

# Construir entre línies

L'espai arquitectònic en l'obra teatral de  
Federico García Lorca



Treball Final de Grau  
2019/2020

**Aaron Jara Calabuig**

Tutora: Victoria Eugenia Bonet Solves

Cotutor: Francisco José Nieto Edo

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
Grau en Fonaments de l'Arquitectura



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA

# Construir entre línies

L'espai arquitectònic en l'obra teatral de Federico García Lorca

Aaron Jara Calabuig

## Tutora i cotutor

Victoria Eugenia Bonet Solves  
Dept. de Composició Arquitectònica

Francisco José Nieto Edo  
Dept. de Projectes Arquitectònics

## Treball Final de Grau

Universitat Politècnica de València  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
Estiu de 2020



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA

## **Resum**

Federico García Lorca (1898-1936) va ser un dels escriptors més importants de la literatura espanyola del segle XX. A banda de la poesia, va conrear el teatre, sovint adreçat a l'educació i la regeneració del poble. La seua particular manera de veure les coses, fruit de les experiències rurals i urbanes, va inspirar dissenys escenogràfics d'una gran riquesa estètica i formal.

Amb la col·laboració d'artistes com José Caballero, Manuel Fontanals, Siegfried Burmann o Santiago Ontañón, les produccions de Lorca van eludir els muntatges tradicionals i van apostar per treballs més sofisticats. Des de les representacions del grup ambulant *La Barraca* fins a l'estrena dels èxits comercials, la seua escenografia sempre es caracteritzà per ser subtil i innovadora.

En aquest treball s'analitzen els projectes originals de *Bodas de sangre* (1933) i *Yerma* (1934), així com altres escenificacions posteriors a la mort de l'autor. A través de la compilació de material documental i de l'elaboració de plànols i models tècnics, s'ofereix una visió completa de cada proposta, atenent els criteris de disseny i els processos constructius. En síntesi, l'estudi palesa com, per mitjà de l'arquitectura i les arts plàstiques, l'escenografia va ser capaç de materialitzar cada un dels espais recollits en les obres lorquianes.

## **Paraules clau**

Escenografia; espai; teatre; paisatge; Federico García Lorca.

## Resumen

Federico García Lorca (1898-1936) fue uno de los escritores más importantes de la literatura española del siglo XX. Además de la poesía, cultivó el teatro, a menudo dirigido a la educación y la regeneración del pueblo. Su particular forma de ver las cosas, fruto de las experiencias rurales y urbanas, inspiró diseños escenográficos de una gran riqueza estética y formal.

Con la colaboración de artistas como José Caballero, Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann o Santiago Ontañón, las producciones de Lorca eludieron los montajes tradicionales y apostaron por trabajos más sofisticados. Desde las representaciones del grupo ambulante *La Barraca* hasta el estreno de los éxitos comerciales, su escenografía siempre se caracterizó por ser sutil e innovadora.

En este trabajo se analizan los proyectos originales de *Bodas de sangre* (1933) y *Yerma* (1934), así como otras puestas en escena posteriores a la muerte del autor. A través de la recopilación de material documental y de la elaboración de planos y modelos técnicos, se ofrece una visión completa de cada propuesta, atendiendo a los criterios de diseño y los procesos constructivos. En síntesis, el estudio constata cómo, mediante la arquitectura y las artes plásticas, la escenografía fue capaz de materializar cada uno de los espacios recogidos en las obras lorquianas.

## Palabras clave

Escenografía; espacio; teatro; paisaje; Federico García Lorca.

## Abstract

Federico García Lorca (1898-1936) was one of the most important writers of Spanish literature of the 20th century. In addition to poetry, he wrote several theatre plays, often with educational aims. His particular viewpoint, influenced by rural and urban experiences, inspired scenographic designs with high aesthetic and compositional value.

Thanks to the collaboration of artists such as José Caballero, Manuel Fontanals, Siegfried Burmann or Santiago Ontañón, Lorca's productions avoided traditional designs and opted for more sophisticated works. From *La Barraca* performances to commercial successes, his scenography was always characterized by being subtle and innovative.

This research work analyzes the original projects of *Bodas de sangre* (1933) and *Yerma* (1934), as well as other stagings after author's death. Through the compilation of documentary material and the elaboration of plans and technical models, a complete vision of each proposal is offered, taking into account the design criteria and the construction processes. In summary, the study confirms how, through architecture and the visual arts, the scenography was able to materialize each of the spaces collected in Lorca's plays.

## Key words

Scenography; space; theatre; landscape; Federico García Lorca.

## Agraïments

A la meua família, que continua esforçant-se per mi.  
A Victoria Bonet i Paco Nieto, per brindar-me el seu suport i ensenyar-me a estimar les arts i l'arquitectura.  
A Juan i la resta d'amics i companys, pels moments viscuts en aquesta última etapa dels estudis. I a tots aquells que han fet possible, d'una manera o altra, aquesta investigació.

# ÍNDEX

<b>01. INTRODUCCIÓ</b>	<b>11</b>
1.1. El perquè de la investigació	11
1.2. Objectius i metodologia	12
<b>02. L'ESPAI LORQUIÀ. CAMP, CIUTAT I ESCENARI</b>	<b>15</b>
2.1. Arquitectura i paisatge a través de l'obra escrita	15
2.2. <i>La Barraca</i> i la modernització de les arts escèniques en Espanya	18
2.3. La representació de l'espai en els primers muntatges teatrals	23
<b>03. L'ESCENOGRAFIA DE <i>BODAS DE SANGRE</i> I <i>YERMA</i>. ELS ESPECTACLES ORIGINALS</b>	<b>29</b>
3.1. Argument i estructura de les obres analitzades	29
3.2. De les coves al teatre: l'estrena de <i>Bodas de sangre</i>	31
3.3. La recerca d'un paisatge per al debut de <i>Yerma</i>	42
3.4. La renovació de <i>Bodas de sangre</i> : el tàndem Caballero-Burmann	50
<b>04. LES PRODUCCIONS POSTERiors A LA MORT DEL POETA</b>	<b>59</b>
4.1. Les escenificacions de Caballero en la dècada de 1960	59
4.2. Altres projectes contemporanis	68
<b>05. CONCLUSIONS</b>	<b>71</b>
<b>SIGLES UTILITZADES EN NOTES I PEUS D'IMATGE</b>	<b>75</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>77</b>
<b>ÍNDEX DE LES IMATGES</b>	<b>83</b>



## 01

### INTRODUCCIÓ

#### 1.1. El perquè de la investigació

Vaig descobrir Federico García Lorca fa un parell d'anys. Dic 'descobrir' perquè, fins aleshores, coneixia poques coses de la seua vida i del seu treball. Era estiu, feia molta calor i, a fi d'ocupar les hores centrals del dia, vaig decidir posar-me a llegir. Novel·les històriques, llibres d'assaig, reculls de contes... Els prestatges m'oferien una infinitat d'opcions i, a la fi, en vaig triar una. Entre els volums de literatura espanyola hi havia una xicoteta col·lecció de clàssics, on vaig trobar *La casa de Bernarda Alba*. No podia imaginar-me que les seues pàgines em farien reflexionar sobre la profunda relació entre l'arquitectura i les lletres.

Qualsevol obra literària, sobretot si es tracta de narrativa o de teatre, planteja un argument situat en un temps i en un o diversos espais. Segons les descripcions de l'autor, el lector crea unes imatges pròpies de cada lloc, de manera que s'exercita el seu raonament espacial. Tanmateix, no totes les obres concedeixen la mateixa rellevància a l'arquitectura escrita: mentre que unes li atorguen un caràcter secundari, altres li donen, fins i tot, protagonisme. En el cas de García Lorca, l'espai té un pes molt important en la majoria de les seues obres i, d'això, n'és una prova evident tota la seua producció teatral.

*La casa de Bernarda Alba*, títol que posa de manifest la transcendència de l'arquitectura en la trama, és la tercera entrega d'una trilogia encapçalada per *Bodas de sangre* i continuada per *Yerma*. Totes tres estan concebudes per ser representades sobre un escenari i, per tant, existeix la intenció de construir els seus espais en el món tangible i no només en la imaginació dels lectors. Lorca va dirigir les escenificacions de les dues primeres obres, que van destacar per la qualitat estètica i el rigor tècnic. I és que, al llarg de la seua trajectòria, l'escriptor es va envoltar d'artistes i arquitectes que convertien els escrits en ambients i llocs reals. Els seus treballs palesen la connexió existent entre arquitectura i literatura, que es fa patent a través de l'escenografia. Per desgràcia, el poeta no va poder veure dins d'un teatre l'obra que vaig tindre entre les mans fa dos estius, que constitueix el colofó d'uns textos capitals en la història de les lletres espanyoles.

fig. 01. Esbós per al cartell de *Yerma*, 1960.  
© José Caballero. FCTC.



fig. 02

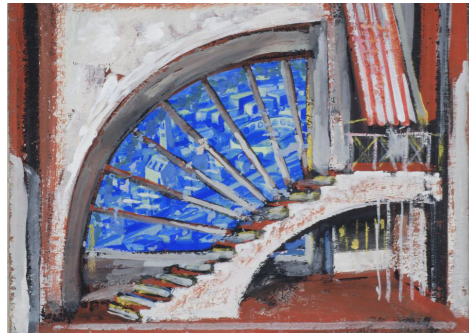


fig. 03

fig. 02. Federico García Lorca amb sa germana Isabel. Granada, 1914. © FFGL.

fig. 03. Esbós per a *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Interior amb escala i gran finestral amb vistes sobre la ciutat. Teatre Principal Palace de Barcelona, 1935. © Siegfried Burmann. MAE. Institut del Teatre.

## 1.2. Objectius i metodologia

Aquest treball naix amb la voluntat de reivindicar el paper de l'escenografia dins de l'àmbit de l'arquitectura i les arts visuals. Alhora, també pretén rescatar de l'oblit un conjunt de professionals que, mitjançant els seus projectes, van modernitzar el panorama teatral espanyol de les dècades de 1920 i 1930. Precisament, les representacions de les obres de Federico García Lorca van marcar el camí d'una nova escenografia, compromesa amb la funció estètica i comunicativa dels conjunts i bolcada en la construcció d'espais que reproduïren l'arquitectura escrita d'una manera subtil i innovadora.

Així doncs, es planteja una estudi sobre les escenificacions lorquianes, partint de les estrenes (en els anys anteriors a la guerra civil espanyola) i analitzant, a més a més, alguns dels muntatges posteriors a la mort de l'autor. Concretament, es posa atenció als projectes escenogràfics de les obres *Bodas de sangre* (1933) i *Yerma* (1934), que constitueixen dos dels seus èxits més notables i pertanyen a la mateixa trilogia. Aquesta investigació, basada en material documental d'interès, es fonamenta sobre l'anàlisi de dos aspectes bàsics: el disseny dels decorats i els mitjans per a la seua construcció.

De fet, un dels objectius específics és produir un testimoni gràfic que permeta entendre les escenografies des d'un punt de vista arquitectònic, a través de croquis, plànols acotats i dibuixos volumètrics. Així mateix, la compilació de fotografies, esbossos i models originals complementarà aquesta tasca. Paral·lelament, s'aspira a comprendre l'evolució dels muntatges dins del seu context històric, és a dir, considerant els factors socioculturals i els detalls tècnics i formals que van condicionar cada proposta. Per això, és important comparar l'escenografia lorquiana amb aquella que predominava en la mateixa època i distingir-ne les principals diferències.

D'altra banda, es vol examinar la relació entre les representacions dirigides per Lorca i les que es van dur a terme després del seu assassinat. Així, serà més senzill situar cada escenògraf en un estil o en una manera de treballar particular i, a la vegada, es podrà saber quins projectes van ser fidels als espectacles primitius i quins van explorar altres eixides. En resum, el treball constata la importància de l'arquitectura i les arts plàstiques al teatre de Lorca, les quals van fer possible la materialització de totes les atmosferes descrites en la seua obra.

Pel que fa a la metodologia adoptada, cal dir que es divideix en diverses fases. En primer lloc, s'ha realitzat un exercici d'investigació, adreçat a la recerca d'informació i la compilació de documents originals. L'estudi recull descripcions d'algunes fonts secundàries, com ara llibres, revistes especialitzades, articles i tesis; encara que, sobretot, es nodreix de

fonts primàries. I és que la consulta de premsa històrica i la col·laboració de distintes institucions han sigut de gran utilitat per al desenvolupament del treball, que ha pogut prendre com a base una sèrie de materials i dades de primera mà.

Per exemple, la Fundación Federico García Lorca, a través de l'arxiu de la seua seu de Granada, ha posat manuscrits, dibuixos i fotografies a la nostra disposició. La Fundación Caballero-Thomás de Carranza ha aportat documentació molt completa i variada sobre els projectes de José Caballero per a *Bodas de sangre* i *Yerma*: esbossos de decorats, plànols tècnics, figurins, il·lustracions, fotografies, partitures i, fins i tot, telegrams del mateix Lorca amb indicacions sobre els dissenys. A més a més, els hereus de l'actriu Margarida Xirgu també han compartit testimonis, dibuixos i fotografies molt interessants sobre alguns espectacles analitzats. Finalment, convé subratllar els serveis prestats per l'arxiu del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, pertanyent al Ministeri de Cultura; i pel Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

La segona fase ha consistit en la definició mètrica i descriptiva de les escenografies. A partir de la informació reunida, s'han extret mides dels plànols disponibles i s'han deduït altres proporcions per mitjà de l'observació i la confrontació de fotografies, anotacions i dibuixos. D'aquesta manera, amb l'ajuda de programes informàtics com AutoCAD i Photoshop, s'ha elaborat el material gràfic corresponent als diferents muntatges de *Bodas de sangre* i *Yerma*, que inclou insercions dels decorats en les plantes dels escenaris on es van exhibir. Com alguns dels teatres estudiats han experimentat canvis o, fins i tot, han desaparegut, ha sigut necessari acudir a publicacions específiques o als Serveis Històrics d'alguns Col·legis Oficials d'Arquitectes a fi de recuperar els plànols concrets de cada recinte. A banda dels models dièdrics, també s'ha fet servir la perspectiva axon mètrica per tal de reconstruir les imatges d'alguns conjunts i clarificar el seu funcionament.

