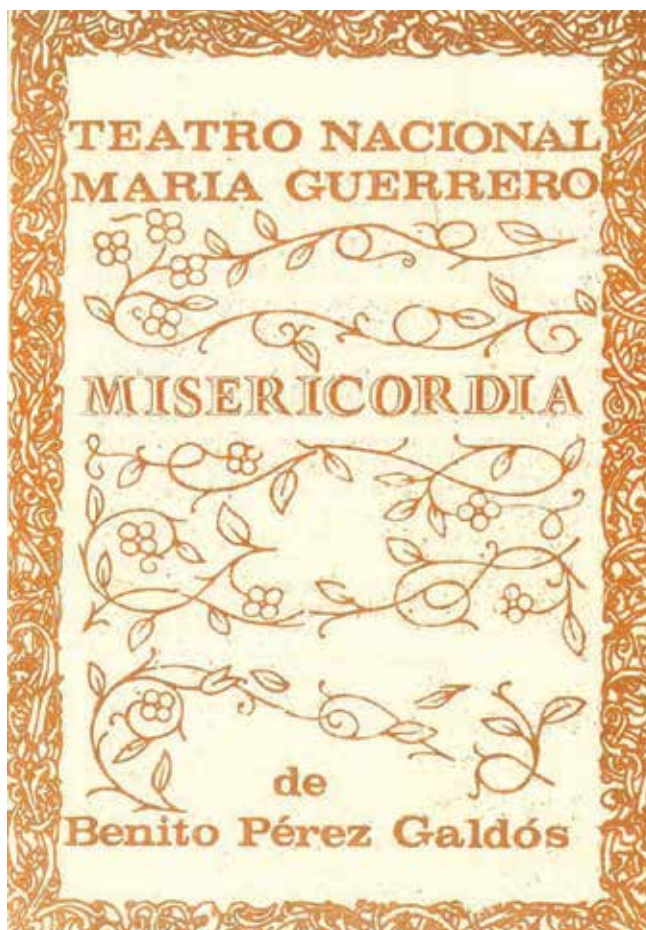
2. *El texto teatral*: El texto mismo en una situación concreta dentro de un área acotada que se representa y ofrece a un público determinado en un momento preciso.

3. *La representación*: El conjunto de sistemas escénicos empleados, incluyendo el texto dramático, que deben ser tenidos en cuenta incluso antes del análisis del sentido último de dicha representación a través de sus interrelaciones intrínsecas.

4. *Mise-en-scène*: Las interrelaciones entre los diferentes sistemas de representación. Y, más particularmente, los vínculos y relaciones entre texto y puesta en escena.

5. *El hecho teatral*: La totalidad del montaje teatral que se desarrolla y muestra en la *mise-en-scène*, así como la recepción del público asistente y los intercambios entre ambos.

6. *El relato posterior de la puesta en escena*: La lectura realizada por cualquier espectador que haya asistido a una puesta en escena, y el relato posterior que haga dicho espectador



acerca del poso dejado por ese montaje teatral en su memoria y en la memoria colectiva [1982: 160].

El investigador o estudioso teatral podrá encontrar fácilmente rastros y ejemplos de estos textos teatrales dentro del archivo que se encuentra en la sala de atención a investigadores del Museo Nacional del Teatro. Mi investigación tuvo como eje vertebrador principal el sexto punto señalado por Parvis, así como algunas de las ideas y preceptos de Carlson en relación a la memoria teatral colectiva, y toda la fase previa de mi tesis doctoral se cimentó sobre las fuentes primarias recabadas en el archivo del Museo Nacional del Teatro.

En este momento y con el cincuenta aniversario del montaje de *Misericordia*, la versión de la novela galdosiana a cargo de Alfredo Mañas que se montó en el Teatro Nacional María Guerrero aproximándose ya en el horizonte, volveré a recabar información y contar con materiales del archivo que, de seguro, dotarán a mi investigación de un mayor vuelo y hondura.

Fig. 2.
Programa de mano de *Misericordia*, de Galdós, en versión teatral de Alfredo Mañas.

Fig. 3.
José Luis Alonso en los años 50.



BIBLIOGRAFÍA

- **CARLSON, M. (2003).**
The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine. The University of Michigan Press.
- **COOK, J. (1976).**
The National Theatre. Harrap, Londres.
- **PAVIS, P. (1982).**
Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre. New York, Performing Arts Journal Publications.
- **PAVIS, P. (1992).**
Theatre at the Crossroads of Culture. Londres, Routledge.
- **PELÁEZ, A. (Ed.) (1993).**
Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962), Vol. I. Madrid, INAEM y Centro de Documentación Teatral.
- **PELÁEZ, A. (Ed.) (1995).**
Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985), Vol. II. Madrid, INAEM y Centro de Documentación Teatral.
- **WILMER, S. E. (Ed.) (2004).**
Writing and rewriting national theatre histories. University of Iowa.

WEBGRAFÍA

- **BRITISH LIBRARY.**
<https://www.bl.uk/collection-guides/theatrical-archives-and-manuscripts-1900-to-present>
- **NATIONAL THEATRE.**
<http://catalogue.nationaltheatre.org.uk/CalmView/Default.aspx>
- **VICTORIA & ALBERT MUSEUM:**
<https://www.vam.ac.uk/collections/theatre-performance>

Asimismo, tengo el convencimiento de que entre todo el ingente material que allí se atesora encontraré alguna piedra preciosa que sirva para recordar la importancia e impacto de la labor de dirección de José Luis Alonso Mañes en la historia reciente de nuestro teatro español. Asimismo, me encuentro trabajando en la traducción, en lengua inglesa, de mi monográfico y, amén de incluir nuevos capítulos y apéndices, pretendo buscar nuevas fuentes primarias que me permitan refutar, o no, otros enfoques sobre su figura a nivel internacional.

Cuando regrese estoy seguro que me reencontraré con el mismo trato cercano, sus amabilísimos y siempre profesionales archiveros y todo el personal del museo que se desvivió por facilitarme acceso a todo el material del que disponen en relación con la

figura de José Luis Alonso. Esta investigación dio como fruto una tesis doctoral codirigida entre la Universidad Complutense de Madrid y la Queen Mary University of London, con mención europea y “Sobresaliente Cum Laude”, así como un monográfico para la Editorial Fundamentos, sobre dicho director de escena.

Por último, aprovecho la plataforma que me ofrece este artículo para agradecer la denodada labor que realizan a diario los trabajadores de este departamento, así como la fortuna de contar no solo con un magnífico Museo Nacional del Teatro, sino con un excelente archivo que salvaguarda, conserva y facilita la labor de investigación y estudio a historiadores del teatro, profesionales de la industria teatral e investigadores universitarios de toda índole.



Los muñecos de manipulación de Eugenio Balder en el Museo Nacional del Teatro. Aproximación a su conservación.

RAQUEL RACIONERO NÚÑEZ

Resumen

La colección de muñecos de manipulación del ventrílocuo Eugenio Balderrain Santamaría alias “Balder” está incluida en los fondos del Museo Nacional del Teatro. La importancia de estos bienes muebles radica en que son el resultado de la elaboración artesanal de unas piezas únicas, que actuaban como soporte material dentro de un espectáculo de ventriloquia. Los deterioros presentes en estas piezas y el delicado estado de conservación de este conjunto muestran la necesidad de implantar un protocolo o plan de conservación. Entre las medidas a adoptar y más allá de la implantación de acciones de conservación preventiva, en algunos casos sería necesaria la aplicación de una serie de medidas directas y concretas de carácter curativo.

Palabras clave: Balder, muñecos de manipulación, conservación, ventriloquia, Museo Nacional del Teatro

Identificación de una colección de ventriloquia

Los muñecos de manipulación de Eugenio Balderrain Santamaría plan-

tean todo un reto ante su conservación. Eugenio, conocido por el sobrenombre de Balder, fue un ventrílocuo madrileño nacido en el último tercio del siglo XIX, con una carrera longeva y de gran calado dentro de este campo del espectáculo.

En los muñecos de manipulación, se une a la complejidad a la hora de crear y manipular este tipo de piezas, la fragilidad que éstos pueden presentar tanto respecto de su carcasa como de sus mecanismos. El perfil del conservador-restaurador encargado de preservar este tipo de piezas, se encontrará ante el reto de conservar materiales plásticos en apariencia, además de mantener como si de un reloj de precisión se tratara, a aquellos mecanismos que componen su interior. Además, la complejidad se acrecienta al mostrarse la fragilidad presente en la gran mayoría de las piezas, algunas de ellas deterioradas debido a la combinación de diversos factores, entre los que se encuentran su continuo uso a lo largo de los años dentro del espectáculo.

Es por ello, por lo que a la conservación de este conjunto de piezas

[Fig. de cabecera]
Cartel promocional de los espectáculos de Eugenio Balder (s.f.) (Detalle).



Fig. 1.
Parte del conjunto de muñecos de Balder
junto con las siluetas y dos de los baúles.
Fot. José Carlos Nievas, 2021

singulares se le plantea un problema añadido. Además de por su tipología, estas piezas están más cercanas a la apariencia de cualquier artefacto etnográfico que a una obra escultórica por definición, y por lo tanto la conservación debe ser adaptada a sus características y a su singularidad. Esto nos posiciona frente a unas piezas ante las que necesitaremos la aplicación de una metodología concreta y una serie de tratamientos, donde siempre se parta de la premisa de mantener las huellas de uso. Siguiendo el Código Ético del Conservador-Restaurador¹, en su artículo 5² señala que el profesional encargado de tener contacto con el bien, en este caso los muñecos de manipulación, deberá: “respetar la importancia estética, histórica, espiritual y la integridad física del patrimonio cultural confiado a su cuidado”.

Al formar parte de una colección y más allá de su singularidad, no dejaremos a un lado las medidas a adoptar que sin duda comparte con otros tipos de bienes, entre las que coincide con la necesidad de cumplir un protocolo de conservación. Protocolo adaptado al contexto y a cada una

de las piezas, en el que se contemple entre otros, la aplicación de una serie de normas para su mantenimiento y prevención. Además, y tras la implantación del protocolo es inevitable barajar la posibilidad de que pueda realizarse la propuesta de una secuencia de tratamientos de carácter curativo, si llegados al caso fueran necesarios, partiendo previamente de su justificación.

El conjunto de muñecos de manipulación, aunque puede analizarse desde el punto de vista artístico, histórico, etc., de forma unitaria, de cara a la conservación deberá reconocerse de forma global, como un conjunto integrado por distintas piezas, a veces coincidentes en cuanto a la tipología, y en los que hay que incluir además como elementos constituyentes de los muñecos, los propios accesorios, bienes de carácter mueble, contenedores, etc.

Medidas de conservación propuestas

Previamente y ante cualquier medida específica o tratamiento que pudiera proponerse, debería comenzarse con la fase de documentación. La conservación de esta colección parti-

- 1 El Código Ético del Conservador-Restaurador es un documento promovido por la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores aprobado por su Asamblea General celebrada en Bruselas el 7 de marzo de 2002.
- 2 Obtenido del artículo 5 del presente documento denominado Directrices profesionales de E.C.C.O: La profesión y su Código Ético. Disponible en: <https://asociacion-acre.org/el-conservador-restaurador/codigo-etico-del-conservador-restaurador/> [Consultado: 1-08- 2021]

ría del estudio pormenorizado de cada una de las unidades con la búsqueda y el manejo de toda la documentación histórica, fotográfica y documental del espectáculo Balder. Con el estudio de esta documentación podríamos conocer el recorrido de estas piezas, pudiendo comprobar, entre otros, el estado de conservación de cada uno de los muñecos, apreciando las partes originales o las modificaciones, su puesta en escena, etc. De esta forma obtendríamos una secuencia material lo más completa posible de cara a futuras actuaciones directas o indirectas sobre estos bienes.

Otro de los puntos a cumplir de cara a conseguir una correcta conservación del conjunto, se centraría en llevar a cabo el estudio de los materiales y sus deterioros para profundizar en su origen y posibles causas. Para obtener unos resultados óptimos en relación con una de las finalidades de la conservación, que es frenar la pérdida total o parcial del bien, se llevaría a cabo un análisis crítico a través de una aproximación real al estado de cada una de estas piezas.