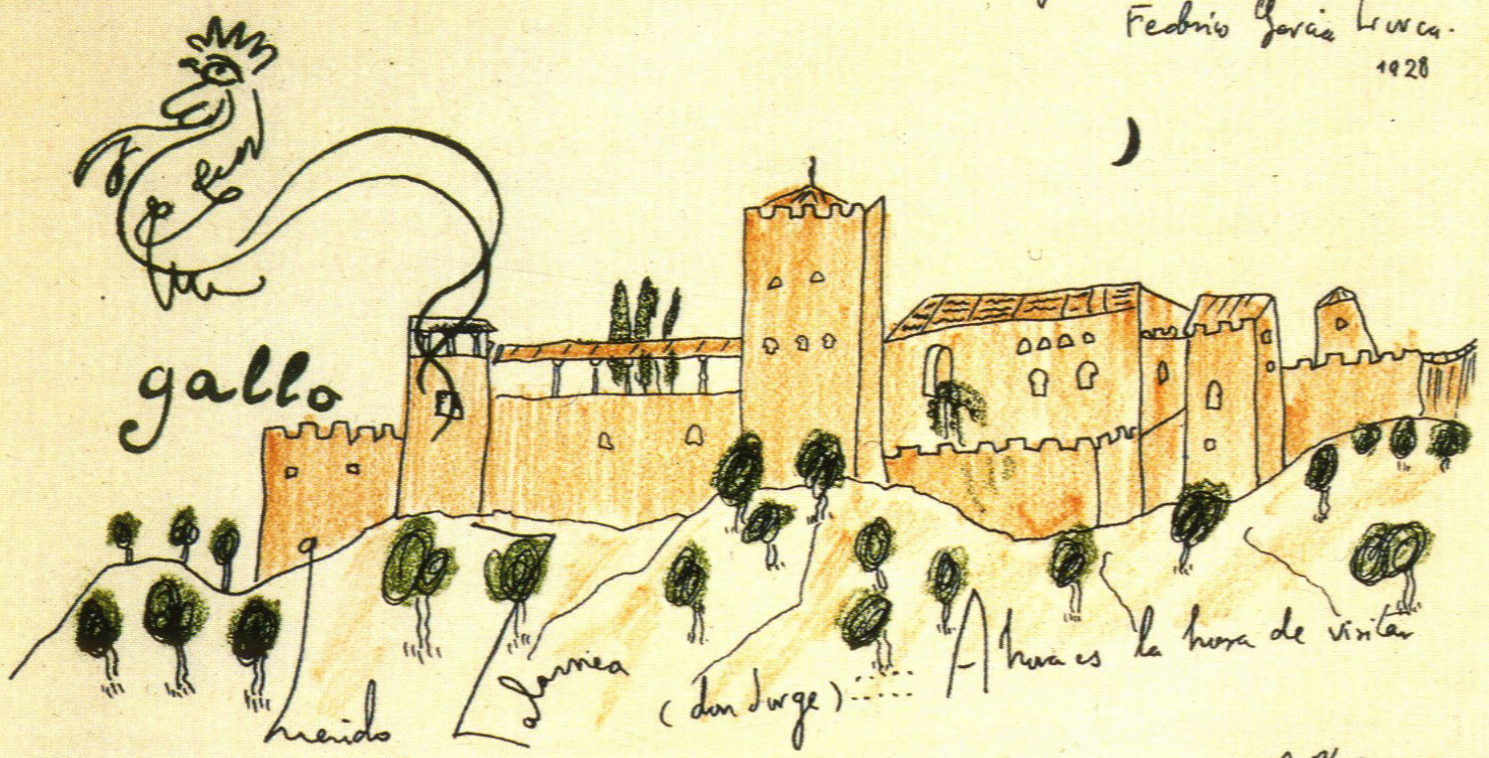
Per acabar, la darrera etapa s'ha centrat en l'obtenció de conclusions pròpies, recolzades sobre les anàlisis de les propostes seleccionades. A partir de l'estudi general de l'obra de García Lorca i de la tria de dissenys escenogràfics concrets, s'extrauen diferents idees sobre el passat, el present i el futur de l'escenografia teatral en el panorama artístic del nostre país. A banda, es planteja un seguit de reflexions sobre la funció que poden exercir els i les arquitectes en el món de l'escena, ja que la professió és perfectament compatible amb una disciplina que, al capdavall, s'adreça a la creació d'ambients i espais seguint un conjunt de requisits tècnics, estètics i funcionals.



fig. 04

fig. 04. *Bodas de sangre*. Acte I, quadre III. Cova de la núvia. Teatro Beatriz de Madrid, 1933. © Archivo CDAEM.

Vista general de la Alhambra  
 Federico García Lorca.  
 1928



la bella ciudad de Granada.  
 Todo el día ha llovido y ha chapoteado la lluvia en maíces y cristales. El Otoño  
 ha llegado. Ya la población está animadísima. La Universidad abre sus puertas  
 La Alhambra y los jardines están en su justo punto poético. Dentro de cuatro días  
 comenzarán a doblarse las hojas  
 ¿Te en serio pensabas venir? ¿O fue puro juego y desoír de este viaje? Hasta ahora yo  
 no te había dicho que vivieras porque el verano es la peor hora de esta ciudad.  
 Si pensabas venir, puedes contemplar ya esta maravilla. Pero que el invierno es mejor  
 vista de.  
 Granada es la ciudad más económica de Andalucía. Se puede vivir en ella relativamente  
 por poco dinero. ¿Se te parece?  
 Contéstame. Contéstame.

A tu  
 Un abrazo muy cariñoso de tu mayor  
 Federico

## 02

### L'ESPAI LORQUIÀ. CAMP, CIUTAT I ESCENARI

#### 2.1. Arquitectura i paisatge a través de l'obra escrita

Els ulls de Federico García Lorca veien el món d'una manera particular i, d'això, en són testimoni els seus textos. El poeta va nèixer el 1898 al poble de Fuente Vaqueros, en la zona occidental de la comarca de la Vega de Granada i, quan tenia huit anys, la seua família es va traslladar a Asquerosa (ara Valderrubio), una localitat veïna. Tanmateix, el 1909, es va instal·lar definitivament en Granada capital, on va créixer i es va formar com a músic i escriptor. Va cursar les carreres universitàries de Lletres i de Dret, tot i que només es va llicenciar en la segona. La seua vocació literària va despertar amb els viatges d'estudis organitzats pel professor Martín Domínguez Berrueta, que inspiraren el seu primer llibre: *Impresiones y paisajes*.<sup>1</sup>

Publicada el 1918, l'òpera prima de Lorca retrata diversos espais naturals i arquitectònics d'Espanya, com ara jardins, camps, temples religiosos, edificis civils, agrupacions urbanes, cases tradicionals i runes, entre altres. La mirada romàntica d'un jove estudiant va captar paisatges i llocs que, per a molta gent, passaven inadvertits. Les terres de Castella, Madrid o Andalusia s'analitzaven ací des d'un punt de vista íntim, superant qualsevol descripció imparcial o tècnica. I és que, segons l'autor:

«Hay que interpretar siempre escanciando nuestra alma sobre las cosas, viendo un algo espiritual donde no existe, dando a las formas el encanto de nuestros sentimientos; es necesario ver por las plazas solitarias a las almas antiguas que pasaron por ellas, es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices».<sup>2</sup>

Haver passat la infantesa i l'adolescència entre l'Alhambra, l'Albaicín i les terres de la Vega va influir en la construcció d'aquest raonament espacial propi. García Lorca va establir un vincle molt fort amb la natura i va desenvolupar una profunda sensibilitat, que li permetia apreciar les qualitats del seu entorn. El poder de la seua imaginació i, també, el de la seua consciència van fer que entenguera els espais a través de la seua història o dels seus habitants. Per això, en lloc d'idealitzar el paisatge, es preocupava per comprendre les seues condicions, les seues arrels, i intentava no deformar-ne l'essència amb la seua visió subjectiva.

1. GIBSON, I. (2016). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Debolsillo, pàgs. 17-83.  
 2. GARCÍA LORCA, F. (1973). *Obras completas*, vol. I. 18ª edició, a càrrec d'Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, pàgs. 809-810.

fig. 05. Vista general de l'Alhambra, 1928.  
 © Federico García Lorca. FFGL.



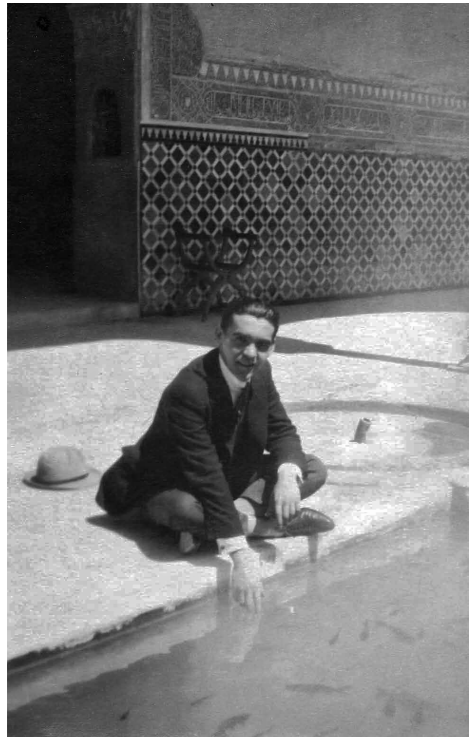


fig. 06

fig. 06. Federico García Lorca en un pati de l'Alhambra de Granada, ca. 1922. © FFGL.

fig. 07. Lorca amb els seus germans al riu Cubillas, Granada, sense data. © FFGL.

fig. 08. Lorca (a la dreta) en el campus de la Universitat de Colúmbia, Nova York, 1929. © FFGL.

D'aquesta manera, en *Impresiones y paisajes*, el poeta va barrejar la realitat de l'època i les inquietuds individuals. El resultat va ser un àlbum d'imatges escrites que deixava veure les circumstàncies d'un país en crisi, on els grans monuments esdevenien vestigis d'un passat millor i la vida s'obria pas entre les extensions agrícoles i la indústria incipient. Malgrat la seua joventut, Lorca va saber representar la idiosincràsia d'aquell poble espanyol, sense ingenuïtat ni exaltacions. Les seues narracions, encara que desprenen l'energia i la passió d'un escriptor novell, presenten ciutats que enyoraven altres temps i paisatges decadents però, ahora, encisadors. Una bona prova de tot açò serien les pàgines dedicades a la ciutat de Granada, entre les que destaca la descripció del barri de l'Albaicín:

«Surgen con ecos fantásticos las casas blancas sobre el monte... Enfrente, las torres doradas de la Alhambra enseñan recortadas sobre el cielo un sueño oriental. El Dauro clama sus llantos antiguos lamiendo parajes de leyendas morunas. Sobre el ambiente vibra el sonido de la ciudad. El Albaicín se amontona sobre la colina, alzando sus torres llenas de gracia mudéjar... Hay una infinita armonía exterior. [...] Por algunas partes las calles son extraños senderos de miedo y de fuerte inquietud, formadas por tapias por los que asoman los mantos de jazmines, de enredaderas, de rosales de San Francisco. [...] Otras son remolinos de cuevas imposibles de bajar, llenas de grandes pedruscos, de muros carcomidos por el tiempo, en donde hay sentadas mujeres trágicas, idiotizadas, que miran provocativamente...».<sup>3</sup>

L'amistat amb un altre professor universitari, Fernando de los Ríos (futur ministre de la Segona República), va fer possible que el jove Lorca marxara a estudiar a Madrid el 1919. Allà, es va instal·lar en la Residencia de Estudiantes, on va conèixer molts artistes i intel·lectuals: Luis Buñuel, Rafael Alberti, Salvador Dalí, etc. A més a més, va poder assistir a conferències impartides per personalitats com Paul Claudel, Wanda Landowska o el mateix Le Corbusier, cosa que enriquiria el seu bagatge cultural.<sup>4</sup> Sens dubte, García Lorca va ampliar la seua perspectiva durant els anys que va viure entre la capital madrilenya i la seua Andalusia natal.

El període que abarca fins al 1929 va ser una etapa de creixement personal i literari, fonamentat sobre episodis favorables i, també, sobre alguns trasbalsos sentimentals i professionals. El 1920 es va estrenar, al Teatro Eslava de Madrid, *El maleficio de la mariposa*. La funció va suposar un fracàs absolut, però almenys va servir perquè Lorca s'aproximara al món de l'escenografia i la direcció teatral. Un any després, va publicar la seua segona obra, *Libro de poemas*; i va escriure *Poema del Cante Jondo*, influït pel compositor Manuel de Falla, encara que aquest arribaria a les llibreries una dècada més tard. El 1927 va tornar al teatre amb *Mariana Pineda*, els decorats de la qual van commoure bona part del públic. Per acabar, l'any següent va publicar el seu *Romancero gitano*, que havia començat a compondre el 1924.<sup>5</sup>

La majoria d'aquests textos contenen referències a llocs concrets o estan inspirats en espais, fets o costums que l'autor coneixia. No obstant això, la mirada de García Lorca encara havia de descobrir nous matissos a l'altra banda del món. Un viatge a Nova York el va alliberar de la melangia que s'havia apoderat d'ell arran d'alguns problemes personals i, en conseqüència, va motivar la creació d'una nova obra: *Poeta en Nueva York*.<sup>6</sup> La ciutat que mai no dorm es presentava com una enorme aglomeració urbana regida per dos principis fonamentals, el capitalisme i la industrialització de la societat, cosa que l'andalús va rebutjar. Els gratacels, la bullícia i els interessos econòmics amagaven darrere seu la injustícia, les desigualtats i l'opressió cap a determinats sectors de la població.

Una estada de nou mesos va ser suficient per a identificar els problemes a què s'enfortaven els novaiorquesos. L'escriptor va ser resident al campus de la Universitat de Colúmbia, des d'on va elaborar el seu poemari a partir d'emocions íntimes i de les impressions suscidades per la metròpoli. El vidre, l'acer i el formigó que donaven forma als edificis es convertiren en alguna cosa més que simples testimonis del relat lorquí. I és que, a través d'ells, el poeta va exterioritzar les seues quimeres i va qüestionar el model de vida nord-americà, que condemnava les classes humils a viure en condicions precàries i maltractava alguns col·lectius pel color de la seua pell. Casualment, la caiguda de la Borsa de Wall Street, coneguda com el Crac del 1929, es va produir durant la visita de Lorca a la ciutat. Aquesta fita històrica també va influir en el contingut del seu llibre. De fet, la poesia *Danza de la muerte*, recollida a l'apartat de *Calles y sueños*, compara l'urbs de Nova York amb un infern apocalíptic desencadenat per la fallida:

«Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,  
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,  
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,  
que ya vendrán lianas después de los fusiles  
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.  
¡Ay, Wall Street!».<sup>7</sup>

A diferència d'*Impresiones y paisajes*, que dibuixava el caràcter de cada indret mitjançant descripcions, aquesta obra utilitza l'arquitectura i el paisatge com a recursos literaris a fi d'expressar sentiments i reflexions pròpies. En definitiva, a través de les experiències vitals, Lorca va exercitar la seua singular mirada i va desenvolupar una capacitat poètica inimitable. Aquestes destreses el van portar a construir un univers particular, en què l'espai assumia una funció ben important pel seu paper simbòlic o per l'ambientació de les trames. Les representacions teatrals que duria a terme amb *La Barraca* i les seues produccions de maduresa demostrarien la seua habilitat per a materialitzar qualsevol tipus d'atmosfera.



fig. 07



fig. 08

3. Ibid., pàgs. 881-882.

4. DIPUTACIÓN DE GRANADA. *Universo Lorca. Biografía de Federico García Lorca*. <<https://www.universolorca.com/biografia/>> [Consulta: 02 de maig de 2020].

5. BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. *Cronología de Federico García Lorca*. <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico\\_garcia\\_lorca/cronologia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/cronologia/)> [Consulta: 02 de maig de 2020].

6. GIBSON, *op. cit.*, pàgs. 393-402.

7. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, vol. I, pàg. 471.



fig. 09

\**cadafal*: Plataforma de taulons elevada que es construeix en un lloc públic per a un acte o un espectacle.

## 2.2. La Barraca i la modernització de les arts escèniques en Espanya

La proclamació de la Segona República Espanyola, el 14 d'abril de 1931, va encetar una època d'intensa activitat cultural per a Federico García Lorca, que va emprendre diversos projectes encaminats a fomentar l'art i la literatura per tot el país. El poeta va seguir produint les seues obres, però també va impartir conferències i va organitzar una agrupació itinerant de teatre universitari. Precisament, en l'àmbit de les arts escèniques, les seues aportacions contribuïren a la renovació de l'estètica i les tècniques teatrals, que s'havien quedat estancades i demanaven un impuls cap a la modernitat i la innovació.

A través del pla de les Missions Pedagògiques, promogut pel govern republicà, Eduardo Ugarte i Lorca van crear aquesta companyia ambulante per tal d'aproximar la cultura a les classes populars. El col·lectiu, conegut com *La Barraca*, estava coordinat per quatre estudiants de Filosofia i Lletres i comptava, a més a més, amb la col·laboració de quatre estudiants d'Arquitectura i d'alguns artistes d'avantguarda. La seua finalitat era representar de manera sintètica i visual les obres del teatre clàssic espanyol pels municipis on predominava l'analfabetisme.<sup>8</sup> Per això, la funció comunicativa de l'escenografia era substancial, ja que facilitava la comprensió dels continguts per part dels espectadors.

Així i tot, la senzillesa dels muntatges no només estava motivada pel nivell educatiu del públic. Les limitacions pel que fa al desplaçament de l'equip humà i dels materials també van influir en la simplicitat dels conjunts. Un camió no massa gran transportava les peces dels decorats, l'entaulat, el vestuari i l'*attrezzo*, de manera que els dissenys escenogràfics havien de ser mínims i sobris. Arturo Ruiz Castillo, Fernando Lacasa, Luis Felipe Vivanco i Arturo Sáenz de la Calzada, que en aquells moments cursaven els estudis d'Arquitectura, es van encarregar de totes les qüestions tècniques, des de la construcció de l'escenari fins al bastiment dels decorats. L'espai escènic estaria format per un *cadafal*\* desmuntable de 8 metres de llarg per 6 d'ample i 1,5 metres d'alçària; un gran llenç negre com a teló de fons; alguns cortinatges laterals; i altres estructures auxiliars.<sup>9</sup>

D'altra banda, un equip selecte d'artistes es va ocupar de la composició i l'aparença de les distintes escenografies. Norah Borges, Ramón Gaya, Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia, Alfonso Ponce de León o Alberto Sánchez són alguns dels noms que encapçalaven la llista de figurinistes i pintors-escenògrafs.<sup>10</sup> Cal destacar, si més no, la presència de Santiago Ontañón i José Caballero dins d'aquest grup, ja que participarien en diferents muntatges dels èxits lorquians en el futur. Siga com siga, tots van saber elaborar propostes evocadores i adequades als requisits funcionals, cosa que va afavorir la bona acollida dels espectacles.

fig. 09. Membres de *La Barraca*, 1932.  
© Col·lecció de Jacinto Higuera Cátedra.

fig. 10. Públic durant una representació teatral.  
Missions Pedagògiques, ca. 1934. © MNCARS.

fig. 11. Luis Sáenz de la Calzada i Lorca, amb  
l'uniforme de *La Barraca*, 1933. © FFGL.

El repertori de *La Barraca* es nodria de les obres mestres del Segle d'Or espanyol. La selecció de textos incloïa, per exemple, alguns entremesos de Cervantes i produccions de Juan del Encina, Calderón de la Barca i Lope de Vega; encara que també es va representar una peça de teatre contemporani d'Antonio Machado.<sup>11</sup> Entre totes elles, va haver-hi una sèrie d'escenificacions que cal subratllar per l'originalitat i la qualitat dels seus dissenys. La varietat d'estils i de solucions plantejada pels pintors va donar lloc a composicions molt vistoses, que atreïen els espectadors i suscitaven el seu interès pel rerefons de cada història. Així doncs, els muntatges tenien un caràcter simbòlic i il·lustratiu a fi de fer més clars els missatges.

El projecte més net i senzill que es va dur a terme va ser el de l'*Égloga de Plácida y Vitoriano* (Juan del Encina, ca. 1513). Norah Borges, pseudònim de Leonor Fanny Borges, va ser l'autora de l'escenografia, que concedia tot el protagonisme als figurins. El cas és que no existia un decorat concret, tan sols es van fer servir els elements bàsics de l'escenari. Per aquest motiu, l'espai estava definit per un teló de fons negre i dos rompiments\* laterals del mateix color, darrere dels quals s'ocultaven intèrprets, músics i cantants.<sup>12</sup> Només el disseny de vestuari cridava l'atenció del públic, perquè es produïa un fort contrast entre la vivacitat de les vestidures i l'obscuritat de l'entorn. En aquest sentit, els actors i les actrius es van transformar en éssers acolorits que desfilaven per un medi apagat i fosc.

La falta de decorats va despertar la imaginació de la gent, ja que es mostrava una atmosfera abstracta i suggeridora que propiciava el pensament individual. A més a més, el gust de la pintora, tendent al realisme màgic, va determinar imatges belles i excitants per mitjà d'una única material: el tèxtil. Tant el teló i els rompiments com les peces de vestuari estaven formats per teles i altres teixits. De fet, la roba dels personatges es va confeccionar a base de setí i brocats, cosa que va dotar el muntatge d'una gran riquesa estètica i visual.<sup>13</sup> No es coneix el motiu que va provocar la nuesa escènica en aquesta funció. La germana de Jorge Luis Borges posseïa una vasta formació artística i, per això, sembla poc probable que Lorca refusara alguna de les seues creacions. Possiblement, la idea de despullar l'espai va ser un acord entre ambdós per tal d'optimitzar els recursos i estimular la fantasia del públic. Sobre aquesta qüestió, queda el testimoni de Luis Sáenz de la Calzada, actor de *La Barraca*:

«Ignoro si la falta de decorado de la égloga fue por deseo expreso de Federico o porque Norah no acertó a hacer lo que en realidad no hubiese sido difícil; imagino, pues, que Federico no quiso el decorado, consiguiendo que fueran los actores y los figurines que éstos llevaban los que hicieran al público soñar con casas, prados, árboles y rebaños. Creo que sí lo conseguimos y el éxito que logramos fue total. Arte joven, tiempo joven; arte ido, tiempo ido».<sup>14</sup>



fig. 10



fig. 11

\**rompiment*: En la decoració teatral, teló retallat amb forma d'arc, porta o finestra que deixa veure allò que hi ha en el fons.

8. SÁENZ DE LA CALZADA, L. (1998). *La Barraca: teatro universitario; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*. Madrid: Residencia de Estudiantes i Fundación Sierra Pambley, pàgs. 29-44.

9. PLAZA CHILLÓN, J.L. (1996). *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)*. I.L. Henares (dir.). Tesi. Granada: Universidad de Granada, pàgs. 311-313.

10. *Ibid.*, pàgs. 248-250.

11. *Ibid.*, pàgs. 313-323.

12. *Ibid.*, pàgs. 334-335.

13. *Ibid.*, pàg. 336.

14. SÁENZ DE LA CALZADA, *op. cit.*, pàg. 117.



fig. 12



fig. 13

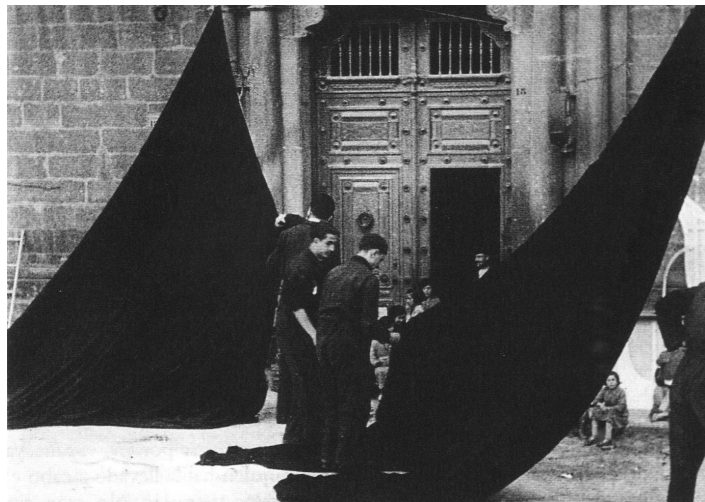


fig. 14

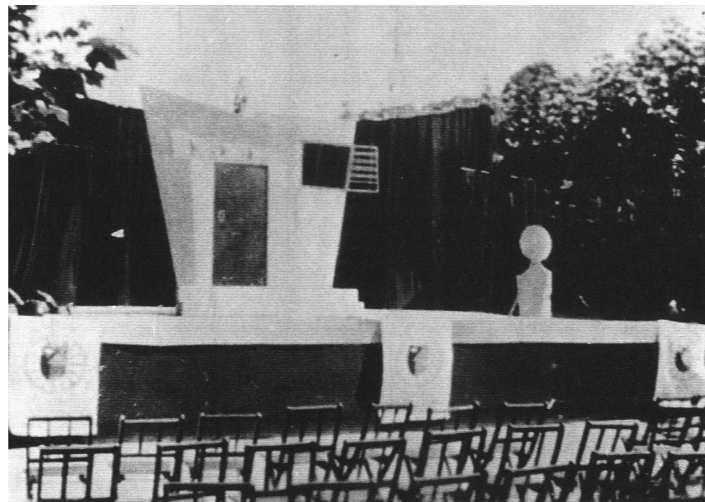


fig. 15

figs. 12-15. Construcció de l'escenari i del decorat per a *La guarda cuidadosa*. Almazán, Sòria, 1932. © FFGL.

fig. 16. Esbós del decorat lateral per a *Fuenteovejuna*, 1932-1933. © Alberto Sánchez. MNCARS.

Una altra proposta interessant pel que fa a l'escenografia va ser la representació de *La guarda cuidadosa* (Miguel de Cervantes, ca. 1615), projectada per Alfonso Ponce de León. El pintor va idear un decorat pulcre i esquemàtic que combinava diferents tendències de l'avantguardisme artístic, com ara el cubisme i el surrealisme. Per davant del teló de fons, es va aixecar una estructura moderna, gairebé escultòrica, que trencava la perpendicularitat de les línies i reproduïa la casa d'un dels personatges. La figura, feta de cartó, tenia els costats oblics i presentava una porta rectangular i una xicoteta finestra. Així mateix, als seu voltant, hi havia una mena de pedestal que suportava una esfera (fig. 15). Aquest objecte recorda a les boles decoratives de l'arquitectura herreriana, coetània de l'obra cervantina, tret que demostra la voluntat de situar la trama en el context que va viure el seu autor.

Alguns estudiosos relacionen aquesta composició amb les creacions de la Bauhaus per la modernitat de les seues característiques.<sup>15</sup> Efectivament, Ponce de León podria haver-se inspirat en dissenys d'Oskar Schlemmer per a la realització dels seus figurins. Schlemmer fou un artista vinculat a l'Escola de la Bauhaus i un dels professionals més influents en l'evolució de l'escenografia i el teatre avantguardistes. Tot i que no se sap amb seguretat si l'escenògraf de *La Barraca* coneixia els seus treballs, sí que s'entreveu una certa afinitat amb els principis estètics adoptats per la institució alemanya. En qualsevol cas, Lorca va acceptar el model amb gust, atès que s'ajustava a l'esperit del text i recreava un ambient guinyolesc i, al mateix temps, propi d'un ballet.

Ara bé, un dels muntatges més rellevants sigué el de *Fuenteovejuna* (Lope de Vega, 1619), a càrrec d'Alberto Sánchez. El pintor i escultor toledà va transformar els espais d'un relat ambientat en l'Espanya dels Reis Catòlics i els va donar un aspecte nou, contemporani, adaptat a la dècada de 1930. Va presentar, llavors, una escenografia força innovadora, que reinterpretava la fisonomia dels paisatges castellans i recollia tècniques d'altres disciplines, com l'escultura.<sup>16</sup> El seu projecte connectava el valor de l'art amb la realitat popular, de manera que la fusió de la cultura i la quotidianitat va originar conjunts molt atractius per a les famílies humils que assistien als espectacles.

El decorat més aplaudit de Sánchez va ser aquell que exhibia una panoràmica dels camps de Castella. Estava constituït per tres elements, un pannel central i dos laterals, que representaven l'arquitectura i els espais rurals de la zona (fig. 16). Aquesta imatge, amb algunes qualitats del surrealisme i un acusat estil personal, esdevenia el marc idoni on desenvolupar l'acció, ja que els colors i les figures evocaven el caràcter rude dels paisatges descrits en l'obra. *La Fuenteovejuna* que García Lorca va portar a escena aconseguí



fig. 16

15. PLAZA CHILLÓN, *op. cit.*, pàgs. 328-330.

16. *Ibíd.*, pàgs. 355-356.



fig. 17

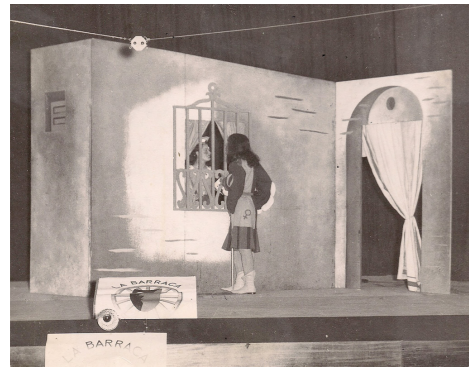


fig. 18

fig. 17. Esbós per a *El Caballero de Olmedo*. Casa de na Inés, 1935. © José Caballero. FCTC.

fig. 18. *El Caballero de Olmedo*. Casa de na Inés, 1935. © FCTC.

fig. 19. *El maleficio de la mariposa*. Teatro Eslava de Madrid, 1920. © Revista Moon Magazine.

aglutinar totes les vessants de l'art dramàtic en una mateixa funció. La coordinació entre el disseny escenogràfic, la interpretació, la música i la dansa va ser cabdal a fi d'assolir l'èxit. Per això, en aquesta revisita del clàssic de Lope de Vega, ja s'adverteix el germen de les futures produccions teatrals lorquianes. A tall d'exemple, l'estrena de *Yerma*, el 1934, va tindre molts punts en comú amb aquesta escenificació, presentada només un any abans per l'equip de *La Barraca*.

En últim terme, convé destacar l'escenografia d'*El Caballero de Olmedo* (Lope de Vega, ca. 1620-1625) per la seua qualitat tècnica i formal. José Caballero va ser el responsable del projecte, que incloïa tres decorats: l'interior de la casa de na Inés, l'exterior del mateix habitatge i un panorama castellà. L'artista va resoldre la construcció dels espais domèstics amb l'ús de paravents, que simulaven parets anguloses, amb racons i cantons ben marcats.<sup>17</sup> En el cas de la façana reproduïda al segon decorat (figs. 17 i 18), es distingia una mampara dividida en tres plans, dos d'ells paral·lels. La superfície més ampla tenia una finestra a través de la qual es comunicaven els personatges i, al costat dret, una porta en forma d'arc de mig punt assenyalava l'accés al domicili. Aquesta estructura configurava els espais d'una manera senzilla, però molt encertada. Va haver-hi, així mateix, plena concordança entre els dibuixos inicials i els models definitius.

Tot i que la intenció de l'escenògraf era que els paravents es pogueren muntar i desmuntar fàcilment durant els canvis de decorat, a la fi no es va aconseguir. Les tasques de bastiment van ser més lentes a causa de les dimensions i el pes dels elements, motiu pel qual es va perdre fluïdesa en l'actuació.<sup>18</sup> No obstant això, tant Lorca com el públic van saber apreciar les virtuts de la proposta, potser la que millor va concebre l'espai des dels punts de vista plàstic i arquitectònic dins del recull de *La Barraca*. De fet, el talent de Caballero va fer que García Lorca li encomanara altres treballs més complexos, com el projecte escenogràfic de la reestrena de *Bodas de sangre*, el 1935.<sup>19</sup>

Al capdavant, els espectacles de *La Barraca* van ser un brou de cultiu per al desenvolupament de la dramaturgia lorquiana. Per mitjà de la indagació i l'experimentació, l'escriptor i els seus companys van generar noves fórmules teatrals i composicions encara desconegudes al món de l'escena espanyola. Els coneixements adquirits en aquesta etapa, sumats a les experiències de les estrenes anteriors a la república, van ser determinants en la concepció i l'escenificació de les últimes obres de Lorca. Precisament, la materialització del seu teatre va dependre de l'arquitectura i les arts visuals, ferramentes que van donar lloc a conjunts moderns, renovadors i, fins i tot, transgressors. Per tot açò, es pot dir que García Lorca i els seus seguidors van ser figures transcendents en l'evolució de l'escenografia al nostre país.