Para ello y dentro de los principios y directrices recogidos en el código anteriormente referido, sería necesario contar con el conocimiento de aquellos que actuaran como guardianes legales de este patrimonio cultural que deberían conocer, tal y como recoge el artículo 17, cualquier acción que se requiera además de especificarse los medios apropiados para llevar a cabo su cuidado. El campo de actuación relacionado con la conservación preventiva y curativa y con los criterios de intervención, está regulada por la legislación vigente relacionada con el patrimonio y su conservación, además de por los distintos documentos, resoluciones y cartas de carácter nacional e internacional ratificados por España.

Ante la necesidad justificada de poner o no en práctica cualesquiera de las medidas curativas que se estimasen necesarias sobre estos bienes, en la búsqueda de frenar su deterioro, no se debe olvidar el principio de mínima intervención. Frente a cualquier intervención por mínima que sea, debe cumplirse el principio



de no modificar e interferir en el reconocimiento de cada una de las piezas, de su identidad, evitándose cualquier tratamiento que pueda llevar a falsificar la forma o el significado. Por ello todas las intervenciones deberían ser reconocibles y diferenciadas de los estratos originales. La pátina³ aportada por el tiempo debe ser respetada en cualquier intervención que quede justificada. Además, cualquier tratamiento o intervención deberá quedar documentada de forma textual, gráfica y fotográfica.

Propuesta parcial de intervención sobre el conjunto

Debido al entorno inadecuado en el que a lo largo de la historia se han podido encontrar estas piezas, normalmente almacenadas y en desuso, se propone entre otros tratamientos preventivos, la desinsectación sobre todo el conjunto. Algunas de las piezas muestran evidencias de haber sufrido ataque biológico, mostrándose restos en algunos casos de insectos adultos muertos presentes en las piezas y en los contenedores, por ello se consideraría necesario realizar un tratamiento de desinsectación y desinfección. Se propone la aplicación en todo el conjunto simultáneamente, tanto de muñecos de manipulación como de textiles, accesorios de piel, madera, etc., un trata-

Fig. 2.
Afiche utilizado por Balder en sus actuaciones.

3 El respeto a la pátina y a los posibles barnices antiguos queda recogido en el artículo 7 apartado b, de la Carta de la Conservación y Restauración de los objetos de arte y cultura, de 1987. Disponible en: <https://tpce.culturaydeporte.gob.es/eu/dam/jcr:b2e31f8c-8df0-47e9-8b67-105512628225/1987-carta-bienismuebles-italia.pdf> [Consultada: 7 -08-2021]



Fig. 3.
Diagrama de daños que muestra la suciedad superficial de una de las cabezas de la colección.

- 4 CTS EUROPE. Productos: Klucel® G. Recuperado de: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=139> [Consulta: 01-02-2021]⁴ CTS EUROPE. Productos: Tylose®. Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.1.5resinas-sinteticasvarias2016/tylose_mh_300p_tecit.pdf [Consulta: 01-02-2021]
- 5 CTS EUROPE. Productos: Tylose®. Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.1.5resinas-sinteticasvarias2016/tylose_mh_300p_tecit.pdf [Consulta: 01-02-2021]⁵ CTS EUROPE. Productos: Acril®. Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.1.1resinaacrilica2016/acril33esp_17.pdf [Consulta: 01-02-2021]
- 6 CTS EUROPE. Productos: Acril®. Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.1.1resinaacrilica2016/acril33esp_17.pdf [Consulta: 01-02-2021]
- 7 Para registrar durante el proceso de limpieza las unidades estratigráficas que componen las áreas que delimitaremos específicamente en cada muñeco de manipulación.
- 8 El pH se recomienda que este comprendido entre 5,5 y 9 teniendo en cuenta que cada material tiene su rango de pH, partiendo en este caso de materiales orgánicos que con el tiempo se oxidan, se vuelven ácidos y serían más sensible a los álcalis.

miento de desinfección a través del método transformado con gases inertes, por anoxia en cámara hermética.

Dentro de la fase de pre-limpieza se sugiere la eliminación de suciedad a través del uso de medios mecánicos, como tratamiento esencial para mantener la integridad y la consistencia estructural de todo el conjunto de piezas después de su revisión y desmontaje.

La superficie de cartón de algunas piezas muestra afecciones tales como debilitamiento, fragilidad, etc., con la separación de los sucesivos estratos o laminaciones que pueden llevar a la deformación, disgregación y rotura. Por ello se plantea el uso de éteres de celulosa tales como Klucel® G⁴ y Tylose® MH 300 P⁵. Para ampliar su poder de adhesión se aconseja añadir entre el 3-5% de una resina acrílica tal como el Acril® 33⁶ disuelta en emulsión acuosa.

Antes de proponer el tratamiento de limpieza sobre las superficies de cartón se recomienda analizar, numerar y documentar hasta crear una secuencia estratigráfica completa⁷ de los estratos de suciedad y los restos conservados en superficie. Esta secuencia nos proporciona información valiosa para conocer la vida de la pieza y su estado de conservación. Para ello y siguiendo una metodología concreta (Barros García, 2006, pp. 440-441), se propone la creación de una ficha de unidad estratigráfica para registrar estos datos durante el proceso de limpieza. De esta forma se describen las unidades que componen las áreas que delimitamos

específicamente en cada muñeco de manipulación, analizando, numerando y documentando, hasta crear una secuencia estratigráfica completa de los estratos de suciedad y los restos conservados en superficie.

Antes de iniciar el tratamiento de limpieza y de remoción, es conveniente plantearse si este tratamiento está justificado. Debe primar llegado el caso la realización de una limpieza de carácter superficial, teniendo en cuenta los intervalos de seguridad de los materiales filmógenos, para no incidir en ellos (Colomina, Guerola y Moreno, 2020, p.37). La elección o no de llevar a cabo la limpieza debe quedar justificada en las conclusiones obtenidas tras aplicar los exámenes específicos de tipo organoléptico y tras la aplicación de las técnicas y análisis científicos necesarios sobre la pieza. Es fundamental tratando este punto, no aplicar de forma general limpiezas profundas, evitando el uso de fórmulas o protocolos de carácter generalista.

En el caso del estudio del estado de las superficies y de las policromías, es importante asegurarse de si nos encontramos ante estratos originales sucios y cubiertos por capas de barnices ennegrecidos y oxidados, o si estos a su vez fueron “refrescados” para potenciar de nuevo el color y el brillo de las superficies. Para ello es recomendable realizar antes de cualquier limpieza más profunda una limpieza superficial con el uso de pruebas de diversas soluciones tampón con distintos pH⁸. De esta forma podemos

crear una solución que mueva la suciedad depositada o bien sobre la capa policroma o bien si la hubiera sobre la capa de barniz. El caso mayoritariamente observado es el de superficies en las que es necesario eliminar la suciedad y el polvo sobre superficies barnizadas y otras no barnizadas también envejecidas.

Para este segundo caso de superficies no barnizadas se recomienda a la hora de crear la prueba acuosa no añadir más de un 1% de citrato para no degradar los componentes de la película pictórica (Morrison et al., 2007, p.261). Esta solución acuosa tampón tipo, debe incluir por un lado un gelificante que nos permita su control y porosidad, además de conseguir su viscosidad con el añadido de menos de 2 g de Klucel® G. Además, se deben añadir unas gotitas de un tenso activo débil como el Tween® 20⁹ o un tensoactivo más fuerte como la mucina que nos ayude a la hora de extenderlo sobre materiales hidrofóbicos, como ocurre por ejemplo con las capas de óleo más o menos recientes. A los materiales antes referidos se puede añadir un agente quelante, como el citrato de triamonio (TAC) o saliva artificial¹⁰ al 1%.

Esta limpieza respeta los estratos originales llevándose a cabo de forma delimitada y gradual con la finalidad de retirar la suciedad, polvo, materia grasa y eliminación de repintes y añadidos (burdos y de mala calidad), aplicados sobre las capas de barniz y de policromía. La operación de limpieza siempre es un tratamiento de carácter irreversible por lo que se propone que ésta se realice por fases, contemplando en todo momento lo que queremos eliminar. Las distintas fases de limpieza siempre se deben de llevar a cabo en el caso de que la capa de policromía se encuentre estable¹¹. Para ello se recomienda el uso de productos y materiales de probada estabilidad y eficacia. Se contemplarían un mayor número de tratamientos que serían motivo de ser expuestos en otros ensayos debido a su extensión y complejidad.

- 9 CTS EUROPE. Productos: Tween® 20. Disponible en <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2665> [Consulta: 01-02-2021]
- 10 CTS EUROPE. Productos: Saliva artificial. Disponible en <https://www.ctseurope.com/es/dettaglio-news.php?id=413> [Consulta: 11-02-2021]
- 11 Como así recoge en el anexo C, Carta del Restauo de 1972. Disponible en <https://www.ge-icc.com/2006/07/06/1972-carta-del-restauo/> [Consultada: 7-08-2021]

BIBLIOGRAFÍA

- **BARROS GARCÍA, J. M.** (2,3 y 4 noviembre de 2006). "La documentación de unidades estratigráficas en la limpieza de superficies pictóricas": 16th International Meeting on Heritage Conservation. Valencia, pp.437-448.
- **CARTA DEL RESTAURO DE 1972.** Disponible en <https://www.ge-icc.com/2006/07/06/1972-carta-del-restauo/> [Consultada: 7-08-2021]
- **CARTA DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LOS OBJETOS DE ARTE Y CULTURA, DE 1987.** Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/eu/dam/jcr:b2e31f8c-8df0-47e9-8b67-105512628225/1987-carta-bienesmuebles-italia.pdf> [Consultada: 7-08-2021]
- **COLOMINA SUBIELA, A., GUEROLA BLAY, V., y MORENO GIMÉNEZ, B. (2020).** "La limpieza de superficies pictóricas": *Metodología y protocolos técnicos*. Madrid, Trea.
- **CTS EUROPE. PRODUCTOS:** Tween® 20. Disponible en: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2665> [Consulta: 01-02-2021]
- **CTS EUROPE. PRODUCTOS:** saliva artificial. Disponible en: <https://www.ctseurope.com/es/dettaglio-news.php?id=413> [Consulta: 11-02-2021]
- **CTS EUROPE. PRODUCTOS:** paraloid B-72®. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.1.1resinaacrilica2016/paraloidb-72esp.pdf> [Consulta: 22-08-2021]
- **CTS EUROPE. PRODUCTOS:** klucel® G. Disponible en: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=139> [Consulta: 01-08-2021]
- **CTS EUROPE. PRODUCTOS:** tylose®. Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.1.5resinassinteticasvariadas2016/tylose_mh_300p_tecit.pdf [Consulta: 01-08-2021]
- **CTS EUROPE. PRODUCTOS:** acril®. Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.1.1resinaacrilica2016/acril33esp_17.pdf [Consulta: 01-02-2021]
- **DIRECTRICES PROFESIONALES DE E.C.C.O: LA PROFESIÓN Y SU CÓDIGO ÉTICO.** Disponible en: <https://asociacion-acre.org/el-conservador-restaurador/codigo-etico-del-conservador-restaurador/> [Consultado el 1-08-2021]
- **MAEKAWA, S; ELERT, K. (2003).** "Methods and materials for the anoxia of insects in Museum objects": *The use of oxygen-free environments in the control of Museum Insect Pests*. Los Ángeles, The Getty Conservation Institute.
- **MORRISON, R., BAGLEY YOUNG, A., BURNSTOCK, A., VAN KEULEN, H., & JAN VAN DEN BERG, K. (2007).** *The effects of triammonium citrate and variable pH for surface cleaning unvarnished oil paintings. Studies in Conservation*, 52(4), pp. 255-270.
- **VV. AA (2016).** Guía del Museo Nacional del Teatro.



Susurradora de trajes

BÉRENGÈRE RUFFIN C. DE LESSER

La conservación es “Una Actitud”, y la prevención es la primera regla a observar. Tengo que descubrir qué cuerpo correspondía a este traje, quién era la persona que lo llevaba, y cuáles eran sus puntos débiles.

[Fig. de cabecera]
Exposición “*El teatro de la vida: Gerardo Vera*”. Vitrina con el traje para el personaje de “*Mujer oscura*”, perteneciente a la obra *Macbeth*, de William Shakespeare, en versión de José Luis Collado.

Coco Chanel dijo una vez: “*Un bonito vestido puede serlo colgado en una percha, pero ello no significa nada. Un vestido debe ser juzgado cuando lo lleva una mujer; debe ser visto sobre sus hombros, con el movimiento de sus brazos, sus piernas y el pliegue de su cintura*”... Pero esa afirmación puede matizarse cuando ese hermoso vestido está sobre un maniquí que simula tener hombros, brazos, piernas y una cintura, escenifica el porte de un cuerpo humano y teatraliza la presencia de su modelo en una vitrina de exposición o en un museo.

Mi primer contacto visual con los trajes es, a menudo, sobre unas per-

chas y, precisamente, mi propósito es el de devolverles el cuerpo y las actitudes que tenían llevados por los actores o las actrices. Pero mi intervención en el proceso expositivo de trajes se inicia con otras ideas, pues he de pensar en las nociones de colección, de prevención, de restauración y de conservación. Inmediatamente después pienso en lo que el traje vivió.

Cuando entré en los equipos del Museo del Traje de Madrid, salía de trabajar para un pequeño taller de realizaciones de vestuario de teatro, y, en una de las primeras reuniones, nos explicaron que los objetos de museo pertenecen a todo el pueblo español, incluyéndonos a cada uno de noso-

tros, y a continuación se nos explicó que la conservación es “Una Actitud” y que la prevención es la primera regla a observar. A los objetos museográficos se les tiene respeto y hay que protegerlos de cualquier causa de deterioro.

Tengo que insistir sobre esa alianza entre conservación y museografía, porque así desempeñé siempre mi trabajo: entre los responsables de colección, los restauradores y los conservadores de museos, por un lado, y los comisarios y los diseñadores de exposiciones por el otro; y todo con el fin de realizar ese soporte museográfico justo para cada traje escogido para una exposición determinada. Es decir, que tendré en todo momento que velar y contemplar el bienestar de la pieza sobre mi maniquí, y complacer la correcta lectura de la pieza dentro del discurso museográfico y estético de las exposiciones.

Suelo pensar que la realización de soportes es una respuesta a las exigencias sugeridas por el propio traje, además de por las instituciones a quien pertenece y, en tercer lugar, por los deseos creativos de la museología. Aquí es también importante subrayar que los tejidos, al igual que los objetos de papel, ofrecen una fragilidad particular por sus características materiales y estructurales, de ahí la importancia de su conservación y del respeto que merecen, y más porque, a lo largo de los tiempos, la indumentaria ha adquirido una gran importancia como arte y el carácter de bien cultural. En un principio con un valor documental para llegar a tener, hoy en día, un valor artístico propio. Cada vez es más frecuente la presencia de piezas de indumentaria en exposiciones y museos.

Cuando las instituciones acuden a solicitar mi colaboración es porque la exposición de trajes exige, expresamente, la elaboración de soportes específicos, y porque no es posible contemplar la acomodación de la pieza museográfica sobre cualquier maniquí industrial actual. La necesidad de un soporte a medida se impone como respuesta para la correcta lectura de las piezas de indumentaria y

para evitar tensiones o roturas que se podrían producir o agravar mientras esté expuesta. Podemos comparar la creación de este molde específico a la actuación de un arquitecto a quien se pide salvar la fachada emblemática de un edificio y crear nuevas viviendas detrás de dicha fachada histórica. Las instituciones tienen los trajes y yo he de crear su volumen interior.

Con esta personal introducción empiezo mi actuación y, para transmitirles ese trabajo exigente y artesanal, voy a desarrollar el encargo que me pidió el Museo Nacional del Teatro de Almagro para la exposición: “El teatro de la vida, Gerardo Vera”. Había que realizar maniqués a medida e invisibles para cinco trajes creados por el gran director y realizador de cine y de teatro.

¡¡ACCIÓN!!

Para empezar nuestra colaboración, el Museo del Teatro me remitió fotos y fichas de los trajes y, cosa que no me suele pasar con los trajes antiguos de otras entidades, me envió fotos de los actores que los llevaron en su día. Y concretamos una primera reunión, un primer encuentro, aún diría, un *casting* para los trajes.

Esta etapa será quizás la menos espectacular en el proceso de realización de soportes a medida e invisibles, pero, desde luego, es la etapa más laboriosa e importante. Oficialmente esa etapa se llama “Atribuciones de Siluetas” porque es el estudio volumétrico del traje. Oficiosamente la llamo “Susurrando a Los Trajes” o “La Susurradora de Trajes” “porque he de conseguir descubrir qué cuerpo correspondía a ese traje, quién era la persona que lo llevaba y cuáles eran sus puntos débiles, sin olvidar las huellas de heridas del uso y del tiempo que se destapan mientras estamos en esa audición. Todos estos detalles son primordiales para crear un maniquí a medida e invisible.

En mi taller poseo un fondo de unas 60 matrices diferentes, de hombres, mujeres y niños, abarcando morfología y siluetas distintas desde el inicio del siglo XVIII. Tengo que precisar que mis matrices ofrecen un amplio aba-



Fig. 1.
Sesión de fotos para el catálogo de la exposición.

nico de siluetas y posturas corporales, pero, para cada silueta, no poseo variedad de tallas. Adquirir la talla correcta es parte del largo proceso artesanal de creación del maniquí.

Os contaba que esa primera cita era casi como un *casting* porque una vez recibidas las fichas de los 5 vestidos, procedo a una selección de las matrices como si fueran candidatas a llevarse el papel principal de ser elegidas para convertirse en el cuerpo de uno de los vestidos seleccionados.

De esta prueba tengo que salir con cinco candidatas para ser reproducidos y con todos los apuntes que me susurran los trajes en cuanto a sus hechuras, sus heridas de vida laboral en escenario y los volúmenes que necesitarán adquirir para que los visitantes los disfruten en la exposición, sin olvidar que las piezas deben pasar el tiempo de exposición lo más relajadas posibles sobre su propio maniquí, sin tensiones y con mimos.

Para realizar los modelos a medida se utiliza una buena variedad de materiales: cartón, cola, cinta de algodón, guata, malla descruada, tejidos variados de seda, de algodón, de poliéster, etc. Todos estos materiales son muy -o bastante- neutros sirviendo siempre al propósito de conservación de los tejidos.

El proceso de creación del maniquí para cada conjunto de indumentaria se realiza moldeando el cartón sobre la matriz exigida, de allí nace el cartón propio de cada traje; esa estructura de cartón es resistente pero flexible, y se realiza siguiendo el método ancestral del "papel maché", utilizando un papel y una cola específicos. Después de las largas pautas de secado siguen varias etapas de transformación para acercarse lo más posible al cuerpo que habitaba el traje.

A veces, para cumplir con la talla, hay que trabajar primero la matriz antes de reproducirla y otras veces es preciso reproducir primero la matriz en bruto y luego realizar las transformaciones sucesivas y pertinentes. Estas etapas subsiguientes son, desde luego, las más espectaculares y delicadas, y, en ellas, los tiempos de secado son extremadamente importantes

pues, en esa fase, se operan las transformaciones de cada cartón en unas repeticiones múltiples y variadas de: "corta, grapa, pega y deja secar" del maniquí bruto. Con estas "Operaciones Cartonera", se puede ensanchar o estrechar: el cuello, torso, pecho, hombros, cintura, cadera y los glúteos para llegar lo más cerca posible a las medidas, volumen y a las siluetas de cada persona que, en su momento, llevó cada traje. Y según la complejidad de las siluetas, de las tallas y por el delicado proceso de los tiempos de secado -que podemos comparar a la cocción de un pastel- esta etapa puede requerir varias semanas y con variadas sesiones de pruebas del traje para verificar los ajustes.

Una vez obtenido el cartón definitivo para cada uno de los atuendos, se pasa a la "Fase Textil" de la creación del soporte museográfico. Y ya que la petición del Museo Nacional del Teatro de Almagro es de "5 maniqués a medida e invisibles", y ahora que el volumen corporal de los cartones es el correcto, hay que prescindir de los elementos visibles para que los trajes sean apreciados exclusivamente por ellos mismos y sin distracciones. Para ello, se recortará el cartón al borde de la prenda -para que en ningún momento el soporte pueda ser apreciado- y, a continuación, forramos el cuerpo de cartón con guata sintética y con una malla de algodón descruado, proporcionando una barrera material mullida y neutra para el bienestar expositivo del traje. Para unificar la ausencia de referencia corporal, el discurso expositivo pidió que el interior de los soportes fuera pintado de negro permitiéndoles fundirse mejor en la penumbra de las vitrinas. Los bordes de los maniqués, en los escotes y brazos, llevarían unos vivos de tejido del mismo color que el traje para evitar que, en ciertos ángulos, se pudiese entrever el cartón. La adecuación del maniquí para la buena recreación del traje en exposición, necesita ahora complementos que se realizarán con materiales textiles variados, con guata, con retor, con distintos tejidos de algodón o sintéticos, con Melinex® (film de terefta-



lato de polietileno transparente), con ballenas de plásticos, con alambres galvanizados y con pletinas metálicas forradas.

Estos materiales entrarán en acción, siempre que tenga el visto bueno de la institución responsable de los trajes, y los emplearé juntos o separados en el interior del vestido para completar el cartón y devolverle el aspecto del cuerpo que lo llevaba; recreando sus brazos, sus enaguas, sus piernas, sus faldones y todos los adecuados volúmenes para que luzca lo mejor posible en su correcta exposición.

En uno de los últimos viajes de comprobaciones, los cinco maniqués a medida e invisibles llegan a Almagro para el ensayo general y se visten para una sesión de fotos tipo “famosos en la alfombra roja de *superstar*”. La próxima cita es la del “Montaje en Sala”; su cumbre será como el levantamiento del telón salvo que el escenario son las vitrinas y los focos no sobrepasarán los 50 lux dictados para una buena conservación de los tejidos.

Por última vez nos acercamos todos a los trajes colgados en la percha; pero esta vez los percheros han sido trasladados a la sala de exposición. Allí los maniqués, con sus mejores galas, salen de sus protecciones de viaje y los vestimos entre dos personas, con todos sus accesorios textiles,

para luego coser de uno en uno: los brazos, cojines de volúmenes, calzones, faldones, soporte de tocado y almohadillas de prevención para zonas delicadas.

En esa fase, la sala de exposición parece una colmena de abejas ajetreteadas, porque nos yuxtaponemos todos: artesanos, responsables, directores y comisarios en una gran coreografía para acompañar cada objeto, con su soporte creado, hasta su lugar exacto de exposición. Los cinco actores entrarán en escena y según la posición en la que se les ha colocado y la luz que les ilumine se pueden resaltar pequeños fallos. Es cierto que el cambio de visión que supone la vista como espectador, a través del cristal, permite apreciar el traje sobre su maniquí de un modo distinto. Y aparecen detalles que, en el taller, no se apreciaban pero que necesitan ser corregidos para mejorar su exposición. En ningún caso, la etapa de “Montaje en Sala” es labor menor, es más, es un baile multidisciplinar de todos los equipos que entran en una exposición. Veremos la cumbre de esa insospechada gran colaboración de todos los miembros del equipo con el final feliz que marca el cierre de las vitrinas.

¡Se apagan las luces!

Se levantará el telón el día de la inauguración y..

¡Que pasen los visitantes!

Fig.2.

Fase textil: realización de faldones, cojines de volúmenes, brazos, recorte del escote y su vivo de tela.

Fig. 3.

Vistiendo en la sala de exposición.



La muerte del dragón (1923) en el Teatro de Arte. Personajes deshumanizados y androides en el “Teatro de los Niños”

ISABEL MARÍA ALBA NIEVA

[Fig. de cabecera]
Rafael Barradas. Programa divulgativo
para el Teatro de los Niños. 1922 (Detalle).

Resumen

Durante una década (1916 a 1926), Gregorio Martínez Sierra convirtió el escenario del Eslava en un referente en la renovación escénica española. Los textos, autores, interpretación, decorados, vestuarios y cartelería, formaban parte de un conjunto distanciado del encorsetado mimetismo ofrecido por el naturalismo. También creó el “Teatro de los Niños” con el fin de ofrecerles obras y puestas en escena adaptadas a su edad. Estas fueron ejemplo de modernidad tanto por la parte textual como por el atrevimien-

to de la puesta en escena basada en decorados sintéticos y vestuarios que configuraban la corporalidad de los personajes fantásticos. *La muerte del dragón* fue una de las obras que dio vida a seres fantásticos, animales misteriosos y muñecos. La plástica escénica potenció el carácter ilusorio de la fábula y algunos actores tuvieron que transfigurarse gestualmente y, a través del vestuario, en divertidos androides.