### 2.3. La representació de l'espai en els primers muntatges teatrals

Federico García Lorca va prendre contacte amb el teatre comercial amb l'estrena d'*El maleficio de la mariposa*, el 22 de març de 1920 al Teatro Eslava de Madrid. Aquesta obra era fruit de la inexperiència de l'autor i de les seues ambicions per modernitzar la indústria teatral espanyola, així és que el projecte escenogràfic es basava en unes composicions renovadores i arriscades. L'italià Fernando Mignoni es va ocupar del disseny dels decorats i Rafael Barradas va realitzar els figurins.<sup>20</sup> Els espais imaginats pel poeta es distanciaven dels sistemes de representació habituals i originaven imatges més aviat abstractes, definides per elements plans i taques de color. Altrament, com els personatges eren insectes i bestioles fantàstiques, l'escala de l'entorn s'ajustava al punt de vista dels animals. Per això, els troncs i la vegetació del seu voltant es mostraven com siluetes gegantines davant dels ulls dels espectadors (fig. 19).

L'estètica dels decorats s'aproximava als moviments del modernisme, caracteritzats per una voluntat d'independència creadora, i defugia el gust realista d'aquella època. Els actors i les actrius, disfressats de criatures invertebrades, recorrien un escenari impregnat de tonalitats verdes, il·luminat amb l'objectiu d'interpretar un paisatge silvestre i d'exaltar els ànims del públic. Malgrat tot, el muntatge no va convèncer els assistents i només els amics de Lorca van lloar l'espectacle. El fracàs sigué rotund, fins al punt que la funció va romandre solament quatre dies en cartellera.<sup>21</sup> La proposta del jove autor, inèdita i agosarada, no encaixava amb l'escenografia dominant dels anys vint, ideada per a les famoses comèdies burgeses i la resta de produccions costumistes. Alguns crítics es van fer ressò de la desafortunada estrena:

«No tiene, en efecto, la pieza ni emoción, ni interés, ni acción ni visualidad; y en labios de los actores y las actrices de la casa, poco hechos al género, se pierden las bellezas del verso, que sólo en contados momentos gustamos anoche».<sup>22</sup>

Les impressions desfavorables van suposar un colp per a García Lorca, que, des d'aleshores, sempre es va preocupar per l'opinió del públic en les seues representacions. Tanmateix, aquest mal tràngol no va fer que renunciara a la seua forma de fer teatre, sinó que li donà experiència i coneixements per seguir endavant. Passarien set anys fins que, al Teatro Goya de Barcelona, es presentara una altra creació seua: *Mariana Pineda*. Aquest romanç popular en tres estampes està inspirat en la vida de Mariana Pineda Muñoz, una icona de la resistència a la restauració absolutista espanyola durant el segle XIX. D'entrada, el rerefons polític de la trama va provocar certes reticències per part de les institucions a l'hora de portar-la a escena. I és que, en l'Espanya de Primo de Rivera, una obra d'aquestes característiques podia ocasionar malestar en algunes capes de la societat.<sup>23</sup>



fig. 19

17. *Ibid.*, pàgs. 347-350.

18. SÁENZ DE LA CALZADA, *op. cit.*, pàg. 136.

19. MADRIGAL NEIRA, M. (2004). *La memoria no es nostalgia: José Caballero*. L. García de Carpi (dir.). Tesi. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pàgs. 110-112.

20. DOUGHERTY, D. i VILCHES DE FRUTOS, M.F. (1992). *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress i FFGL, pàgs. 23-25.

21. PLAZA CHILLÓN, *op. cit.*, pàgs. 108-113.

22. L.B. (1920). "Estreno de *El maleficio de la mariposa* (de García Lorca), y del sainete *En capilla* (de Antonio Ramos Martín)" en *El Liberal* (23-III-1920), pàg. 3.

23. DOUGHERTY i VILCHES DE FRUTOS, *op. cit.*, pàgs. 37-46.



fig. 20



fig. 21

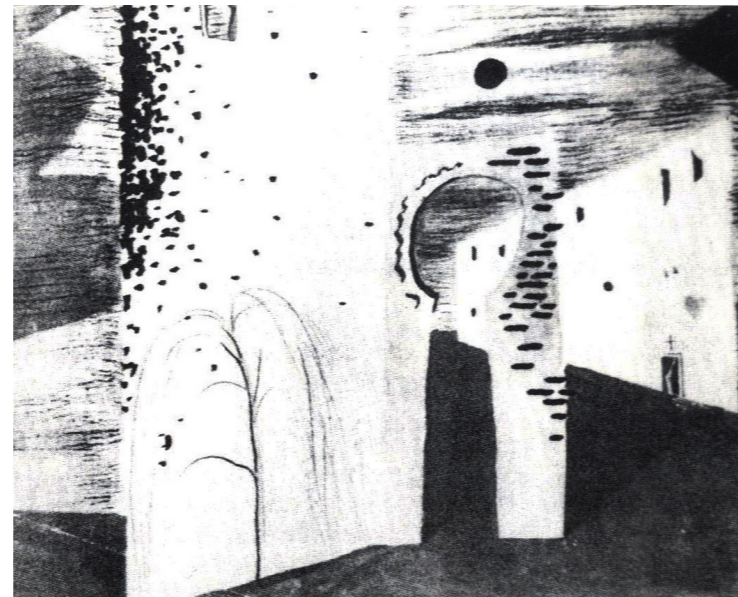


fig. 22

fig. 20. *Mariana Pineda*. Negatiu que conté tres escenes de l'estampa III. Teatre Goya de Barcelona, 1927. © MAE. Institut del Teatre.

fig. 21. *Mariana Pineda*. Estampa III, escena IV. Pati del convent. Teatre Goya de Barcelona, 1927. © Josep Brangulí. Archivo ABC.

fig. 22. Esbós per a *Mariana Pineda*. Pròleg. Plaça de Bibarrambra, Granada, 1927. © Salvador Dalí. FFGL.

figs. 23-24. Esbós per a *Mariana Pineda*. Estampa II. Casa de la protagonista, 1927. © Federico García Lorca (dalt) i Salvador Dalí (baix). Col·lecció particular.



fig. 23



fig. 24

La intenció de l'escriptor, però, era aconseguir un èxit poètic, no polític. Per aquest motiu, finalment se li va donar llum verda a l'espectacle, que es va estrenar el 24 de juny de 1927. Salvador Dalí es va fer càrrec del disseny escenogràfic, subjecte als dibuixos i les indicacions expressives de Lorca. Tot i això, el pintor també va afegir alguns detalls propis en els decorats. Els espais es van mostrar a través de telons pintats i de distintes peces d'*attrezzo*, com ara mobles, arbres i ornaments, sempre en sintonia amb el caràcter de l'obra. L'escenografia de *Mariana Pineda*, com la d'*El maleficio de la mariposa*, pretenia desmarcar-se de la línia estètica predominant al teatre espanyol de la dècada de 1920. Així doncs, es van representar imatges imprecises, il·lusòries i, fins i tot, oníriques.

Alguns trets que cal recalcar són, per exemple, la importància de la clarobscur i el rigor geomètric en la composició dels decorats. Els matissos de cada estampa van enriquir el resultat global i, a banda, van evidenciar la influència dels ballets i dels projectes coreogràfics en les primeres escenificacions lorquianes.<sup>24</sup> En qualsevol cas, el muntatge va ser fidel a les acotacions de l'autor i va donar lloc a ambients senzills i elegants. Una bona mostra d'açò és l'espai descrit en la darrera part del text, que fa referència a un lloc concret de la Granada huitcentista:

«Convento de Santa María Egipcíaca, de Granada. Rasgos árabes. Arcos, ciperres, fuentecillas y arrayanes. Hay unos bancos y unas viejas sillas de cuero. Al levantarse el telón está la escena solitaria [...]».<sup>25</sup>

L'acció de la tercera estampa se situa en les dependències d'un convent. Doncs bé, Dalí va representar les zones obertes de l'edifici utilitzant diversos telons de fons, que reproduïen vistes dels jardins. Algunes escenes que integren el desenllaç de la història es van emmarcar dins d'un paisatge surrealista, aclaparador, amb una perspectiva cònica d'un sol punt de fuga molt acusada (fig. 20). La majoria d'elements citats en les notes de García Lorca hi van aparèixer: la construcció religiosa, la galeria d'arcs, els ciprers, etc. Així mateix, en un altre decorat del pati del complex, la il·lustració del teló encara mostrava un tros de la façana del convent i es complementava amb una font i altres accessoris (fig. 21).

Alguns investigadors afirmen que, en un dels seus esbossos, Dalí interpreta l'escenografia corresponent al pròleg.<sup>26</sup> Al dibuix s'observa un espai exterior, on destaquen una mena d'arc de ferradura i un edifici molt paregut al de l'última estampa (fig. 22). Segons les acotacions del poeta, l'inici de l'obra se situa en la plaça de Bibarrambra i s'ha d'exhibir una imatge del desaparegut arc àrab de «las Cucharas».<sup>27</sup> Per aquesta raó, es percep un paral·lelisme entre la pintura i l'escrit. En canvi, en el cas dels interiors domèstics, es pot advertir l'evolució de la proposta des dels primers apunts de Lorca fins als esquemes funcionals de Dalí (figs. 23 i 24).

24. PLAZA CHILLÓN, *op. cit.*, pàgs. 169-170.

25. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, vol. II, pàg. 198.

26. PLAZA CHILLÓN, *op. cit.*, pàgs. 174-177.

27. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, vol. II, pàg. 121.



fig. 25

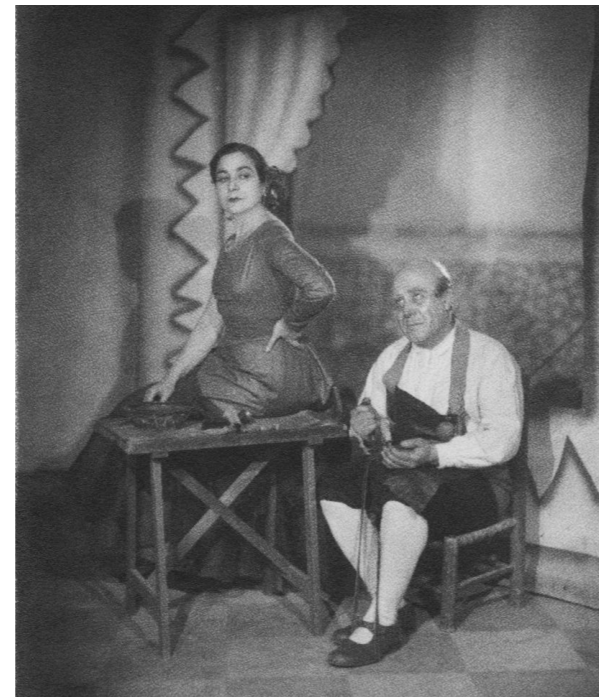


fig. 26



fig. 27

figs. 25-27. *La zapatera prodigiosa*. Diverses escenes. Teatro Español de Madrid, 1930.  
© Antonio Calvache Gómez. Fons Margarida Xirgu. MAE. Institut del Teatre.

fig. 28. Federico García Lorca i Manuel Fontanals observant la maqueta d'una escena de *La zapatera prodigiosa*, ca. 1935.  
© Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

El drama històric va rebre bones crítiques per part del públic i dels experts, sobretot pel que fa a l'escenografia.<sup>28</sup> Amb aquest projecte, García Lorca aconseguí refer-se del desmesurat fracàs de la seua primera estrena i va encetar una trajectòria que el conduiria fins als èxits de les últimes obres. El viatge a Nova York, el 1929, sigué un poderós estímul que li obriria els ulls cap a noves tècniques i maneres de plantejar el seu teatre. No és casual que, al llarg dels anys trenta, florira la seua vertadera fama. Abans de dirigir el col·lectiu de *La Barraca*, l'autor va presentar *La zapatera prodigiosa* al Teatro Español de Madrid. La peça estaria protagonitzada per Margarida Xirgu, l'actriu que havia interpretat a Mariana Pineda, i els decorats els executaria Salvador Bartolozzi a partir de les idees de l'escriptor.<sup>29</sup>

La farsa violenta de Lorca es va estrenar el 24 de desembre de 1930 amb una representació que, per les seues característiques, s'ajustava més al teatre de cambra que al comercial. L'estètica, de nou, s'allunyava de l'escenografia convencional i incorporava trets de l'expressionisme, establint una relació directa amb els Ballets Russos de Diaghilev.<sup>30</sup> El taller de calcer, espai principal on es desenvolupa pràcticament tota l'acció, s'ubica en la casa dels protagonistes, cosa que justifica l'ambientació popular del decorat. Sobre el sòl de l'escenari, es va col·locar una làmina que imitava un paviment de taulells ceràmics; i algunes parets estaven adornades amb sabates que penjaven d'uns claus (fig. 25). Les portes i finestres es van vestir amb cortinatges avolantats i, a més a més, alguns buits presentaven marcs o contorns irregulars. La barreja entre modernitat i tradició es podia veure també a través de l'ús d'eines i mobiliari típics (figs. 26 i 27).

A les funcions de *La Barraca* es van sumar les estrenes d'obres personals, com ara *Bodas de sangre* (1933), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), *Yerma* (1934) i *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935). Tanmateix, també es van dur a terme algunes reposicions notables. *La zapatera prodigiosa* va viatjar a l'Argentina amb la companyia de Lola Membrives el 1935 i, el 18 de març del mateix any, va tornar a debutar al Teatro Coliseum de Madrid. En aquesta ocasió, el muntatge va ser cosa de Manuel Fontanals, un escenògraf professional, fill d'ebenista i deixeble de l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch.<sup>31</sup> Fontanals i altres artistes i tècnics de renom acompanyarien García Lorca en les seues escenificacions més exitoses. I és que els projectes escenogràfics compresos en el període republicà, d'una qualitat superior als anteriors, van ser el resultat d'un llarg procés de creixement i estilització. Les representacions més cèlebres de l'autor andalús no es poden entendre sense els esforços i els desitjos de canvi dels primers espectacles, ni sense les aportacions de tots els col·laboradors que van treballar amb ell.



fig. 28

28. Una prova n'és l'article: "En el Goya" en *La Veu de Catalunya* (25-VI-1927), pàg. 6.

29. DOUGHERTY i VILCHES DE FRUTOS, *op. cit.*, pàgs. 47-48.

30. PLAZA CHILLÓN, *op. cit.*, pàgs. 381-389.

31. PERALTA GILABERT, R. (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos, pàgs. 19-30.



## 03

### L'ESCENOGRAFIA DE *BODAS DE SANGRE* I *YERMA*. ELS ESPECTACLES ORIGINALS

#### 3.1. Argument i estructura de les obres analitzades

*Bodas de sangre* és una història d'amor i passions, però també de mort i desgràcia. És, en síntesi, el relat d'un casament entre membres de dos clans enmig del camp andalús. La núvia abandona el núvio després de les núpcies i marxa amb Leonardo, la seua anterior parella. Aleshores, l'honor i la venjança es barregen en un enfrontament entre famílies, que acaba amb la mort de l'espós i de l'amant.