Palabras clave: Gregorio Martínez Sierra, Teatro de Arte, Teatro de los Niños, Rafael Barradas, Sigfrido Bur-

mann, La muerte del dragón, vestuario escénico.

El 11 de diciembre de 1923 la prensa anunciaba un nuevo estreno en el Teatro Eslava.¹ Se trataba de la representación de una obra original del exitoso autor teatral Pedro Muñoz Seca.² El reclamo para atraer al público especificaba que la función estaba dirigida “para niños y personas mayores de edad”. El breve anuncio concretaba, al igual que la posterior impresión del texto dramático en 1924, que se trataba de un “cuento en tres actos, en prosa y verso, con los ripios absolutamente indispensables”. Además, para llamar la atención del público adulto, añadía que la música había sido creada por Jacinto Guerrero y las decoraciones y trajes por Sigfrido Burmann.

Una vez más, el productor y director de la Compañía Cómico Dramática Gregorio Martínez Sierra se comprometía con el público más exigente y quizás el más necesitado: el infantil, un sector de la población con pocas oportunidades de educación, aprendizaje y disfrute del teatro. España tenía un grave problema de alfabetización en los albores del siglo XX, un problema que se agudizaba en función del lugar de residencia, el sexo, el ínfimo número de escuelas públicas y la temprana edad de los 10 años en la que se daba por finalizado el periodo de escolarización. Lo habitual era que la educación quedase en manos de las familias pudientes, que solían escolarizar a sus hijos en las escuelas privadas de carácter religioso. Ante este paisaje surgió, como una gota en el desierto, la Institución Libre de Enseñanza (1876-1940). El grupo de intelectuales que se fue sumando a esta iniciativa del pedagogo Francisco Giner de los Ríos pretendía arrojar algo de esperanza a esta situación, alfabetizando y proporcionando una cultura general a los niños. El concepto filosófico de esta reforma pedagógica subrayaba que, solo a través de la educación integral, el niño llegaría a desarrollarse como persona; una persona capaz de cambiar las condiciones sociales en las que vive.

La problemática de la educación en España era bien conocida por Gregorio Martínez Sierra. Algunos de sus amigos, como Juan Ramón Jiménez o los hermanos Machado, colaboraban con la Institución Libre de Enseñanza. Pero, sobre todo, debía conocer muy bien esta realidad social de la mano de su colaboradora y esposa María Lejárraga. María, en 1895, cinco años antes casarse con Gregorio, obtuvo por oposición un puesto de maestra que alternó con sus intereses literarios hasta 1908. Al inicio de ese año, María presentó una dimisión voluntaria de su cargo de maestra; pedía la renuncia pero solicitaba los derechos de rehabilitación para no perder la plaza de manera definitiva. El motivo que María alegó fue “la obligación de tener que seguir” a su marido en sus frecuentes viajes al extranjero. La causa fue denegada porque precisamente era la ley la que obligaba a la mujer casada a seguir a su marido. Ante el cansancio por combinar las dos actividades, escritura y enseñanza, María tomó una nueva decisión y, obligada por las circunstancias legales que ya conocía, presentó una nueva renuncia sin la deseada posibilidad de reserva.³

De este modo, María dejaba atrás su faceta de maestra y emprendía un viaje dedicado en exclusiva a la escritura, aunque nunca firmaría con su nombre, ni sus colaboraciones con Martínez Sierra ni con el resto de artistas con los que trabajó como Manuel de Falla. Solo firmaría con su nombre, María, pero adoptando los apellidos de su marido, el volumen de memorias que publicó en 1953 bajo el título *Gregorio y yo*.

Gregorio Martínez Sierra conoció en 1909, de la mano de su amigo y mentor Jacinto Benavente, el intento de este por crear un proyecto estable que llevase el teatro a los niños. La intención de Benavente era usar el teatro como un medio para educar y formar a los más pequeños, interés que le venía de su padre y afamado pediatra Mariano Benavente (1810-1885). Para conseguir su objetivo, Benavente puso el punto de atención en la necesidad

1 “Gacetillas, Eslava”. (11 de diciembre de 1923). La Acción, p. 5.

2 MUÑOZ SECA, P. (1924): La muerte del dragón, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.

3 LIZÁRRAGA, I. (2020): Luz ajena. El enigma de María Lejárraga, Sevilla, Espuela de Plata.

de hablar a los niños sin “ñoñerías” y sin obviar la necesidad de agradar al público adulto.⁴ Para ello se rodeó de autores como Felipe Sassone, Sinesio Delgado, Ceferino Palencia, Álvarez Tubau, Eduardo Marquina, Francisco Viu o Ramón del Valle-Inclán. El proyecto fue inaugurado el 20 de diciembre de 1909, en el Teatro Príncipe Alfonso con dos de sus obras: *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* y *Ganarse la vida*. El 5 de marzo, ya en el Teatro de la Comedia, se estrenó la última obra del ciclo infantil, la farsa *La cabeza del dragón* de Valle-Inclán.

El crítico de *El Heraldo de Madrid* contaba que el intento de Benavente por crear en España un teatro infantil se había malogrado por la falta de público.⁵ Un público que tres meses antes se había mostrado generoso y entusiasta, pero que fue menguando a lo largo del corto periodo de tiempo que duró la programación infantil hasta el punto de hacerse insostenible económicamente. Quizás, el problema de falta de público se hubiera resuelto si las distintas obras estrenadas hubieran estado más distanciadas en el tiempo. Según Huerta Calvo, Benavente, junto con la compañía de Fernando Porredón, estrenó 11 obras en 9 semanas. El noble proyecto tenía previstos otros estrenos. Explica Huerta, que Martínez Sierra y María tenían previsto estrenar una traducción de *The Taming of Shrew*, de Shakespeare, con el título de *Domando la tarasca*.⁶ Esta traducción sí se estrenó posteriormente, en 1917 en el Teatro Eslava, pero dirigida al público adulto.

Será en 1921 cuando, finalmente, el Teatro Eslava dé cobijo al público infantil. El programa del “Teatro de los Niños” en su estreno, el 29 de diciembre, fue el siguiente: la obra en verso *Matemos al lobo*, de Luis de Tapia, *Viaje al portal de Belén*, de Manuel Abril y una selección de números del espectáculo de variedades *Linterna mágica*. El siguiente estreno fue el 4 de febrero. En esta ocasión le tocó el turno a la obra *Viaje a la isla de los animales* de Gregorio Martínez Sierra -por tanto de María Lejárraga- y una pantomima titulada *Charlot viajero*.

Rafael Barradas figura como el principal artífice para la construcción

de la plástica de los decorados y los trajes. El carácter efímero del teatro nos ha dejado muy pocas imágenes para documentar cómo fueron aquellas representaciones. Asimismo, Barradas fue el único ilustrador del programa divulgativo que se editó sobre el “Teatro de los Niños”.⁷ El folleto de pequeño formato se compone de dieciséis carillas impresas a tres tintas (verde, rojo y negro) que alternan la modernidad de los dibujos de Barradas con una selección de críticas sobre las distintas propuestas escénicas. Estas críticas transmiten la buena acogida que tuvo el proyecto por parte de la prensa y el público. En las ilustraciones del folleto podemos ver, de manera muy esquemática y en espacios donde hay una ruptura de la perspectiva, al protagonista principal de las tres obras representadas: Pinocho. El muñeco de madera ideado por Carlo Collodi había comenzado a hacerse conocido en España gracias a los fascículos seriales editados por Calleja e ilustrados por Salvador Bartolozzi entre 1917 y 1929. El Pinocho que recrearon los colaboradores del Eslava mantuvo la esencia aventurera que le había imprimido Rafael Calleja en su traducción de 1912.⁸

Para recrear cómo fueron las representaciones escénicas de este proyecto teatral, al inicio de mi investigación tan solo conocía, además del folleto divulgativo, los bocetos de escenografía de Rafael Barradas y una fotografía de la obra de Manuel Abril *Viaje al portal de Belén*,⁹ publicados en el libro *Un teatro de arte en España 1917-1925*.¹⁰ En la escena retratada en dicha fotografía, el decorado es un telón pintado. Mantiene la idea expresada en el boceto del artista que lleva el mismo título que la obra, pero el telón no es una copia exacta: muestra un humilde poblado que se alza sobre una montaña, mientras que en el dibujo hay dos montañas. Posiblemente el colorido del telón respetase los tonos azulados, rojos, dorados y blancos que impregnaban el boceto, aunque no lo podemos concretar. Por delante del telón, la composición actoral queda configurada por una serie de pastores y pastoras

4 HUERTA, J. (2012): “El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente”, *Don Galán*, nº 2, pp. 72-80. Disponible en https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_1 [consulta: 14-07-2021]

5 M.B. (6 de marzo de 1910). “Teatro de la Comedia. Una obra de Valle Inclán”. *El Heraldo de Madrid*, p. 1.

6 HUERTA, J. (2012): ob.cit.

7 Dicho folleto se encuentra en los archivos documentales del Museo Nacional del Teatro de Almagro.

8 GARCÍA DE TORO, C. (2013): “Los viajes de Pinocchio. Sus primeras andanzas en España”, *Revista Sendebarr*, Universidad de Granada. Disponible <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebarr/article/view/653/1652> [consulta: 26-07-2021]

9 *Viaje al portal de Belén*, fantasía en cuatro cuadros con versos de Manuel Abril. Esta obra se clasificó como “Nacimiento” animado. En la historia, Pinocho guiaba a tres de sus admiradores al portal de Belén. La música fue de Conrado del Campo. Decorados y trajes: Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann y Rafael Barradas. A. (30 de diciembre de 1921). “Eslava: Inauguración del Teatro de los Niños”, *La Época*, p. 1 y MARÍN, A. (30 de diciembre de 1921). “El Teatro de los Niños”, *La Acción*, p. 5.

10 MARTÍNEZ SIERRA, G. (ed.) (1926): *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, Madrid, Ediciones de la Esfinge.

-entre los que hay niños- que adoran al Niño recién nacido y a la Virgen María, caracterizada con el mismo atuendo que lució Catalina Bárcena en *Navidad* (1916).¹¹ El vestuario de alguno de los pastores se caracteriza por la fantasía propia de la renovación escénica del momento: anacronismos en favor de la estética global frente al rigor histórico y tejidos estampados a mano, con el fin de no limitarse a la expresividad de los tejidos comerciales.

Tiempo después tuve conocimiento de la existencia de dos fotografías más. La primera se trataba de una imagen del archivo del diario *ABC* datada el 3 de enero de 1922.¹² La otra está depositada en la Biblioteca Nacional desde 2016, donada por Ángel Martínez Roger, y que pude estudiar previamente para el artículo que Martínez publicó en el Libro de las Jornadas de zarzuela celebradas en Cuenca en 2015.¹³ Ambas fotografías subrayan que la fantasía y la modernidad de los bocetos y las ilustraciones de Rafael Barradas para este proyecto teatral infantil habían seguido manteniendo su esencia en el escenario del Teatro Eslava.

La fotografía del *ABC* es entrañable porque tiene la osadía de mostrarnos el patio de butacas lleno de niños y muy especialmente de niñas. La descripción documental de la imagen específica que se trata de una función “celebrada en obsequio de los niños y niñas de los asilos que sostiene la Asociación matritense de la Caridad”. Lo más divertido de la fotografía es ver a Manuel Collado caracterizado de Pinocho, con su casaca de faldones acampanados y sus calcetas blancas pintadas con las articulaciones y tornillos del muñeco de madera. El actor está sentado en la barandilla del anfiteatro y Caperucita, el Labrador y otro personaje (probablemente Cenicienta) transitan entre el público, quizás con la intención de acercarse a saludar a los más pequeños o como relata el artículo de *La Época*: “Qué de risas infantiles y qué alboroto cuando Pinocho, Caperucita y la Cenicienta salieron a la sala a repartir cuentos a los pequeñuelos!”.¹⁴ Detalle que también apreciamos en la fotografía.

En suma, tanto por los personajes que en ella aparecen como por la fecha de la datación, me atrevo a afirmar que la fotografía de *ABC* se corresponde con una función de *Matemos al lobo*. Además, gracias a la labor investigadora de Enrique Fuster,¹⁵ hoy podemos leer el texto dramático en verso de Luis de Tapia. Fuster presenta una transcripción que respeta el texto original, depositado en el Archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena. La trama de la fábula es muy sencilla: varios personajes de cuento, entre los que se encuentran Caperucita, Garbancito, la Bella del bosque, Cenicienta, El Gato con botas, el Leñador y Pinocho viven aterrorizados por el lobo y deciden unirse para librarse de él. En el libro citado con anterioridad, *Un teatro de arte en España 1917-1925*, también se publicó un boceto de Barradas que representa el salón del palacio de la Bella donde los personajes invitarán a su enemigo a cenar. En el dibujo prima la ruptura de la perspectiva a favor de un suelo compuesto de planos imposibles y una decoración donde resalta la ingenuidad infantil. El cromatismo plano de tonos azules, verdes, rojos y dorados dirige la atención a la mesa vestida con mantel blanco.

Por otro lado, en la fotografía depositada en la Biblioteca Nacional¹⁶ volvemos a ver a Pinocho, pero esta vez acompañado de personajes mayoritariamente zoomorfos. Se trata de la obra *Viaje a la isla de los animales*. Este texto fue firmado por Gregorio Martínez Sierra pero, como ya se ha señalado anteriormente, muy probablemente fue escrito por María Lejárraga en colaboración con Gregorio.

La crítica publicada en *ABC* nos ofrece el argumento de esta obra:

“El popular Pinocho, que está siendo la admiración de la grey infantil que a diario acude a Eslava, se presentó ayer tarde, corriendo nuevas e interesantes aventuras en un viaje a la isla de los animales, donde va en compañía de su rival Guignol, para conquistar la peluca que ha de darle el amor de la encantadora Pimpinela.”¹⁷

- 11 *Navidad* fue un texto de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, composición musical de Joaquín Turina, vestuario de Juan Lafora y decorados de Alarma y Junyet. Fue clasificada como una “obra mixta” porque dos cuadros se interpretaban con mímica y solo en el tercero se incorporó la palabra. MÚGICA, E. (22 de diciembre de 1916). “Eslava, Navidad”, *El Globo*, p.1.
- 12 DUQUE, J. (3 de enero de 1922). “Aspecto de la sala...”, fotografía disponible en: <https://www.abc.es/archivo/fotos/aspecto-de-la-sala-durante-la-funcion-celebrada-ayer-en-obsequio-5649320.html> [consulta: 2-8-2021]
- 13 MARTÍNEZ, A. (2016): “Unas fotografías del Eslava. La plástica escénica en el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra”, en *El Teatro de Arte*. Libro de las Jornadas de zarzuela, Fundación Guerrero, Madrid, pp. 252-261.
- 14 A. (30 de diciembre de 1921): “Eslava: Inauguración del Teatro de los Niños”, *La Época*, p. 1.
- 15 FUSTER, E. (2019): “Teatro para niños en España en el primer cuarto del siglo XX: de Benavente a Martínez Sierra”, Trabajo Fin de Máster, La Rioja, Universidad Internacional de La Rioja. Disponible en: <https://reunir.unir.net/handle/123456789/9807> [consulta: 20-7-2021]
- 16 “Donan a la BNE 10 fotografías de los años 20”. (8 de noviembre de 2016). Prensa BNE, disponible en: <http://www.bibliotecanacional.es/AreaPrensa/noticias2016/1108-Donan-BNE-10-fotografias-teatro-anos-20.html> [consulta: 2-8-2021]
- 17 “Viaje a la isla de los animales”. (5 de febrero de 1922). *ABC*, p. 27.



Fig. 1.
Figurín atribuido a Sigfrido Burmann.

El anuncio publicado en el periódico *El Sol* nos indica los personajes de la obra:

“(...) Pinocho ha vuelto a Eslava -ino viene solo!- Le acompañan la ardilla, el gallo, el lobo, la urraca, el cocodrilo y el calamar- Niños de seis a ocho, ¡No hay que faltar!”¹⁸

Ambas informaciones nos permiten asegurar que dicha fotografía se corresponde con la puesta en escena de *Viaje a la isla de los animales*. En la imagen contemplamos doce personajes, entre los que hay varias caracterizaciones de apariencia zoomorfa, como por ejemplo la actriz caracterizada de ave -quizás la urraca- que se encuentra en el segundo lugar por la izquierda. Aunque también podrían ser María Esparza o Mercedes Garcerán, que simulaban una riña de gallos a través de la danza, como informaba *El Sol*.

En el Museo Nacional del Teatro se conserva un figurín de un gallo documentado como perteneciente a la obra *Viaje a la isla de los animales* [Fig. 1]. Este figurín es una acuarela que muestra a un actor o actriz transfigurado por el traje en un enorme gallo de tonalidades rojas, naranjas, verdes y azules. En el envés del mismo hay anotaciones sobre los tejidos,

colores y materiales para su confección: “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”. ¿Podría ser un figurín para *Viaje a la isla de los animales* o podría tratarse de un boceto para la opereta *La gallina romántica*, estrenada en enero de 1924? Por el trazo del dibujo y la letra, lo más probable es que se trate de un dibujo de Burmann. Hay que recordar, además, que en prensa solo se cita a Rafael Barradas como el artífice de los decorados y trajes para el espectáculo infantil y que Burmann fue el encargado de la visualidad de la opereta.¹⁹ Por tanto, pienso que este figurín corresponde a la opereta *La gallina romántica*. En cualquier caso, lo más importante es que tanto el figurín como las fotografías de ambos espectáculos inciden sobre la modernidad de las propuestas escénicas de Martínez Sierra que, siguiendo las influencias foráneas del teatro simbolista, se atrevió a subir a los “animales” al escenario.

El periódico *ABC*, citado con anterioridad, nos da una pista más para analizar la fotografía que pensamos se corresponde con la puesta en escena

18 Gacetillas, Eslava”. (5 de febrero de 1922). *El Sol*, p. 2.

19 DE SALAZAR, R (2 de febrero de 1924). “Informaciones Teatrales”. *Blanco y Negro*, p. 28.

de *Viaje a la isla de los animales*. ABC menciona a Guignol como el rival de Pinocho en la obra. En este caso, hemos de citar otro boceto conservado con ese nombre en el archivo del Museo Nacional del Teatro. Se trata de un figurín dibujado en grafito y sin color que lleva en el extremo derecho inferior escrito el nombre "Guiñol" [Fig. 2]. ¿Podría tratarse del rival de Pinocho? Y si fuera así, ¿es Guignol el actor que vemos a la derecha de la imagen con gafas y grandes cuellos blancos? Es muy difícil concluir esta hipótesis con los datos que tenemos porque en el figurín, "Guiñol" lleva una peluca con bucles, una chaqueta con faldón trapecoidal y pantalones de cuadros, que en ningún caso podemos apreciar en la imagen. Pero recordemos que los figurines son una idea previa que a veces están sujetos a transformaciones en el proceso creativo. Lo cierto es que en la imagen reconocemos, sin lugar a dudas, a Pinocho (extremo derecho) acompañado por un amplio grupo de animales.

Tras estas funciones dedicadas a "la educación de los sentimientos infantiles"²⁰ perdemos la pista del "Teatro de los Niños" hasta el estreno de *La muerte del dragón* el 13 de diciembre de 1923. Ese día el Eslava reanudó las representaciones del teatro dedicado a los niños. En el programa de mano para la temporada de la primavera de 1924 del Teatro San Fernando, se anunciaba esta obra en el abono:

"Teatro para los Niños. Persiste la Dirección de la Compañía en su propósito de ofrecer al público infantil obras apropiadas a su mentalidad, que, además de procurarle amena enseñanza, le diviertan y cooperen a educar su sensibilidad."²¹

En esta ocasión, la obra elegida para la noble causa educativa se trataba, como ya indiqué al comienzo, de un cuento en tres actos original de Pedro Muñoz Seca. La trama de esta fábula es más compleja que la de la obra de Tapia *Matemos al lobo*, está llena de ironías dramáticas y peripecias que debieron sorprender continuamente al público y en especial a los más pequeños. El reparto también es mucho más amplio y complejo. En

esta función intervienen personajes humanos, muñecos y dos animales: el dragón Medulfo y Narmo, "un pájaro de vistoso plumaje"²² interpretado por María Esparza, que juega un papel fundamental en la acción como mensajero. A pesar de la relevancia que tienen dichos personajes, en las imágenes no veremos a ninguno de los dos, por lo que no podremos analizar cómo fueron configuradas sus apariencias.

La historia cuenta que un dragón tiene atemorizado al reino de Dragonia porque cada año, para saciar su hambre, tiene que devorar a una doncella. Ese año le tocaba la desdicha a la princesa Leonia, la única hija del Rey Capitón. Pero el sabio Crodegando, un gran inventor de androides, se

20 MAYRAL (30 de diciembre de 1921). "El teatro de los niños". La Voz, p. 2.

21 Programa Teatro San Fernando. Temporada de Primavera de 1924. "Teatro para los Niños", p. 23.

22 MUÑOZ SECA, P. (1924): ob.cit., p. 69. Además de las obras aquí citadas con ejemplos de personajes zoomorfos, en julio de 1922, la compañía Gregorio Martínez Sierra estrenó *El pavo real*, donde Catalina Bárcena se convertía en una bella ave para salvar a sus hijos. Los personajes de animales eran una característica de modernidad en el teatro de las vanguardias históricas que no pasó desapercibida para el director del Eslava.

Fig. 2. Figurín de Guignol.



LOS EXITOS DE "LOS GAVILANES" Y DE "LA MUERTE DEL DRAGON"



JACINTO GUERRERO
 Autor de la partitura de la ópera «Los Gavilanes»
 Ramon Martín y el maestro Jacinto Guerrero, afirmados seguidores de «La Muerte del Dragón», han conseguido un gran éxito en el Teatro de la Zarzuela con su obra en tres actos «Los Gavilanes», que desde el día de su estreno tiene la crítica favorable de los periódicos españoles. En la corte que el príncipe encuentra guerreros y linaje, y en el año «La Muerte del Dragón», en el teatro de la Zarzuela como así, en el teatro de la Zarzuela, la zarzuela.

JOSÉ RAMOS MARTÍN
 Autor del libre de la ópera «Los Gavilanes»
 «La Muerte del Dragón», estrenada en tres actos, para niños y grandes, escrita por el doctor Muñoz Seca, y estrenada en el Teatro de la Zarzuela, con un gran éxito. El libre de la zarzuela «Los Gavilanes», obra de Jacinto Guerrero y José Ramos Martín, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, con un gran éxito. El libre de la zarzuela «Los Gavilanes», obra de Jacinto Guerrero y José Ramos Martín, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, con un gran éxito. El libre de la zarzuela «Los Gavilanes», obra de Jacinto Guerrero y José Ramos Martín, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, con un gran éxito.

La Zoffoli y Peña en una escena de «Los Gavilanes».—Otra escena de la nueva obra lírica, de Ramos Martín y el maestro Guerrero, estrenada con gran éxito en el Teatro de la Zarzuela

DON PEDRO MUÑOZ SECA
 Autor del libre de la ópera «Los Gavilanes»

Catalina Bárcena y Milagros Leal en una escena de «La Muerte del Dragón».—Otra escena del cuento en tres actos, para niños y personas mayores, «La Muerte del Dragón», original de D. Pedro Muñoz Seca, estrenado con gran éxito en el Teatro Elalava

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 3.
 La muerte del dragón. Mundo Gráfico (19-12-1923).
 Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

ha comprometido a crear un muñeco capaz de no sentir miedo y dar muerte al dragón. Sin embargo, el tiempo apremia y no consigue construirlo. De manera que se le ocurre buscar a alguien que, haciéndose pasar por muñeco, se enfrente al animal fabuloso sin que el Rey se entere del entuerto. El elegido será Nogalín, un joven humilde que se transfigurará en el valiente androide Diodemaro. Pero la historia está cargada de giros y finalmente será la hija del sabio la que se convierte en la gran heroína de la historia tras enfrentarse al dragón.

Para tratar de hacer una reconstrucción de cómo pudo ser la puesta en escena de esta obra, en primer lugar, debemos consultar el texto y comprobar si tiene descripciones concretas sobre la caracterización de los personajes y el espacio. En cuanto al espacio, Muñoz Seca describe a grandes rasgos el lugar y las diferentes puertas o elementos que permitirán el tránsito y el movimiento actoral. Pero en ningún momento define el estilo, como por ejemplo lo hizo Tomás Borrás en *El sapo enamorado*²³ y que fue la base para que Pepe Zamora crease

magníficamente la plasticidad de la puesta en escena.