Se sap que l'argument està basat en un succés real, en una notícia que l'autor va llegir en la premsa l'any 1928. Santiago Ontañón, escenògraf i amic de Lorca, estava present quan el poeta va descobrir els detalls d'aquest esdeveniment al periòdic:

«Se ha dicho hasta la saciedad que *Bodas de sangre* es una obra basada en un trágico suceso, de características muy similares, ocurrido en la localidad almeriense de Níjar, pero no es cierto. La génesis se desarrolla bastante antes del estreno —quiero decir años antes— y el suceso que dio pie a Federico para escribir este drama, está en una noticia publicada en la prensa de Madrid, hacia el año 1928. Se trata de un hecho luctuoso ocurrido en Montoro, en la provincia de Córdoba».<sup>32</sup>

Les costums i creences populars són, juntament amb els símbols, els ingredients principals d'aquesta tragèdia. *Bodas de sangre* constitueix la primera entrega d'una trilogia rural, seguida per *Yerma* i *La casa de Bernarda Alba*. Per això, les velles tradicions impregnen la trama d'aquesta obra, que mostra normes socials, principis morals, cerimònies i, també, l'arquitectura i el paisatge del món agrari. En aquest sentit, la taula 01 recull els diferents espais on es desenvolupa l'acció.

L'espai en <i>Bodas de sangre</i>						
Acte primer			Acte segon		Acte tercer	
Quadre 1	Quadre 2	Quadre 3	Quadre 1	Quadre 2	Quadre 1	Quadre 2
Interior	Interior	Interior	Interior	Exterior	Exterior	Interior
Casa del núvio	Casa de Leonardo	Cova de la núvia	Cova de la núvia	Pati de la núvia	Bosc	Habitació del dol

taula 01

32. ONTAÑÓN, S i MOREIRO, J.M. (1988). *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, pàg. 137.

fig. 29. Esbós per al cartell de *Yerma*, 1934. © José Caballero i Juan Antonio Morales. Museo Nacional del Teatro.

taula 01. L'espai en *Bodas de sangre*.

33. DIPUTACIÓN DE GRANADA. *Universo Lorca. Yerma*, 1934.  
 <<https://www.universolorca.com/obra-literaria/yerma/>> [Consulta: 27 d'abril de 2020].

D'altra banda, *Yerma* descriu la vida d'una dona que no aconsegueix tindre fills, malgrat el seu desig de ser mare. La protagonista està casada amb un llaurador, Juan, qui no li dóna tanta importància a la descendència. Tot i això, l'obsessió de Yerma per quedar-se embarassada i els sentiments avivats per Víctor, un amor del passat, la faran acudir a conjurs i ritus ancestrals a fi de vèncer la infertilitat. Al final, la seua desesperació la porta a assassinar el seu marit, cosa que la priva, definitivament, de concebre una criatura.

La segona part de la trilogia lorquiana és un poema tràgic en què el paisatge hi té molta rellevància pel seu paper simbòlic. La història se situa en algun indret de Castella, on les planures i els cultius són secs per naturalesa, cosa que es relaciona amb l'esterilitat del personatge principal. A més a més, la meitat dels espais recollits en l'obra són a l'aire lliure (taula 02) i, almenys un parell, estan inspirats en llocs reals:

«La romería con que acaba *Yerma* está inspirada en la del Cristo del Paño de Moclín (un pueblo situado en el extremo oriental de la comarca granadina de Loja). La peregrinación se remonta al siglo XVII y aún sigue celebrándose cada cinco de octubre. Una riada humana sube al cerro donde está la ermita en la que se venera el lienzo, más bien tosco, del Cristo del Paño a pedir favores de todo tipo. [...] La escena de las lavanderas (Acto II, Cuadro I) está inspirada en las mujeres que Lorca solía encontrar en sus paseos juveniles en la fuente La Carruca, hoy desaparecida, en las orillas del río Cubillas, entre Pinos Puente y Valderrubio».<sup>33</sup>

Com es pot comprovar, la trama d'aquestes dues produccions és bastant similar. Ambdues presenten un problema o conflicte que, després d'una concatenació de fets, motiva un desenllaç fatal. L'escriptor va establir tres actes per obra i els va dividir, així mateix, en diversos quadres. Aquesta organització seria el model a seguir pels escenògrafs que van haver de transformar els textos en arquitectura. Les indicacions de Lorca pel que fa a l'ambientació són, generalment, concises i es troben tant al marge dels diàlegs com dins seu. D'aquesta manera, es percep la rellevància de l'espai dins de l'estructura argumental.

L'espai en <i>Yerma</i>					
Acte primer		Acte segon		Acte tercer	
Quadre 1	Quadre 2	Quadre 1	Quadre 2	Quadre 1	Quadre 2
Interior	Exterior	Exterior	Interior	Interior	Exterior
Casa de Yerma	Camp	Rierol	Casa de Yerma	Casa de Dolores	Voltants de l'ermita

taula 02

fig. 30. Alfonso García-Valdecasas, José Segura, Rafael Aguado, García Lorca i Falla en Purullena, prop de Guadix, ca. 1933-1934. © Universo Lorca. Diputación de Granada.

### 3.2. De les coves al teatre: l'estrena de *Bodas de sangre*

La primera escenificació de l'obra *Bodas de sangre* es va realitzar el 8 de març de 1933 al Teatro Beatriz de Madrid. L'elenc encapçalat per Josefina Díaz de Artigas i Manuel Collado es va encarregar de dur a terme la representació, sota la direcció artística d'Eduardo Marquina i amb els decorats de Manuel Fontanals, escenògraf oficial de la companyia. Tanmateix, García Lorca també exercia la funció de director i, per això, va demanar la col·laboració de Santiago Ontañón en el projecte escenogràfic. Així ho explica el mateix Ontañón al seu llibre de vivències:

«Aun no importando demasiado lo referente a mí, diré que el encargo que me hizo Federico para *Bodas de sangre* me creó un problema de conciencia, porque el decorador de la compañía de Josefina Díaz de Artigas era Manolo Fontanals, el mejor que había, y, además, amigo mío. En tal situación, no quise, por imposición de amistad del autor, quitarle a Fontanals un estreno de esa categoría. Yo dije que no podía hacerlo sino junto a Fontanals, lo que éste aceptó, pero dicho sea en honor de la verdad, Manolo tenía mucho trabajo que hacer en Barcelona, preparando un espectáculo para los carnavales, y la verdad es que el decorado me lo tragué yo todo en el taller de Fontanals, pues éste hizo tan sólo el boceto de un acto».<sup>34</sup>

La tragèdia consta de tres actes dividits en set quadres i s'emmarca dins d'un paisatge andalús de caire agrícola i rural. Per consegüent, a fi de reproduir aquest caràcter rústic, l'escenografia es va inspirar en la població granadina de Purullena, un indret caracteritzat per les cases cova excavades en l'entorn natural i limítrof amb el municipi de Guadix.<sup>35</sup> Fontanals i Ontañón van recollir diversos elements arquitectònics, hàbits populars, aspectes de la vestimenta i trets paisatgístics d'aquesta zona per tal de dissenyar un conjunt d'espais anàlegs als que Lorca havia descrit en la seua obra. I és que les acotacions del poeta van ser fonamentals per a la construcció dels decorats, ja que va haver-hi una escrupulosa fidelitat entre l'arquitectura escènica i el text. El quadre tercer del primer acte n'és un bon exemple:

«Interior de la cueva donde vive la Novia. Al fondo, una cruz de grandes flores rosa. Las puertas, redondas con cortinas de encaje y lazos rosa. Por las paredes, de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos».<sup>36</sup>

Aquesta descripció fa referència a l'escena que es desenvolupa dins de l'habitatge de la núvia, és a dir, en una casa cova. Hi intervenen fins a cinc personatges: la criada, la núvia, son pare, el núvio i sa mare. Doncs bé, per a la funció original, els escenògrafs van projectar un interior molt similar al de les coves andaluses, amb la presència de grans arcs i la interpretació d'un sostre de voltes. El color i la textura dels murs evocaven la blancor i la duresa definida per l'escriptor i representaven l'emblanquinat propi d'aquestes construccions.

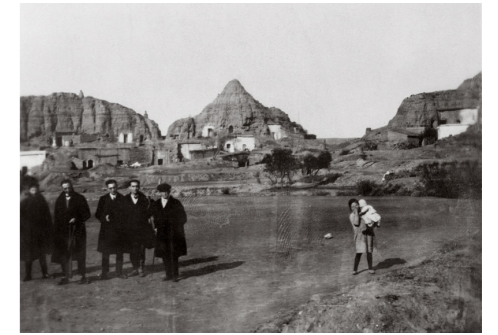


fig. 30

34. ONTAÑÓN i MOREIRO, *op. cit.*, pàg. 144.

35. PLAZA CHILLÓN, *op. cit.*, pàgs. 400-402.

36. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, vol. II, pàg. 539.





fig. 31



fig. 32

fig. 31. *Bodas de sangre*. Acte I, quadre III. Cova de la núvia. Teatro Beatriz de Madrid, 1933. © Archivo CDAEM.

fig. 32. Guadix. Habitatges en casa cova. Interior, 1923. © Otto Wunderlich. Fototeca del Patrimonio Histórico.

fig. 33. *Bodas de sangre*. Acte I, quadre III. Cova de la núvia. Teatro Beatriz de Madrid, 1933. © Archivo CDAEM.

fig. 34. Cova. Purullena, Granada. © *Arquitectura subterránea I*. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía.

El mobiliari i la decoració també s'acostaven als dels casos reals, tot i que no seguïen exactament les notes de Lorca. Com es pot observar en les fotografies que es conserven de l'estrena, en la tercera part del primer acte (fig. 31) es presenta una cambra amb diversos estris de cuina penjats en la paret, com ara un xicotet pitxer en la part dreta, una mena de cullerot o desbromadora cap a l'esquerra i tres cassoles dalt de tot. Al mig, parcialment ocult pels personatges del núvia i la núvia, es troba un rebost menut que recorda a una fornícula. D'altra banda, darrere de la criada, s'entreveu una cadira de fusta i espart. L'únic element que no es correspon amb el moblatge tradicional és el doble baül que ocupa pràcticament tota l'amplària de la sala. Aquesta peça senzilla, segurament, servia per emmagatzemar l'*attrezzo* d'altres quadres al mateix temps que vestia l'escena. En aquesta ocasió, es pot apreciar un plat sobre ell que, segons el text, portava la minyona a la parella i els pares.

La precisió amb què es va retratar aquest quadre requeria un estudi acurat de l'arquitectura subterrània del sud peninsular. La tipologia de les coves es basava en la distribució d'habitacles al voltant d'una cèl·lula inicial, generalment quadrada. Pel que fa a la morfologia, destacaven l'aspecte de les façanes i les proporcions de les ximeneres. La cara principal, recoberta amb passades de calç, sovint tenia poques obertures per tal de conservar les bones condicions tèrmiques. Una vegada dins, amb l'objectiu d'aprofitar la llum solar, s'emblanquaven totes les superfícies i s'alineaven els buits que comunicaven les estances. La volta de canó, tot i que s'emprava habitualment com a recurs per als sostres, no era l'única solució, ja que s'utilitzaven també voltes rebaixades i, fins i tot, sostres llisos (en funció de la consistència dels estrats).<sup>37</sup> Com l'artesania era una de les activitats econòmiques d'aquestes poblacions, els interiors s'adornaven amb tot tipus d'atífells, des de plats i cassoles fins a gerros i cànthers (fig. 32).

En definitiva, considerant tots aquests punts i analitzant les imatges de la representació, es dedueix que Fontanals i Ontañón van parar molta atenció a la versemblança dels decorats. De fet, aquesta escena és extrapolable a l'esquema típic d'algunes cases cova de Purullena (fig. 34). Comptant amb una galeria de cambres amb eixida a l'exterior i paral·lela a la façana, l'espai descrit quedaria a la dreta de la peça inicial, vist que les fotografies de l'espectacle mostren una porta en un costat de la sala i una finestra en l'altre. Quant a la distribució de les dependències, les cambres de caràcter públic es quedaven en la part propera a l'exterior, mentre que els dormitoris i les sales privades ocupaven l'àrea més profunda. En aquesta zona, la majoria d'habitatges s'excavaven en monticles i, per damunt dels seus cims, emergien els grans fumerals. La majoria de faldegues presentava un mur de fàbrica que protegia el terreny de l'erosió (fig. 35).



fig. 33

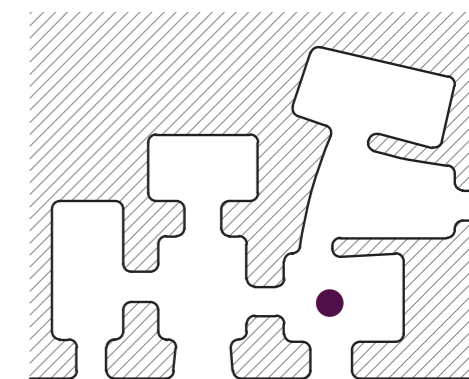


fig. 34

37. LASAOSA CASTELLANOS, M.J. et al. (1989). *Arquitectura subterránea. Cuevas de Andalucía. Conjuntos habitados*, vol. I. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes, pàgs. 77-79.



fig. 35



fig. 36



fig. 37

fig. 35. Vista de cases cova. Purullena, 1963.  
© J.M. Pando Barrero. Fototeca del Patrimonio  
Histórico.

fig. 36. *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Els  
nòvios. Teatro Beatriz de Madrid, 1933.  
© Archivo CDAEM.

fig. 37. *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I.  
Entrada de la cova de la núvia. Teatro Beatriz  
de Madrid, 1933. © Archivo CDAEM.

fig. 38. Vista frontal del decorat. Acte II, quadre I.  
© Elaboració pròpia.

Federico García Lorca volia que l'escenografia de *Bodas de sangre* recreara una atmosfera aspra, així és que l'aproximació dels dissenys als paisatges i les construccions rústiques semblava adequada. Tanmateix, aquesta estètica realista demanava anar un pas més enllà i, per això, Santiago Ontañón va imposar una línia més innovadora que la que acostumava a seguir Manuel Fontanals. El projecte, llavors, es va fixar en les produccions de l'avantguarda artística i va atorgar certa modernitat a l'escenificació. Tal com comenta Ontañón, Lorca compartia el seu perfil:

«De todas formas, yo estaba más en la línea moderna que le gustaba a Federico, mientras que Fontanals era un estupendo escenógrafo, pero clásico, con una técnica y unos conocimientos que a mí me sirvieron mucho en mi carrera [...]».<sup>38</sup>

Aquesta tendència va comportar la simplificació de les formes geomètriques, l'ús del color carregat de simbologia i l'experimentació dels efectes expressius de la llum. El resultat va ser una proposta delicada que, a banda de transmetre l'esperit agrari de les terres del sud, generava un ambient acolorit i il·lusori. Com a mostra de tot açò, cal esmentar el quadre primer del segon acte, quan la núvia es prepara en l'entrada de sa casa per a les noces:

«Zaguán de casa de la NOVIA. Portón al fondo. Es de noche. La NOVIA sale con enaguas blancas encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas y un corpiño blanco, con los brazos al aire. La CRIADA, lo mismo».<sup>39</sup>

En aquesta escena, al principi, només participen la núvia i la minyona. No obstant això, a mesura que avança l'acció, comencen a prendre part diversos personatges (Leonardo i la seua dona, el núvio, els pares de la parella i la resta de convidats al casament). Per aquest motiu, el decorat havia de permetre el trànsit dels actors i les actrius sense entorpir la marxa de la representació. Una escala de dos trams va facilitar les circulacions i, alhora, va fer possible la distribució dels intèrprets per l'escenari, deixant els protagonistes sobre les taules i repartint els secundaris per damunt dels graons (fig. 37). Així, s'eludien les aglomeracions i s'aconseguia una vista escalonada que mostrava al públic l'elenc complet. Al fons, en la part superior, es trobava la portalada de les acotacions. En primer pla, però, una silueta arrodonida encerclava el conjunt i simulava, potser, un tall en la cova. Aquesta figura, anomenada rompiment, faria que l'espectador veiés l'escena a través d'una secció feta pel vestíbul de l'habitatge (fig. 38).

La composició d'aquest fragment és un recull de totes les fórmules que plantejava Ontañón, sense renunciar als trets distintius de Fontanals. D'una banda, destaquen la senzillesa de les línies i la successió de plans; i, de l'altra, es distingeix el gust per la corba i l'ús suggeridor de la llum i les ombres. Aquesta sinergia va originar resultats satisfactoris per a l'autor i

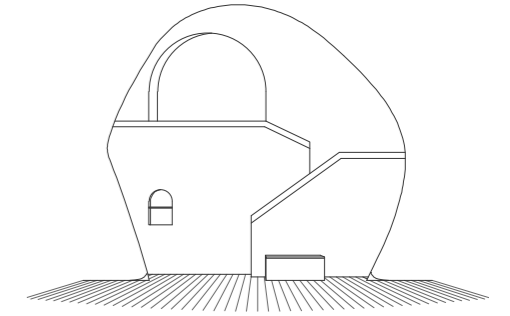


fig. 38

38. ONTAÑÓN i MOREIRO, *op. cit.*, pàg. 144.

39. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, vol. II, pàg. 551.

fig. 39. Disseny i mètrica del decorat. Acte I, quadre III. Escala 1/150. © Elaboració pròpia.

fig. 40. Planta del decorat en l'escenari del Teatro Beatriz de Madrid. Acte I, quadre III. Escala 1/200. © Elaboració pròpia.

figs. 41-42. Interior del Teatro Beatriz de Madrid, vist des de l'amfiteatre i l'escenari. Dècada de 1960. © Manuel Martínez Muñoz.

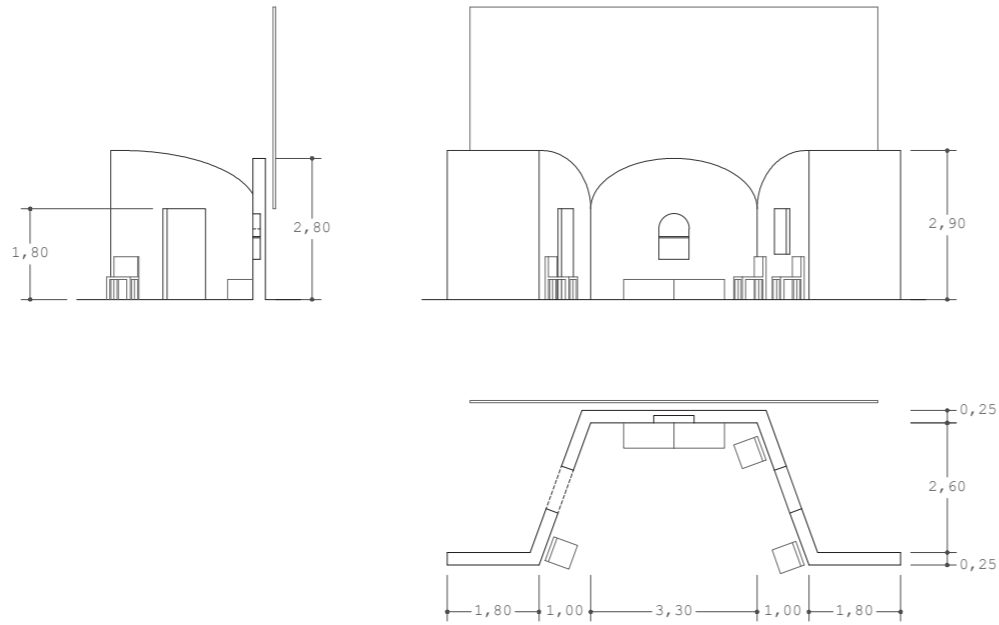


fig. 39

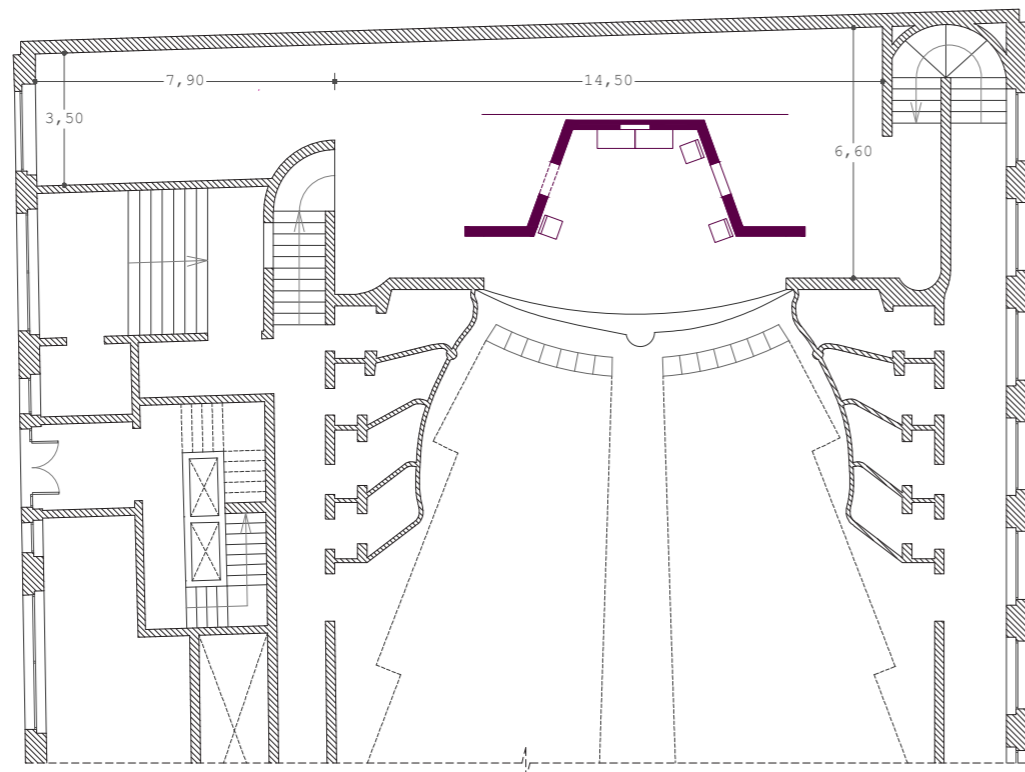
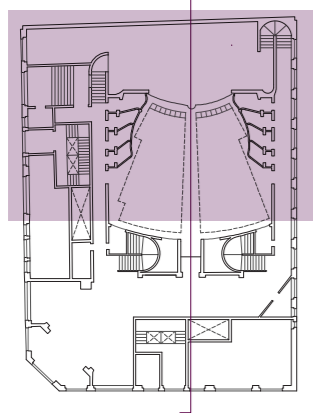


fig. 40

va promoure l'aprovació del guix del públic i de la crítica teatral. A tall d'exemple, Melchor Fernández Almagro valorava el projecte de manera favorable amb aquestes paraules:

«Fontanals y Ontañón han deparado a la obra una adecuada escenografía. Es de maravillosa exactitud cualquiera de sus escenarios. El interior rosa, el blanco, el de la escalera, el bosque... La indumentaria se acomoda perfectamente y determina conjuntos muy visuales».<sup>40</sup>

Efectivament, la proposta va ser capaç de resoldre totes les qüestions tècniques i formals necessàries per tal de dur a terme l'actuació. Per començar, es va adaptar amb encert a la caixa escènica del Beatriz, de vora 7 metres de profunditat. Aquest teatre s'havia construït entre 1923 i 1925 i el seu escenari era idoni per a qualsevol tipus de representació, atès que disposava de l'espai suficient per instal·lar-hi bastidors i altres estructures. A més a més, comptava amb un teler\* molt alt i un equip complet de làmpades. Un teló de grans dimensions ocultava aquesta zona quan calia, mentre els espectadors romanien en la sala principal, amb huit-centes butaques repartides en cinc plantes (incloent els dos amfiteatres\* i els cinc pisos de llotges\*). Al soterrani, connectat amb l'escenari, es trobaven les cambres d'assaig, l'orquestra, els camerinos, la caldera de calefacció i altres departaments.<sup>41</sup> Els escenògrafs van projectar els decorats atenent als recursos i a la mètrica de l'edifici, cosa que establia un vincle molt clar entre el contenidor i el contingut. Dit d'una altra manera, l'escenografia es va adequar a les peculiaritats del teatre on s'havia de mostrar. Els quadres que s'han comentat fins ara sostenen aquesta tesi.

En el cas de la tercera part del primer acte, la reunió dins de la cova de la núvia, convé subratllar la disposició dels elements en l'espai. Un pla paral·lel a la línia zero o de prosceni va esdevindre el fons de l'habitació. A cada extrem, un altre pla el travessava obliquament, de manera que es reproduïa una perspectiva cònica de l'interior. Aquest efecte es va emfatitzar amb els arcs que remataven les parets de l'habitacle. I és que, mentre el mur frontal presentava un acabament superior en forma de semiel·lipse, els laterals estaven coronats per un quart d'el·lipse (fig. 39). Així, s'exagerava la fuga i es traslladava al públic la sensació d'estar dintre de l'escena.

Els tres envans que formaven aquesta cambra descansaven sobre les taules de l'escenari, que posseïen un pendent aproximat del 6%. Les fotografies de l'estrena deixen veure que els brancals de la porta i la finestra tenien una mida considerable, al voltant dels 30 centímetres. Això implicava la utilització d'un material sòlid i, a la vegada, lleuger per a la construcció dels murs. Per l'aparença i l'absència de juntes, probablement es va triar el cartó pedra, és a dir, una barreja de pasta de paper amb algeps i algun enduridor que sol imitar bé el guix i els petris. De fet, la textura dels



fig. 41



fig. 42

\*teler: Bastimentada de la part superior de l'escenari d'un teatre, proveïda de corrioles i de cordes, que permet abaixar i pujar els telons.

\*amfiteatre: En els teatres moderns, conjunt de seients col·locats habitualment en grades semicirculars.

\*llotja: Espai amb seients per a un cert nombre de persones, separat de la resta de localitats.

40. FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1933). "Estreno de *Bodas de sangre*, tragedia de F. García Lorca" en *El Sol* (09-III-1933), pàg. 8.

41. SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, D.M. (2015). "El teatro cine Infanta Beatriz y otras historias" en *¿Dónde están los cines de Madrid?*, 11 de gener. <<https://cinesdemadrid.blogspot.com/2015/01/el-teatro-cine-infanta-beatriz-other.html>> [Consulta: 02 de gener de 2020].

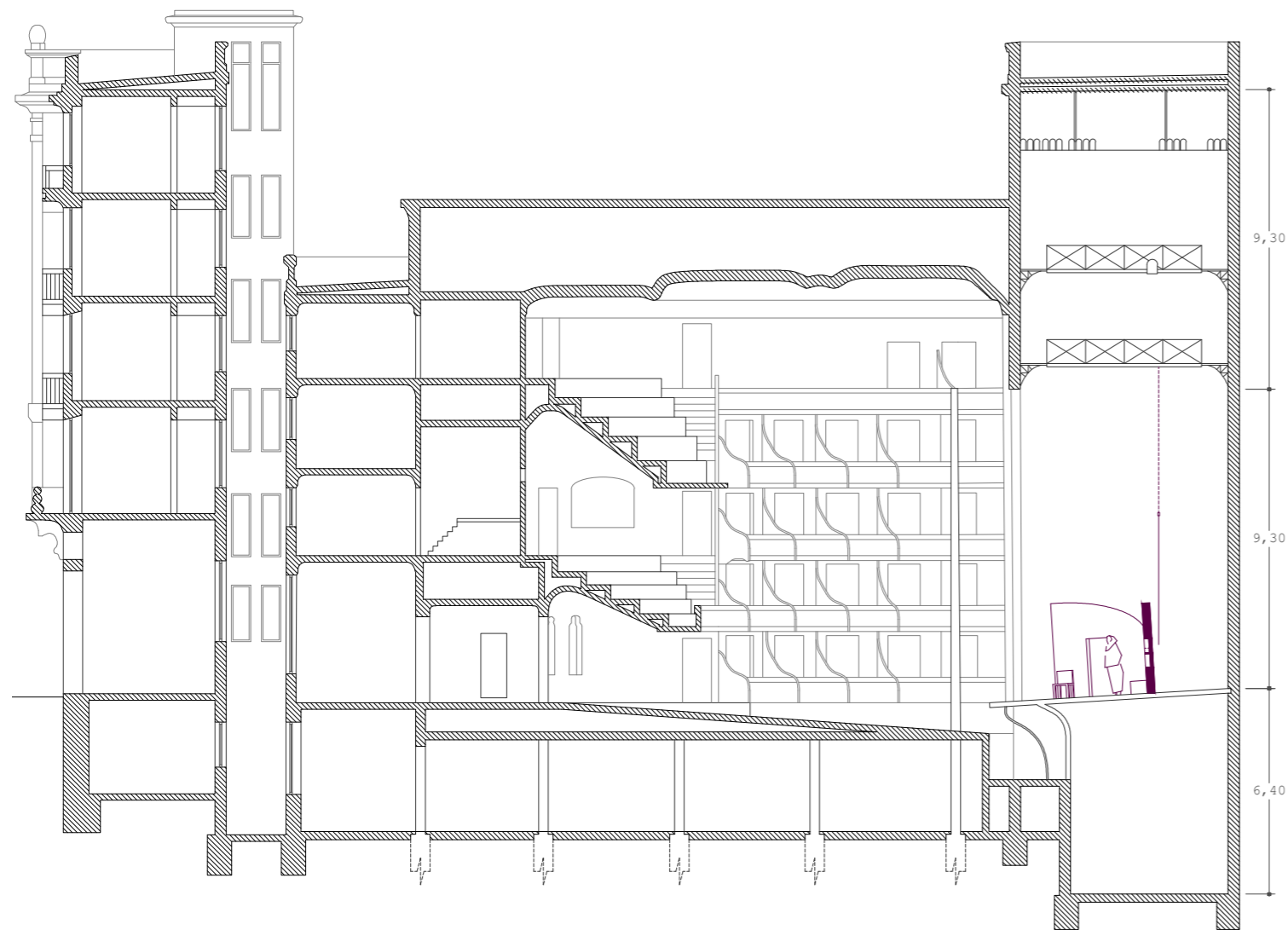


fig. 43

fig. 43. Secció del decorat per l'escenari del Teatro Beatriz de Madrid. Acte I, quadre III. Escala 1/200. © Elaboració pròpia.

fig. 44. Axonometria del decorat. Acte I, quadre III. © Elaboració pròpia.

fig. 45. Axonometria del decorat. Acte II, quadre I. © Elaboració pròpia.

paraments era molt característica i pretenia recordar l'emblanquinat de les coves. Darrere dels tres plans que recollien l'acció, es va col·locar un teló de fons blanc que marcava la silueta dels arcs i representava una gran volta. D'aquesta manera, s'establí el sostre visualment, sense bastir-lo ni cobrir l'espai, cosa que hauria dificultat la il·luminació i les tasques de muntatge i desmuntatge. Quant al mobiliari i l'*attrezzo*, enumerats anteriorment, cal recalcar la presència dels baüls, del rebost amb les ampolles de vi i de les cadires de fusta i espart, ja que van vestir diferents quadres a fi de donar continuïtat a l'escenificació.