Por tanto, en *La muerte del dragón* presuponemos, tal y como indica el artículo de Febus en *La Voz*, que la belleza decorativa quedó en manos del equipo artístico y técnico: “el escenógrafo, Burmann, así como el modista, Cabezón y Esteban, prestaron toda su fantasía y su arte al conjunto notable y vistoso”²⁴ de dicha obra. Ante esta información, hay que precisar que, en esta etapa histórica, no es usual que se nombre en la prensa a los encargados de la realización de los vestuarios. Tampoco conocemos un artículo que describa con precisión la indumentaria y que nos ayude a establecer con qué materiales y colores estaba construida. Aunque de manera exigua, las reseñas ya comenzaban a detallarlos porque eran un excelente reclamo para atraer al público. Como ejemplo hemos de mencionar el magnífico artículo de Carmen de Burgos dedicado a describir el vestuario de la pantomima *El sapo enamorado*.²⁵ En cambio, las fotografías que se conservan son una importante fuente documental

23 BORRÁS, T. (1921): *El Sapo Enamorado*, Madrid, Rivadeneyra.
 24 FEBUS (14 de diciembre de 1923). “En Eslava, La muerte del dragón por D. Pedro Muñoz Seca”. *La Voz*, p. 2.21 Programa Teatro San Fernando. Temporada de Primavera de 1924. “Teatro para los Niños”, p. 23.
 25 BURGOS, C. de. (3 de diciembre de 1916). “La elegancia en el teatro. El reino de la fantasía”. *El Heraldo de Madrid*, p. 2.

para nuestro estudio. En concreto, existe una foto de Zegri, publicada en la revista gráfica *Blanco y negro*, en la que aparecen 6 de los 20 personajes contemplados en el reparto, y dos imágenes publicadas en *Mundo Gráfico*.²⁶ [Fig.3].

En la imagen de *Blanco y negro*, Catalina Bárcena está en el centro transfigurada en el androide Diodemaro. No es la primera vez que la actriz hacía un papel masculino. Previamente, el público del Eslava la había visto como Mario en la obra de Sabatino López *Mario y María*, estrenada en noviembre de 1916. También fue Curianito el nene en *El maleficio de la mariposa* en marzo de 1920, obra que ha trascendido a la historia del teatro no solo por ser el primer estreno de un joven Federico García Lorca, sino porque no fue del agrado del público. Y es que Lorca y Martínez Sierra se adelantaron en el tiempo y el público no pudo entender cómo un sentimiento tan noble como el amor podía ser representado por un feo y tildado Curianito. En cambio, en *La muerte del dragón* sería la primera vez que Catalina actuase para el público infantil²⁷ y que se pusiese en el papel de un muñeco. Un tipo de personaje que, junto con los animales, formaban parte de la vanguardia escénica europea, donde los seres no miméticos a la realidad y dejados llevar por la belleza de las máquinas tomaban la escena o las veladas futuristas.

En la puesta en escena de *La muerte del dragón*, el diseño de vestuario es determinante para diferenciar a los androides de los humanos y para crear el ambiente de fantasía de Dragonia. De manera general, podemos decir que el estilo tiene reminiscencias barrocas de la corte francesa. En las imágenes observamos que la indumentaria de Catalina es barroca y de apariencia muy ampulosa. Lo mismo ocurre con los dos personajes masculinos posicionados a su vera en la fotografía de Zegri. Ambos lucen una silueta extremadamente acampanada, recordando las exuberancias de la indumentaria masculina de la corte de Luis XIV. Las siluetas se magnifican por la profusión de ornamen-

tación, como bien podemos observar en Diodemaro, cuya figura se amplía por el amplio volumen de la casaca y la profusión de lazos y encajes. Los tejidos parecen haber sido escogidos cuidadosamente para ofrecer el aspecto de fantasía e irrealidad necesaria para la representación. El brillo de las prendas indica que probablemente fueran rasos, sedas y damascos. Además, las caracterizaciones se completan con maquillajes que marcan los rasgos faciales de modo poco real con el fin de configurar el aspecto de muñecos, lo mismo que el uso de pelucas, que ayuda a diluir la imagen del actor a favor del personaje.

En *Mundo Gráfico*, las dos fotografías captadas por el objetivo de la cámara son de suma importancia para el análisis. Primero, porque en una de ellas aparecen más de 15 personajes pero, aunque no tengamos información suficiente para poderlos concretar, sí parece haber distinción entre muñecos y personas. Los primeros llevan maquillajes, pelucas y formas más exageradas, quizás para que sus movimientos robotizados balanceasen las casacas y ampliasen los gestos deshumanizados del cuerpo. En cambio, hay otros actores y actrices que están más suavizados en cuanto a silueta y volumen, así como con pelucas empolvadas más sencillas; es el caso de los soldados que, aunque llevan unos pantalones que desnaturalizan las posaderas del actor, es una imagen menos desmedida que la de los muñecos. Su silueta, angulosa y romboidal, distorsiona la corporalidad natural a favor de mantener la fantasía del cuento. Pero hay una excepción entre el cortejo de humanos: la princesa Leonia, interpretada por Milagros Leal. Su vestuario es una auténtica *folie* de fantasía que la hace destacar del resto de los personajes femeninos. Se distingue por llevar doble falda, la de arriba recogida hacia los laterales para mostrar los adornos de la interior y una estructura a modo de alas sobre los hombros que, junto a la alta peluca blanca, le enmarca el rostro.

El público madrileño, según las críticas de prensa, le dio su favor a esta

26 SALAZAR, R. (23 de diciembre de 1923). "La muerte del dragón, gran éxito, en Eslava". *Blanco y Negro*, pp. 25-26 y (19 de diciembre de 1923): "La muerte del dragón". *Mundo Gráfico*, p. 13.

27 Catalina estuvo ausente de los escenarios entre octubre de 1921 y abril de 1922. Este período coincidió con el embarazo y el nacimiento de su hija Catalina. FUSTER, E. (2003): *El mercader de ilusiones*, Madrid, Iberautor, p. 201.

obra. Sin embargo, hemos de puntualizar que al leer el texto dramático no podemos estar más de acuerdo con aquellos que pensaban que había un exceso verbalista que podía aburrir al público infantil que, por otra parte, se divertía con las escenas protagonizadas por los muñecos. Concluía Febus en su reseña: “*La muerte del dragón* supone demasiado para los niños y muy poco para los hombres.”

Esta puesta en escena vuelve a insistir en el carácter ecléctico del Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra, no solo a la hora de elegir autores dramáticos y textos, sino en la adecuación de la *mise en scène* y en la multiplicidad de estilos propuestos: teatro textual, pantomimas o espectáculos de variedades. Su teatro insiste en la renovación textual y de la plástica escénica. Por ello, es tan relevante la contratación de artistas como Rafael Barradas, Manuel Fontanals o Sigfrido Burmann, que supieron reaccionar contra el naturalismo y la decoración tradicional a favor de una pintura simbólica configurada por formas muy simples y con un predominio de la expresión del color. En cuanto al vestuario, Martínez Sierra siguió la misma pauta artística. Ciertamente, fue un reclamo para atraer al público como él pretendía, pero también fue, como hemos visto, un lenguaje para apoyar la creación de personajes deshumanizados, ya fueran animales o androides.

Sin lugar a dudas, el proyecto del Teatro de Arte contribuyó a la modernización de la escena española. La intención de crear un “Teatro de los Niños” es un hecho paradigmático para comprender el potencial del teatro en la educación de valores y la sensibilidad emocional y artística. Fue un intento que puso el punto de atención en la necesidad de desarrollar una literatura dramática y una visualidad adaptada a los más pequeños. Por otra parte, tuvo que ser un reto incluir programaciones específicas para niños en un momento histórico donde no debía de ser habitual que los adultos llevaran a los más pequeños al teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- **AA.VV. (2016).** *El Teatro de Arte. Libro de las Jornadas de zarzuela*. Madrid, Fundación Guerrero.
- **ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1991).** *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori.
- **BORRÁS, T. (1921).** *El Sapo Enamorado*. Madrid, Rivadeneira.
- **FUSTER, E. (2003).** *El mercader de ilusiones*. Madrid, Iberautor.
- **LIZARRAGA, I. (2020).** *Luz ajena. El enigma de María Lejárraga*. Sevilla, Espuela de Plata.
- **MARTÍNEZ SIERRA, G. (ED.) (1926).** *Un teatro de arte en España (1917-1925)*. Madrid, Ediciones de la Esfinge.
- **MUÑOZ SECA, P. (1924).** *La muerte del dragón*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- **REYERO, C. (1980).** *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid, Fundación Juan March.

WEBGRAFÍA

- **FUSTER, E. (2019).** *Teatro para niños en España en el primer cuarto del siglo XX: de Benavente a Martínez Sierra*. Trabajo Fin de Máster. La Rioja, Universidad Internacional de La Rioja. Disponible en: <https://reunir.unir.net/handle/123456789/9807>
- **GARCÍA DE TORO, C. (2013).** “Los viajes de Pinocchio. Sus primeras andanzas en España”. Revista *Sendebarr*, Universidad de Granada. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebarr/article/view/653/1652>
- **HUERTA, J. (2012).** “El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente”. *Don Galán*, nº 2, pp. 72-80. Disponible en https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_1

HEMEROGRAFÍA

- “**VIAJE A LA ISLA DE LOS ANIMALES**” (5 de febrero de 1922). *ABC*, p. 27.
- “**GACETILLAS, ESLAVA**” (5 de febrero de 1922). *El Sol*, p. 2.
- “**GACETILLAS, ESLAVA**” (11 de diciembre de 1923). *La Acción*, p. 5.

- “**LA MUERTE DEL DRAGÓN**” (19 de diciembre de 1923). *Mundo Gráfico*, p. 13.
- “**ESLAVA: INAUGURACIÓN DEL TEATRO DE LOS NIÑOS**” (30 de diciembre de 1921). *La Época*, p. 1.
- **BERMÚDEZ, R.** (14 de diciembre de 1923). “Los Teatros, Eslava. La muerte del dragón”. *El Sol*, p. 8
- **BURGOS, C. DE.** (3 de diciembre de 1916). “La elegancia en el teatro. El reino de la fantasía”. *El Herald de Madrid*, p. 2.
- **DE SALAZAR, R.** (2 de febrero de 1924). “Informaciones Teatrales”. *Blanco y Negro*, p. 28.
- **FEBUS** (14 de diciembre de 1923). “En Eslava, La muerte del dragón por D. Pedro Muñoz Seca”. *La Voz*, p. 2.
- **MACHADO, M.** (14 de diciembre de 1923). “La muerte del dragón”. *La Libertad*, p. 5.
- **MARÍN, A.** (30 de diciembre de 1921). “El Teatro de los Niños”. *La Acción*, p. 5.
- **MAYRAL** (30 de diciembre de 1921). “El teatro de los niños”. *La Voz*, p. 2.
- **M.B.** (6 de marzo de 1910). “Teatro de la Comedia. Una obra de Valle Inclán”. *El Herald de Madrid*, p. 1.
- **MESA, E.** (14 de diciembre de 1923). “La muerte del dragón”. *La correspondencia de España*, p. 5.
- **MÚGICA, E.** (22 de diciembre de 1916). “Eslava, Navidad”. *El Globo*, p. 1.
- **SALAZAR, R.** (23 de diciembre de 1923). “La muerte del dragón, gran éxito, en Eslava”. *Blanco y Negro*, pp. 25-26.

ARCHIVOS DOCUMENTALES

- **ARCHIVO FOTOGRÁFICO ABC.**
- **ARCHIVO GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA-CATALINA BÁRCENA.**
- **BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA.**
- **MUSEO NACIONAL DEL TEATRO DE ALMAGRO.**



Cartas pictóricas o Arnold Taraborrelli dona la colección *Romance en Roma* al Museo Nacional del Teatro

CARMEN ARRIBAS CASTILLO

Resumen

Este artículo, a modo de semblanza, propone dar a conocer la figura de Arnold Taraborrelli (1931-), destacando, a su vez, su faceta de artista plástico. Se hace mención a la simbiosis que establece entre la pintura y la danza para el desarrollo de su magisterio como especialista en el movimiento escénico teatral. Asimismo, se destacan aspectos claves de su creatividad en ambas disciplinas. Por último, se presenta una de sus últimas colecciones pictóricas titulada *Romance en Roma* cuya donación al Museo Nacional del Teatro motiva este trabajo.

Palabras clave: Arnold Taraborrelli, coreógrafo, danza y movimiento, expresión corporal, Teatro Estudio de Madrid, Teatro Experimental Independiente, Laboratorio William Layton.

Verme inmersa, cada tanto tiempo, en algún aspecto creativo de uno de los grandes maestros de los intérpretes-artistas de nuestro país, concretamente, en este caso, las sinergias entre la danza y la pintura, se convierte en un reencuentro maravilloso con la escritura y el papel. Me atrevo, pues, a hablar y de manera sucinta, de la figura de Arnold, y más específicamente,

[Fig. de cabecera]
Arnold Taraborrelli firmando el Acta de Donación al museo y obra perteneciente a la serie *Romance en Roma*.

de los aspectos pictóricos vinculados con su magisterio como especialista en el movimiento escénico teatral.

Arnold Francesco Taraborrelli Boucarelli nace en el año 1931 en Filadelfia, Pensilvania. La ensoñación de su apellido, desde niño, le bastó para encauzar su obra en un amor que nunca dejó de sentir por una lejana Italia. Desde temprano su vocación fueron la danza y la pintura, disciplinas en las que siempre ha manifestado un apetito vehemente. Graduado en Artes, continuó su educación de forma autodidacta -arbitraria, apasionada y con aire de prodigio- por museos, bibliotecas, teatros, salas, o junto a destacados maestros coreográficos norteamericanos, publicidad... Todo ello sacia su curiosidad, por entonces jamás satisfecha, y gesta su concepto del arte, que vacila entre la operación de la inteligencia y el don del espíritu.

Sabemos que tras su paso por Nueva York, donde recibe una gran influencia del mítico Broadway, se trasladada a Puerto Rico. Allí desarrolla, en un periodo de cinco años, una intensa labor creativa. Por un lado, realiza exposiciones de pintura y escultura, sumando un total de ochenta obras, algunas de las cuales figuran en colecciones privadas. Y por otro lado, Los Ballets de San Juan, el Festival Casals y la televisión, contribuyen a que Arnold desarrolle, a su vez, otras facetas creativas como la de escenógrafo y figurinista.

Con la ilusión de poner los pies en Europa, a principios de 1960 llega a Londres, donde emprende una agitada y fructífera actividad en el campo de la televisión británica. Tres años más tarde, y tras varias visitas intermitentes a nuestro país, traslada su residencia a Madrid. A partir de ese momento, y con motivo de varios encuentros significativos con Miguel Narros y William Layton, la trayectoria de Arnold dará un giro profesional hacia el campo de la actividad teatral, justo en una época en la que la producción escénica madrileña estaba en un periodo de agitación, lucha, reivindicación y protesta.

Le surgen, por entonces, numerosos proyectos de creación y forma-

ción actoral que le brindan la posibilidad, por un lado, de abordar el teatro involucrando al artista en su totalidad y, por otro, impulsar desde su pedagogía el juego y la imaginación en el intérprete con el propósito de transitar por espacios de libertad creadora. Es en este momento, cuando detengo la narración de su trayectoria, entre los años 1968-71, época en que realiza las obras de la colección pictórica *Romance en Roma*.

Cabría declarar que Arnold es un poeta de la vida que parte del mundo que le rodea para someterlo a un proceso de transformación repleto de visiones pictóricas, coloristas, sonoras y literarias. Su compromiso con la vida y el arte es una inagotable pasión. Hoy su legado ha dejado una huella profunda en las trayectorias de muchísimos profesionales e intérpretes.

Semblanza artística

La vocación de Arnold es de naturaleza interdisciplinaria, eso le ha llevado a cultivar diversas facetas artísticas que indican a su vez numerosas referencias de estudio. El hecho de aproximarme a su universo creativo verifica que dichas facetas artísticas, sin mermar ninguna de ellas, sino ponderándolas, confieren la existencia de un hombre "poliédrico" de marcada versatilidad como artista. En mi opinión, son diferentes dimensiones en una misma identidad, caras irregulares cuyos componentes disciplinares están dotados de un aliento y potencial único que calan en la expresión del sentimiento más auténtico y le definen, en consecuencia, como un auténtico creador. De ahí que la conexión que Arnold establece con las distintas disciplinas fluya sin necesidad de imposturas y le permita, bajo su visión prismática, proyectar la esencia de los valores artísticos hacia un mismo objetivo.

"Si todas las artes están cogidas de la mano y son la imagen de una numerosa familia que busca ilustrarse" (Noverre, 2004, p. 105), las facetas artísticas de Arnold abarcan un arco extraordinario sin límites creativos, por eso ha ejercido cual humanista, de bailarín y coreógrafo, de pintor, es-

cenógrafo y experto en la concepción espacial escénica, así como de figurinista, maestro de actores, escultor y dibujante. Una vida y una realidad que le han permitido un desarrollo completo de sus capacidades, conocimientos e intereses, compaginado todo ello con un exultante goce de la vida.

Si bien Arnold comienza su andadura profesional identificándose con las disciplinas de la danza y la pintura (las que nos ocupan en estas líneas), de manera progresiva, aborda el conocimiento del espacio escénico en un marco de expresión teatral. Facetas artísticas, estas, que adquieren más supremacía con respecto al resto por ser a las que dedica sus mayores esfuerzos. Las restantes, sumadas a la labor común de una simbiosis artística, constituyen, en cierta medida, un valor creativo añadido al conjunto de su obra y su persona.

Pericia coreográfica y virtud plástica

La disciplina del trabajo diario de la danza y la importancia de su estudio con otras artes son planteamientos pedagógicos gestados entre los coreógrafos del s. XX, que Arnold toma personalmente como precepto.

En plena juventud, aborda la danza de la mano de Elfrida Mahler, Hanya Holm, Katherin Duham, Pearl Primus, Thomas Cannon, Marta Graham, Fedor Lensky, Matt Mattox y José Limón, entre otros, pero en el transcurso de dicha formación y experiencia profesional, Arnold toma consciencia de las limitaciones en su cuerpo a la hora de abordar las exigencias, casi de atleta de élite, que supone ser un bailarín profesional. De ahí que, progresivamente, mermen sus intervenciones como bailarín e incremente sus trabajos como coreógrafo.

Justamente en la década de los años 60, se inicia un fuerte impulso de renovación cultural reivindicando, desde el ámbito artístico, una mayor libertad y expresividad de la persona. El "cuerpo" adquiere una mayor importancia y su nueva concepción influye en numerosas expresiones artísticas. Los *happening* y *performance* fueron una tendencia con claras



Fig. 1
Arnold trabajando en su estudio.
Años 50.

intenciones provocativas, surgieron grupos colectivos de experimentación creativa que improvisaban a través de la danza y el movimiento. De hecho, florecieron originales lenguajes corporales de expresión y nuevas modalidades terapéuticas donde el cuerpo era protagonista, así, la biodanza, danzaterapia o la expresión corporal, e imperó una actitud voluntariosa hacia las creaciones conjuntas con propuestas rigurosas y coherentes, creando a su vez, espacios de encuentro para intercambiar expresiones contemporáneas con influencias vanguardistas.

Entre todo ese auge cultural, en España, las propuestas en torno al trabajo psicofísico del intérprete, como aspecto o materia específica, eran casi inexistentes. Se puede decir que había un vacío de formación en relación a esa área. No obstante, este renacer cultural supuso la apertura de nuevas vías de trabajo teatral en el país, donde novedosos métodos y técnicas fueron llevados a cabo tanto en escuelas públicas como privadas, en laboratorios de investigación e, incluso, en compañías profesionales independientes.



Fig. 2
Estudio de pintura de Arnold en
Puerto Rico. Años 50.

La llegada de Arnold a nuestro país en esa época supuso una gran innovación: primero en su “manera de hacer”, es decir, de entender la danza y el movimiento desde distintas formas de expresión y con una clara influencia vanguardista; en segundo lugar, por sus aportaciones como artista interdisciplinar en los espectáculos escénicos profesionales más relevantes del momento y, paralelamente a ello, por su contribución progresiva a la preparación psicofísica en el arte del actor

Tras su paso por los grupos de teatro independiente (TEM, TEI, TEC), Arnold, paulatinamente, se vuelve consciente de la importancia del control del cuerpo como elemento e instrumento expresivo del intérprete para su desempeño profesional. Y es por ello, que desde entonces, configura y desarrolla un trabajo práctico original con el objetivo de que el intérprete ejercite, a través de sus denominadas “experiencias teatrales”, tanto su cuerpo y su voz como sus emociones para la escena. Posteriormente, seguirán numerosas colaboraciones para el teatro, cine, televisión, ópera y zarzuela, como coreógrafo y maestro transversal.

Por otro lado, las artes plásticas han constituido una manera de ex-

presión clave en la vida de Arnold, sobre todo por motivo de su dislexia. Su inclinación se origina en la infancia y se potencia en la adolescencia y comienzo de su carrera artística. Como buen estudioso y conocedor de su aspecto histórico y estético, su trabajo converge con los fines que la pintura persigue. Sometido a las leyes de la perspectiva, el color, las formas y el espacio, obtiene como resultado composiciones escénicas brillantes, como en el caso del espectáculo *La Fiesta Barroca*¹ (1992) o de la ópera *Wozzeck*² (1994) y que apoyan su talento. En gran medida, tanto sus trabajos artísticos, coreográficos y de movimiento como los llevados a cabo en su enseñanza son una prolongación de su arte plástico.

La pintura siempre ha estado presente, siendo en su trabajo un pilar sólido que ha ido alimentando su creatividad:

“La pintura me ha influido muchísimo y aunque parezca una cursilada tendría que decir que la pintura es mi vida y mi vida es mi trabajo y mi trabajo es mi vida y la pintura forma parte de mi vida. Desde niño y particularmente con este problema que tengo de dislexia [...] siempre estaba dibu-

- 1 El 6 de julio de 1992, la Compañía Nacional de Teatro Clásico en coproducción con Madrid Capital Europea de la Cultura estrenan en la Plaza Mayor de Madrid la obra que se convertirá en un referente en las artes escénicas, *La Fiesta Barroca*, dirigida por Miguel Narros. Un espectáculo de complejo significado visual y textual, una fiesta para los sentidos. Sin duda para Arnold como encargado del movimiento, este trabajo supuso un impulso a su carrera tanto en el itinerario como en la representación.
- 2 En 1994 el Teatro de la Zarzuela de Madrid sube a escena la ópera *Wozzeck* bajo la dirección escénica de José Carlos Plaza y la dirección musical de Antoni Ros Marbá. Un espectáculo que fue calificado por la prensa de espléndido y donde el trabajo de Arnold Taraborrelli fue altamente elogiado.

jando, era mi manera de comunicar” (Arribas, 2014).

Para Arnold, la pintura no es simplemente color, es ciencia, matemática, arquitectura, filosofía, texto. Concibe el cuadro como ventana, al igual que la formulación que hizo L. B. Alberti en su tratado, y afirma que la pintura le proporciona ver la tridimensionalidad de unos mundos reales capaces de producir una sinestesia en la contemplación que hace de los mismos. Aunque en ocasiones, dicha capacidad, se manifieste tan solo a través del movimiento de los brochazos y el trato al color como en el caso de F. Kline, W de Kooning o M. Rothko, artistas a los que admira.

El uso de pinceles y lápices sobre papel, delimitando formas y describiendo contornos a través de líneas, es un hábito que forma parte de Arnold desde su infancia. Una afición propiciada por su padre y que le condujo, a la edad de ocho años, a recibir sus primeras clases de dibujo con profesores particulares en el Museo de Arte de Filadelfia, espacio que habitó con asiduidad para empaparse de las exposiciones tanto permanentes como itinerantes.

Pintura kinesis

El trabajo de los pintores en comunión con la danza y su expresión ha sido un tema relevante estudiado e investigado por expertos. Si nos remitimos a la época de las vanguardias, es necesario hacer alusión al Ballet Triádico donde,

“los figurines trataban de personificar esa utópica reconciliación de lo humano con la técnica llevada a cabo en la abstracción” (Paz, 2000, p. 32).

De manera similar, las propuestas activas de comunión de las artes llevadas a cabo por La Bauhaus, junto con la estética simbolista aportada por los Ballets Rusos, aluden a una expresión de arte que evita restringir la manifestación de cada disciplina abocándolas a convivir en una fusión de auténtica expresión.