La moderna sèrie de llums del Beatriz va permetre que Fontanals i Ontañón augmentaren les possibilitats expressives de l'escenografia mitjançant la il·luminació. En aquest cas, es va aplicar una llum clara i directa des de davant de l'escenari, fet pel qual els actors i les actrius projectaven una ombra nítida sobre les parets i els mobles del decorat. A banda, també s'aconseguia que la llinda i els brancals dels buits quedaren en penombra i que, per tant, hi haguera un contrast entre la foscor de l'exterior i la lluminositat de l'habitació. Precisament, aquesta claredat ressaltava els colors blancs i grisencs del disseny, convertint-lo en un llenç pel que discorrien les diferents tonalitats del vestuari.

És important reconèixer la qualitat de la indumentària en aquesta versió de *Bodas de sangre*. Monfort va ser el responsable dels figurins i el seu treball va donar lloc a uns vestits elaborats i afins a la personalitat de l'obra.<sup>42</sup> Un exemple n'és el quadre primer del segon acte, citat prèviament, quan la núvia es muda en sa casa per a la celebració del casament:

«Aparece la NOVIA. Lleva un traje negro mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros. Sobre el peinado de visera lleva la corona de azahar. Suenan las guitarras. Las muchachas besan a la NOVIA».<sup>43</sup>

Algunes imatges de l'espectacle verifiquen que les peces de vestuari es van aproximar a les descripcions de Lorca, tot i que el figurinista també seguia el seu propi criteri a l'hora de dissenyar. La vestimenta de la núvia i dels seus acompanyants en l'escena del seguici nupcial va ser refinada i adient als detalls de l'actuació. La veritat és que aquest fragment era més complex que l'anterior per raons tècniques i estètiques. D'entrada, la quantitat d'interpres que hi participava era molt major (fins a dèsset persones, exactament). Això requeria una rigorosa coordinació entre tots els components de l'escenografia: la construcció havia de fer possible el moviment dels personatges amb fluïdesa, la il·luminació havia d'accentuar la presència dels protagonistes i deixar en un segon pla els secundaris, les vestidures havien d'assenyalar la singularitat de la situació, etc. El fruit va ser un conjunt força profund, ple de matissos, amb diverses altures i molt ben organitzat.

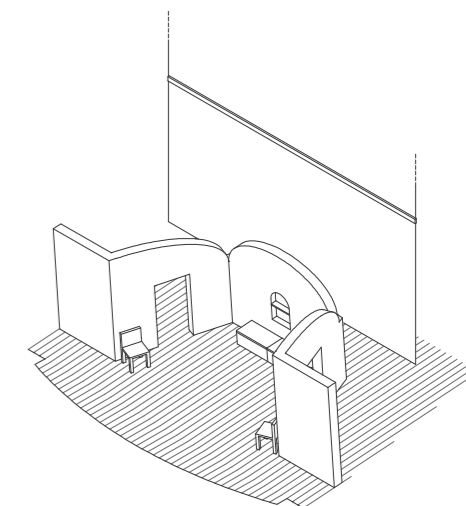


fig. 44

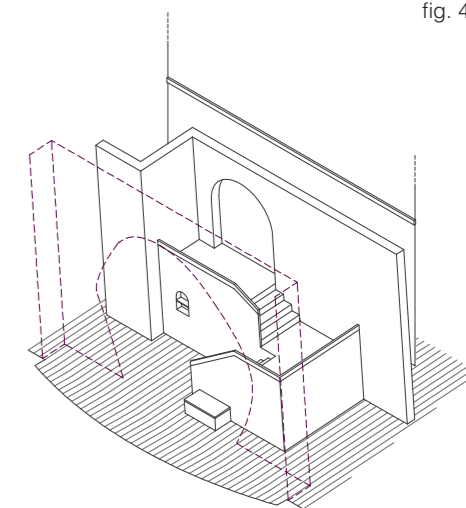


fig. 45

42. DOUGHERTY i VILCHES DE FRUTOS, *op. cit.*, pàgs. 73-74.

43. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, vol. II, pàg. 564.

fig. 46. Disseny i mètrica del decorat. Acte II, quadre I. Escala 1/150.  
© Elaboració pròpia.

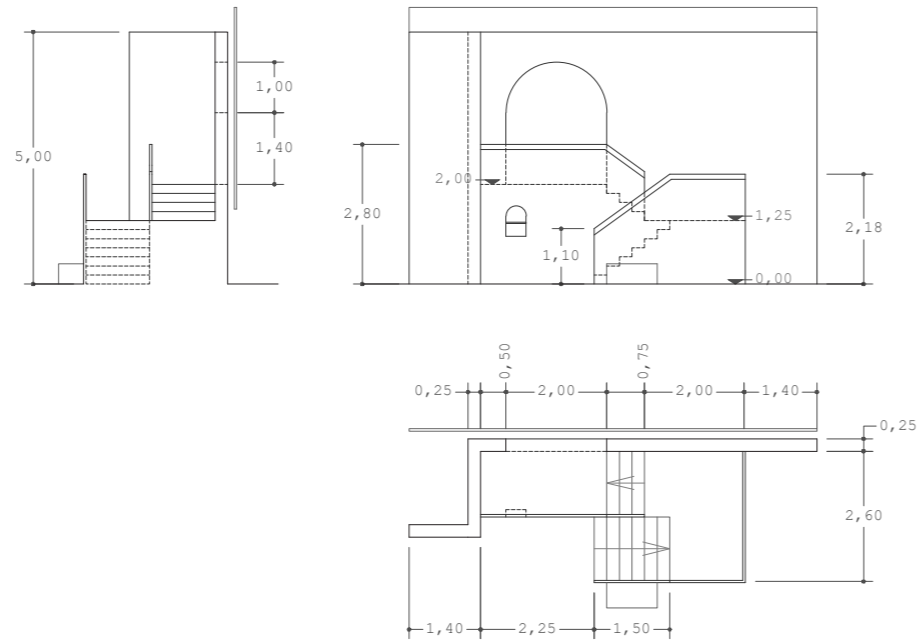


fig. 46

fig. 47. Planta del decorat en l'escenari del Teatro Beatriz de Madrid. Acte II, quadre I. Escala 1/200. © Elaboració pròpia.

fig. 48. Axonometria del decorat. Acte I, quadre III. © Elaboració pròpia.

fig. 49. Axonometria del decorat. Acte II, quadre I. © Elaboració pròpia.

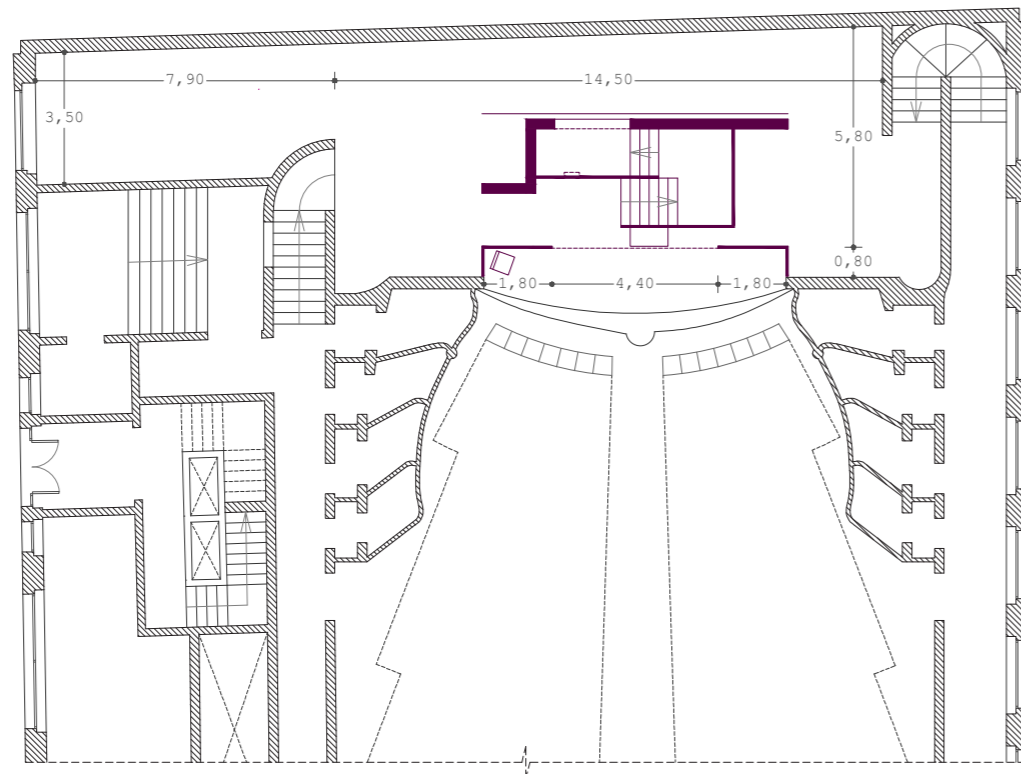


fig. 47

Sembla factible que l'escala de dos trams que ocupava l'escenari en aquesta part de la funció fora també de cartó pedra. Ho seria, així mateix, el mur del fons, perquè la grossària descoberta per la portalada no era inferior als 25 o 30 centímetres. La uniformitat dels volums, la mancança de juntes d'unió en la superfície dels cossos i la simulació de les passades de calç són aspectes que justificarien, de bell nou, l'elecció d'aquest material. Malgrat això, va haver-hi elements d'un espessor mínim, com ara les baranes de l'escala i el rompiment. Potser aquests es van fer amb làmines de cartó, ja que no podien envair massa espai i havien de satisfer alguns requisits funcionals. La part superior de les baranes havia de servir de passamans per als actors i les actrius, així és que calia que fora fàcil d'agafar. Altrament, la silueta de la cova era molt alta i, en conseqüència, havia de pesar poc per poder transportar-la sense problemes. Ara bé, l'alçària d'aquesta peça no cobria la de la boca d'escena, de manera que el bambolín va amagar el buit que hi restava. Darrere de tot, el teló de fons seguia desplegat i s'emarcava dins de l'arc de mig punt del portal.

Els efectes de la llum en aquest quadre eren molt similars als de l'altre, atès que els focus il·luminaven l'escena des de la part davantera. La diferència radicava en les ombres projectades pel rompiment. Una foscor en forma de corba s'escampava pels paraments del decorat, reforçant la sensació d'estar dins d'una cova. Les baranes, blanques, emetien la llum reflectida de les làmpades. I és que la gamma de colors emprada en aquest disseny va ser gairebé la mateixa que s'havia utilitzat abans. En canvi, en altres parts, queden testimonis de composicions amb un cromatisme més intens. Així ho va ressenyar, amb un discurs mordaç, Buenaventura L. Vidal al periòdic *La Nación*:

«También fueron llamados a escena los escenógrafos, Fontanals y Ontañón, al terminar la obra. Todos los cuadros de tonos blancos, y el del bosque, nos gustaron mucho; los interiores, de colores fuertes, no; resultaban hasta molestos a la vista».<sup>44</sup>

A finals de maig del mateix any, la companyia de Díaz de Artigas-Collado va estrenar al Teatre Poliorama de Barcelona la mateixa representació de *Bodas de sangre*, reutilitzant l'escenografia de Fontanals i Ontañón. En general, les crítiques van ser també positives, encara que alguns mitjans com *La Veu de Catalunya* reportaven problemes tècnics derivats del muntatge:

«El decorat sintètic de Fontanals i Ontañón produïa bon efecte. Llàstima que el seu canvi allargués els entreactes desmesuradament».<sup>45</sup>

És possible que, a causa de l'envergadura del projecte, amb set decorats d'una certa complexitat, els treballs de construcció i desplaçament de les estructures es tornaren una mica complicats. Tanmateix, aquesta incidència també podria haver estat ocasionada pel fet que l'escenografia

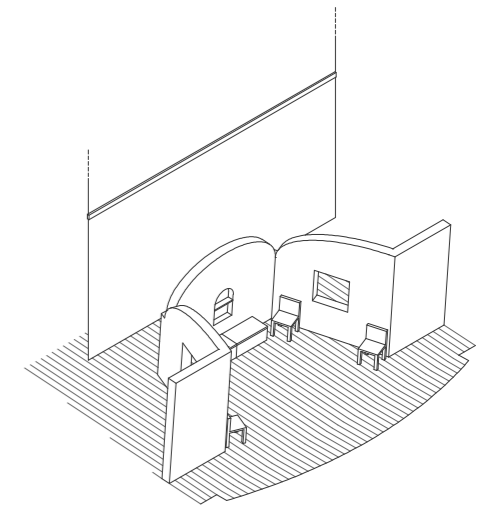


fig. 48

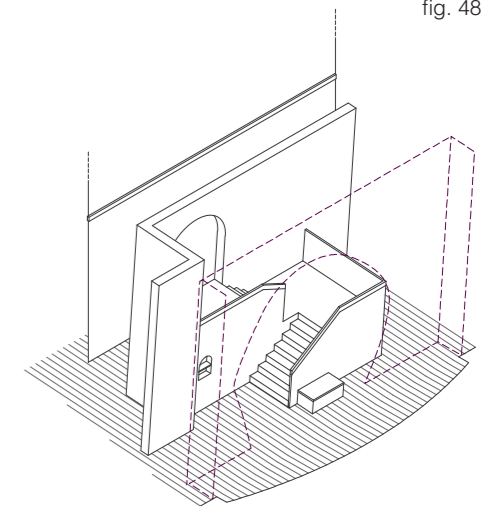


fig. 49

44. VIDAL, B.L. (1933). "Bodas de sangre, tragedia en verso y prosa, en tres actos, de Federico García Lorca" en *La Nación* (09-III-1933), pàg. 7.

45. P.B. (1933). "Bodas de sangre, poema trágico de Federico García Lorca" en *La Veu de Catalunya* (02-VI-1933), pàg. 7.



fig. 50

original es dissenyà, segurament, considerant les condicions mètriques i mecàniques que oferia el Beatriz de Madrid. Si l'espectacle canviava d'emplaçament, el bastiment havia d'adaptar-se a les característiques del nou recinte teatral i, per tant, podia haver-hi desajustos durant l'actuació. En qualsevol cas, *Bodas de sangre* va ser la primera obra en què Federico García Lorca va abandonar els elements mínims d'altres produccions i es va decantar per la veritable construcció de l'espai. Amb recursos i eines més sofisticades, va ser capaç de materialitzar sistemes funcionals i medis fantàstics d'una gran riquesa formal i tècnica.

En aquesta estrena, l'arquitectura, sempre en sintonia amb el disseny de vestuari, el mobiliari i l'*attrezzo*, va ser el marc ideal per deixar volar els sentiments i la música. L'experimentació amb la llum i el color esdevingué indispensable a fi de crear atmosferes dramàtiques i, alhora, màgiques. La gracilitat de l'elenc i la minuciositat dels escenògrafs van causar molt bona impressió a la majoria del públic. En resum, l'equilibri entre totes les peces que integraven l'escenografia va ser decisiu perquè aquest fora l'inici d'una trajectòria repleta d'èxits artístics i teatrals.

### 3.3. La recerca d'un paisatge per al debut de *Yerma*

La companyia de l'actriu Margarida Xirgu va estrenar *Yerma* el 29 de desembre de 1934 al Teatro Español de Madrid, enmig d'un clima d'agitació política i social. Aquesta obra va catapultar Federico García Lorca al triomf més clamorós, però també li va donar alguns maldecaps motivats per qüestions ideològiques (un sector del públic, fins i tot, va intentar boicotejar l'actuació el dia del debut). Alberto Sánchez, pintor i escultor que havia participat en el disseny d'alguns muntatges de *La Barraca*, va ser l'escenògraf elegit per Lorca en un primer moment. Tot i això, a causa de presumptes desavinences personals o professionals, el poeta va acabar anul·lant el seu encàrrec i confià el projecte a Manuel Fontanals i Siegfried Burmann. Així ho relatava el diplomàtic xilè Carlos Morla, qui va estar al corrent de gairebé tots els detalls de la funció, atesa la seua amistat amb l'autor:

«Estaba acordado que los decorados de *Yerma* correrían a cargo de Alberto, el escultor; pero Federico se ha disgustado con él y, a última hora, se los ha confiado a Fontanals. Alberto me es simpático, lo que no impide que me alegre del cambio, por cuanto su inspiración obedece a un colorido siempre igual: campos de Castilla, secos, amarillentos, en que predominan enormes piedras encaramadas unas encima de otras y que parecen hongos gigantes. En resumen, atmósfera árida, monótona y soñolienta, de una austeridad exenta de vida que no concuerda con la luminosidad del campo fértil en que Yerma se lamenta de su esterilidad».<sup>46</sup>

fig. 50. *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Entrada de la cova de la núvia. Teatre Poliorama de Barcelona, 1933. © Mirador. ARCA.

fig. 51. Esbós per al decorat central de *Fuenteovejuna*, 1932-1933. © Alberto Sánchez. MNCARS.

fig. 52. Decorat per a *La romería de los cornudos*, 1933. © Alberto Sánchez. MNCARS.

La representació del paisatge era substancial en l'escenificació de l'obra, no només per la seua ambientació, sinó per la forta simbologia que l'autor li havia concedit. Convé recordar que l'argument gira al voltant de la infertilitat de la protagonista, motiu pel qual s'havia de transmetre el desig de maternitat a través de la natura. En aquest sentit, hi havia diferents maneres d'expressar els sentiments aflorats arran de l'esterilitat: presentar imatges de paratges secs i terres desolades; produir un contrast entre la necessitat insatisfeta de Yerma i l'exuberància dels camps del seu voltant; o despullar l'escenari i transformar-lo en un lloc obscur i aclaparador.

Sánchez havia dut a terme, a principis dels anys trenta, l'escenografia de *Fuenteovejuna* (Lope de Vega, 1619) i de *La romería de los cornudos* (Cipriano Rivas Cherif i Federico García Lorca, 1933), seguint en totes dues els preceptes del grup conegut com *Escuela de Vallecas*. Per això, l'estètica del paisatge en ambdues actuacions recollia la influència del surrealisme, l'interès pels panorames manxecs i diversos aspectes de l'avantguarda artística internacional. Destacaven, en les seues composicions, l'austeritat del color i el traçat ple de giragonses, així com la introducció de punts, ratlles i altres signes gràfics. Aquest últim tret és característic de l'escultura del segle XX, així és que l'artista modernitzava els seus dissenys adoptant qualitats d'altres disciplines.<sup>47</sup> Probablement, si la proposta d'Alberto Sánchez per als decorats de *Yerma* haguera sigut la definitiva, l'espectacle s'hauria emmarcat en un paisatge ben diferent al que van realitzar Fontanals i Burmann. La cruïlla i l'aspror de les terres àrides, potser, haurien sigut la tònica general de la representació.

Tanmateix, els nous escenògrafs van optar per una línia més moderna i conceptual. Manuel Fontanals va treballar amb llibertat en la creació dels quadres que constitueixen l'obra, sent fidel a l'estil propi de les seues produccions. Burmann, d'altra banda, va executar la construcció dels decorats al seu taller i va aprofitar per suprimir tots aquells ornaments que considerava superflus. El fruit d'aquesta col·laboració va ser un projecte en què predominava la nuesa dels espais dramàtics i l'aproximació al simbolisme concebut per García Lorca. L'ús del blanc i el negre en alguns dissenys va ser cabdal a fi de manifestar el tema de la infecunditat, ja que l'absència de color significava l'absència de vida.<sup>48</sup> Un altre tret distintiu de la proposta va ser la diferenciació entre ambients interiors i exteriors. I és que, mentre les escenes domèstiques presentaven un caràcter opressiu, fora brollaven l'esperança, la llibertat i la fertilitat. Per aquest motiu, l'interior de les casa de Yerma es va vestir amb un mobiliari pesat, tradicional, recreant la realitat feixuga de les dones de l'Espanya rural (fig. 53). Res a veure, doncs, amb la nuditat i la gràcia del món exterior.



fig. 51



fig. 52

46. MORLA LYNCH, C. (1957). *En España con Federico García Lorca, 1928-1936*. Madrid: Aguilar, pàg. 431.

47. BETHENCOURT, F. (2018). "Un ballet español para la escena moderna" en *La romería de los cornudos*. Teatro musical de cámara. Madrid: Fundación Juan March, pàgs. 28-30.

48. PLAZA CHILLÓN, op. cit., pàg. 432.



fig. 53

fig. 53. *Yerma*. Acte I, quadre I. Casa de Yerma. Teatro Español de Madrid, 1934. © Archivo ABC.

fig. 54. *Yerma*. Acte I, quadre II. Yerma i Juan al camp. Teatro Español de Madrid, 1934. © Archivo ABC.

fig. 55. *Yerma*. Acte I, quadre I. Yerma i Juan a l'inici de la representació. Teatro Español de Madrid, 1934. © FFGL.

fig. 56. Axonometria del decorat. Acte I, quadre I. © Elaboració pròpia.

fig. 57. Axonometria del decorat. Acte I, quadre II. © Elaboració pròpia.



fig. 54



fig. 55

Dels sis quadres que formen aquest poema tràgic, tres es desenvolupen en espais naturals. El segon quadre de l'acte primer, per exemple, se situa prop de les terres que conrea Juan, el marit de la protagonista. Ni les acotacions ni el diàleg inclouen massa referències sobre l'aspecte d'aquest lloc, només s'indica que la finca de l'espós és d'oliveres. Així, atesa la indeterminació del text, els escenògrafs van idear una fórmula efectiva per configurar la vista dels camps. Es tractava d'utilitzar pocs recursos, que foren senzills i que, a més a més, resultaren inspiradors i estimulants per al públic. Segons informava José Luis Salado (*La Voz*), el mateix Fontanals admetia la complexitat que suposava representar el paisatge en una obra com aquesta:

«Felicitaciones del entreacto. "Muy bien esas pinturas, Fontanals". Fontanals sonríe: "Sí; me han costado bastante trabajo. La acción de *Yerma* transcurre —ya lo han visto ustedes— en un pueblo de Castilla, y ¡cualquiera toca ese ambiente, tal como lo han dejado las zarzuelas! A mí, la verdad, cuando me dan un libro de estos, es que se me abren las carnes... Menos mal que *Yerma* sugiere muchas cosas...".»<sup>49</sup>

Definitivament, la pintura va ser una peça essencial en aquest projecte, ja que no hi havia estructures construïdes ni grans volums que evocaren elements o atributs de la natura. L'ambientació de cada quadre va dependre, fonamentalment, del paisatge retratat sobre el teló de fons. A banda, es van distribuir fermes per interpretar les formes del terreny, com ara els marges entre bancals, el pendent de les serres, o les vores dels barrancs. Es plantejava un decorat constituït per figures lleugeres, bidimensionals, envoltat per un sistema de bastidors de molta entitat. Aquests ocupaven l'alçària total de l'embocadura i emfatitzaven la perspectiva del conjunt. La terra, l'aire, els cultius i l'aigua arribaven a l'espectador mitjançant textures, símbols, llums i siluetes.

En el cas concret del primer acte, al fons de l'escenari s'exhibia la imatge sintètica d'un paisatge rural (figs. 54 i 57). Algunes corbes suggerien la presència de muntanyes en la llunyania, altres geometries imitaven relleus o pedres amuntades i les taques més irregulars representaven arbres i tapissos vegetals. Pintada de la mateixa manera, una ferma s'interposava entre aquesta tela gigantesca i els intèrprets. El seu perfil angulós simulava l'aparença d'un desnivell o d'una paret de roca. Amb aquest recurs, s'establí una successió de plans que atorgava profunditat a la composició, tot i que no va ser l'única manera d'aconseguir-ho. Al començament de la funció, en la primera part del primer acte, el teló de fons es va transformar en la façana d'una casa. Un dibuix en perspectiva cònica de l'habitatge va reproduir una escena urbana força dinàmica, amb els cims dels tossals sobreixint per darrere de les teulades i la porta foradada en el suport de la pintura, oberta de bat a bat (figs. 55 i 56).

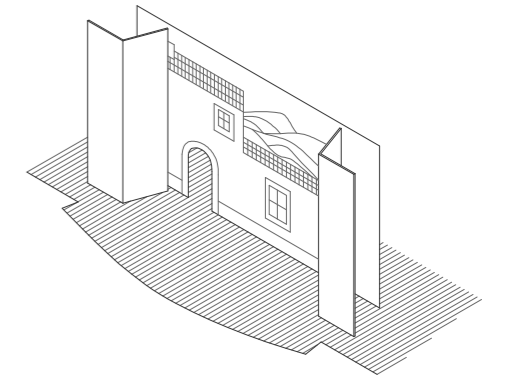


fig. 56

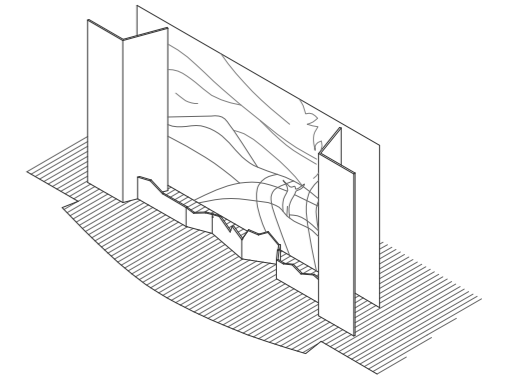


fig. 57

49. SALADO, J.L. (1934). "En el ensayo general de *Yerma*, la comedia de García Lorca, se congregaron, entre otros ilustres rostros rasurados, las tres barbas más insignes de España: las de Unamuno, Benavente y Valle Inclán" en *La Voz* (29-XII-1934), pàg. 3.

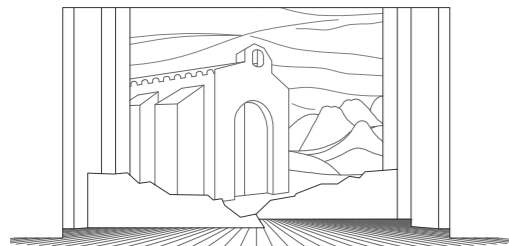
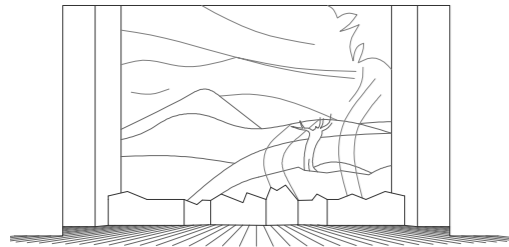
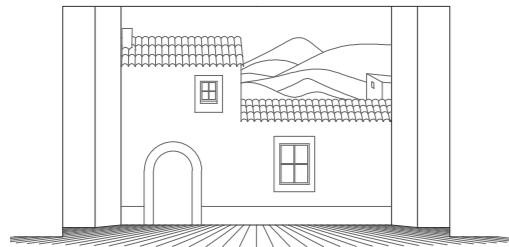


fig. 58

fig. 58. Vista frontal dels decorats. Acte I, quadres I-II. Acte III, quadre II. © Elaboració pròpia.

fig. 59. *Yerma*. Acte III, quadre II. Voltants de l'ermita. Teatre Barcelona de Barcelona, 1935. © Mirador. ARCA.

fig. 60. *Yerma*. Acte III, quadre II. Voltants de l'ermita. Teatro Español de Madrid, 1935. © FFGL.

figs. 61-62. Santuari del *Santísimo Cristo del Paño* de Moclin, Granada. © Santuario Cristo del Paño.



fig. 59



fig. 60

La nuesa de l'espai escènic demostrava que es podia projectar una escenografia adequada amb escassos mitjans. La producció va comptar amb el vistiplau de Lorca, però també amb el de personalitats com Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán i Jacinto Benavente, que van acudir a l'assaig general.<sup>50</sup> Tanmateix, les ressenyes sobre l'estrena de *Yerma* van obeir, en la majoria de casos, a posicionaments morals i polítics. Entre els comentaris favorables, destaca la valoració d'Eduardo Haro, de *La Libertad*:

«Fontanals demostró, una vez más, que posee una admirable vitalidad del estilo constructivo. Su dinámica escenográfica responde siempre a los sucesos que se desarrollan en la escena. El decorado de *Yerma* es una perfecta obra de arte».<sup>51</sup>

Malgrat tot, la premsa més conservadora va desaprovar alguns detalls de l'escenificació. És el cas del periòdic *La Nación*, on Rafael López Izquierdo va publicar opinions com aquesta el dia posterior a l'estrena:

«La acción, pensamos, quiere tener en Castilla, su escenario. Al menos la "dula" o llamada por sonido de cuerna al ganado cuidado comunalmente, nos da a entender lo que nos priva de conocer la excesiva estilización —influjo de "ballet"— del vestuario. La presentación, a cargo de Fontanals más efectista que sincera, pero muy cuidada».<sup>52</sup>

Tot i això, va haver-hi un quadre la composició del qual no va deixar ningú indiferent. El desenllaç de l'obra se situa als voltants d'un santuari, en la part alta d'un tossal. Doncs bé, Burmann i Fontanals van crear un espai captivador utilitzant els mateixos elements mínims d'abans: un teló pintat a fi de mostrar la vista del temple religiós, amb un cel cobert de núvols i la imatge retallada de les muntanyes; diverses fermes per fer veure la irregularitat del terreny i establir recorreguts en diferents altures; i l'equip de bastidors a cada costat de l'escenari per tal d'accentuar-ne la profunditat (figs. 59 i 60). Pel que sembla, els artistes van voler presentar un quadre que tancara l'espectacle amb un final apoteòsic.

Curiosament, la xicoteta església descrita pel poeta s'inspirava en l'ermita del *Santísimo Cristo del Paño* de Moclin, en la província de Granada (figs. 61 i 62). Allà encara se celebra tots els anys una romeria en honor a aquest Crist, a qui se li atribueixen propietats curatives en casos d'esterilitat i altres malalties. García Lorca va adaptar aquest ritual per convertir-lo en la darrera part de la seua tragèdia i, per això, els escenògrafs van haver de construir un espai metafísic que reflectira hàbilment el caràcter de la cerimònia.<sup>53</sup> L'arquitectura va ser fidel, una vegada més, a les indicacions de l'escriptor. La veritat és que ni el despullament de l'escenari ni la simplificació formal van fer minvar l'esperit de l'obra. Ben al contrari, van refermar el seu simbolisme. L'escenografia va aconseguir situar les diverses accions en un lloc i, alhora, despertar les emocions dels espectadors.



fig. 61



fig. 62

50. *