En el libro *El teatro de los pintores en la época de las vanguardias* publicado por el Museo Nacional Reina Sofía (MNCARS), Marga Paz señala que:

“La intensa actividad de los artistas plásticos en los escenarios en la primera mitad del siglo contribuyó decisivamente tanto a la definitiva renovación del teatro y la danza como al desarrollo de nuevos conceptos en las artes visuales en general” (2000, p. 11).

En aquellos años, se produce una modernización de la escena; los pintores crean vestuarios, decorados, experimentaciones escenográficas... Artistas de la talla de Balla, Picasso, De Chirico, Depero, Picabia, Gontcharova, Satie, Stravinsky o Cocteau entre otros, llevan a escena atractivas e innovadoras propuestas.

En el caso de Arnold, queda manifiesto que “todo lo que puede servir para la pintura, debe servir para la danza” (Noverre, 2014, p. 109). Es por ello que establece un vínculo entre ambas disciplinas, justificándose visualmente mediante una forma particular de trabajar: la interrelación entre los conceptos de la plástica y los movimientos en el espacio constituyen el núcleo de sus composiciones coreográficas. Es decir, aprovecha los conceptos que marcan su pensamiento pictórico para volcarlos creativamente en comunión con la danza, sin separar la concepción de la actividad corporal de la intención de llenar un espacio vacío como si de un lienzo se tratase. Por ello, me atrevo a afirmar que Arnold desarrolla la *pintura kinesis*, en y para la escena, a través de un proceso visual complejo, dinámico y heterogéneo sobre el espacio.

Por otro lado, aunque poéticamente ya otros artistas han hecho hincapié en el aspecto de que el dibujo que realiza el bailarín en el espacio son trazos que generan formas sugerentes, el movimiento escénico que diseña Arnold también contribuye a crear grafismos ordenados en estructuras específicas y ejercen un luminoso encanto sobre la imaginación de los intérpretes.

Curiosamente y en varias ocasiones, se ha definido a Arnold como “el pintor del movimiento”, pues su contribución como coreógrafo a las artes escénicas puede ser entendida en términos plásticos de volumen, luz,



Fig. 3
Collage creativo. Arnold junto a
sus lienzos y objetos poetizados.

- 3 Género artístico a caballo entre la pintura y las artes gráficas, basado en el diseño de un pintor o ilustrador para reproducirse posteriormente en serie. Fue determinante su aspecto publicitario de cartel.
- 4 Boceto como reflejo de una obra inacabada, de una expresión inacabada. Algunos de sus bocetos son primarios y otros parecen ser la base subyacente de una posible pintura. A través de ellos Arnold ha buscado ilustrar sus proyectos.

color, textura y composición. Efectivamente, Arnold aborda el espacio como un lienzo desde la kinesis de los cuerpos, desde la superposición de los mismos como en la antigüedad clásica, y en un continuo y constante diálogo creativo con los intérpretes, al igual que hace el pintor con su cuadro o el artista con su obra. La pintura es y será un arte defendido por Arnold como representación gráfica, como recurso expresivo y pedagógico, como medio de expresión visible y audible en el que puede inspirarse el intérprete para su trabajo en la escena.

Dibujo, boceto y línea

La formación pictórica de Arnold va ligada a la tradición artesanal, siempre le ha gustado construir los materiales sobre los que realizar su obra.

Las técnicas desarrolladas han sido: acuarela, dibujo, fresco, óleo, *gouache*, collage, *etching*-grabado y litografía, a las que sumo el género pictórico del retrato.

A lo largo de su trayectoria como pintor, Arnold ha recurrido al procedimiento pictórico del dibujo y el diseño como apuesta creativa, un medio de expresión y comunicación que le supone una experiencia inventiva donde poder agitar su imaginación:

“¡Un dibujo puede ser solamente una línea! Una mancha también puede llegar a ser un dibujo ¿no? y ya estamos rompiendo muchas formas” (Arribas, 2014, p. 551).

El uso de la técnica de dibujo, consecuencia de una realidad así como de una sensibilidad determinada, le permitió trabajar para la publicidad en Nueva York y le permitió, ocasionalmente, ilustrar cuentos infantiles como el titulado *Hildegarde H and her friends*. Diseño e ilustración son dos mundos ligados a la pintura modernista que además potenciaron en Arnold el género del cartelismo³. Recordemos que Arnold diseña carteles y programas de mano para variadas producciones escénicas como: *¡Oh, papá, pobre papá, que mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!* (1972), *Historia de un soldado* (1973), *Proceso por la sombra de un burro* (1973), *Mambrú se fue a la guerra* (1974), *Terror y miseria en el III Reich* (1974), *Súbitamente el último verano* (1974), *Cándido* (1976), *Preludios para una fuga* (1977), entre otras.

Otro aspecto importante a señalar es que gran parte de su obra pictórica ha sido realizada desde el enfoque del boceto⁴, siendo en algunos casos interesante apreciar cómo la composición varía hacia nuevos planteamientos y, en otros momentos, cómo dichos bocetos son considerados el origen de las “imágenes” que después se amplifican en sus coreografías, diseños de escenografías o de vestuario.

En el capítulo tres del libro *La representación de la representación*, titulado *Presentación y representación teatral*, Lino Cabezas ya nos recuerda que:

“Los dibujos utilizados como previ-

sión gráfica de las representaciones teatrales, o cualquier tipo de espectáculos similares, con mucha frecuencia llegan a ser casi iguales o muy parecidos a los bocetos realizados por pintores o arquitectos en la proyección de sus obras” (2007, p. 149).

Igualmente, el empleo del trazo y la línea⁵ ha constituido en Arnold el reflejo de ideas donde apreciamos su ejecución más espontánea, como sucede en *Romance en Roma*, incluso, ocasionalmente, le ha servido para plasmar su visión de personajes en situación. El trazo y la línea son un claro reflejo de la influencia que ha recibido de Picasso, de las líneas con movimiento de Van Gogh, de las complejas composiciones de Goya, de las estampas chinas del s. XVIII o japonesas del s. XIX.

Colección *Romance en Roma*

Romance en Roma es una colección pictórica generosamente donada por Arnold al Museo Nacional del Teatro en Almagro, Ciudad Real. Los cuadros que componen la colección fueron pintados en Madrid entre los años 1968-71. Por ese tiempo, Arnold ya estaba ejerciendo una labor frenética como coreógrafo y maestro transversal de grandes producciones en diversos ámbitos artísticos: había participado como coreógrafo en cincuenta y dos programas y trece capítulos de series para la televisión británica, en las películas *El juglar de Notre Dame* y *Una señora estupenda*, protagonizada por Lola Flores; era profesor invitado en el famoso estudio de danza Karen Taft y en el estudio de danza María de Ávila, y ya había iniciado la colaboración con el Teatro Estudio de Madrid (TEM) y posteriormente, en el Teatro Experimental Independiente (TEI), tanto en el laboratorio teatral como en los montajes de creación colectiva.

La colección consta de ocho cuadros realizados en papel, óleo y lápiz, los cuales fueron pintados tras realizar Arnold un viaje a Italia para conocer el pasado de sus padres. Dicha obra recoge determinadas impresiones surgidas en la ciudad de Roma, cuadros donde el dibujo y la línea son un pretexto para mostrar una idea, una rea-



Fig. 4
Técnica mixta: óleo, cera y lápiz sobre papel. 62 cm x 45 cm. 1970.

lidad, pensamiento o emoción. Son, según Arnold, cartas o textos literarios jamás escritos dada su dislexia. En definitiva, dibujos de un lenguaje que traduce una hermosa experiencia vivida y la realidad profunda de su ser

5 La visión de Arnold acerca de la línea como recurso expresivo nos acerca a la teoría de Kandinsky. A su vez, la considera uno de los principales medios de expresión en la pintura, ya que crea contenido y sonido en sus diferentes manifestaciones al mismo tiempo que crea su propio espacio.

BIBLIOGRAFÍA

- **ARRIBAS, C. (2019).** *El universo artístico de Arnold Taraborrelli: maestro de las artes escénicas* [Tesis doctoral]. Madrid, URJC.
- **CABEZAS, L. (2007).** “Presentación y representación teatral”. *La representación de la representación*. Madrid, Cátedra, pp. 139-209.

- **ESTEBAN, A. (2019).** “Inicios de la danza contemporánea en España. Comunidad de Madrid”. *Historia de la danza contemporánea en España. Volumen I. De los últimos años de la dictadura hasta 1992*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, pp. 288-311.
- **NOVERRE, J.-G. (2004).** *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid, Esteban Sanz.
- **PAZ, M. (2000).** “El teatro de los pintores”. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid, Aldeasa, pp. 9-35.
- **TARABORRELLI, A. (2014).** Entrevistas de la autora, 27-5-2014, 7-5-2014 [localizadas en (Arribas, 2019)].
- **TARABORRELLI, A. (1968-71).** *Romance en Roma* (óleos y lápiz sobre papel). Almagro, Museo Nacional del Teatro.

Imagen portada:

Técnicos en el teatro

Dibujo del actor, escritor, cineasta y académico Fernando Fernán Gómez (1921-2007), de cuyo nacimiento se cumplen cien años. ©MNT.

Imagen interior portada:

José María Avrial (1807-1891)

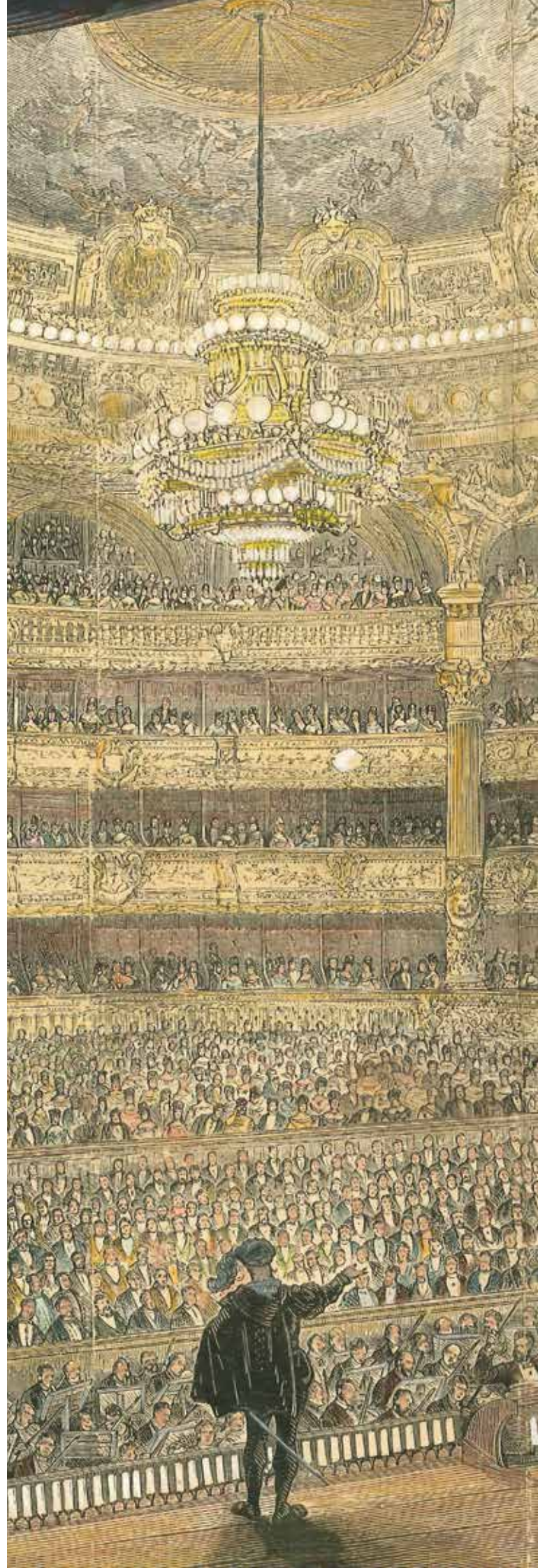
Telón de embocadura. Ca. 1850.

Imagen interior contraportada:

Teatro de la Ópera de París, 1875.

© De los textos y fotografías, sus autores.

Asesores en la revisión de los textos de Carmen Arribas Castillo e Isabel Alba Nieva: Rafael González Cañal y Antonio Serrano Agulló



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA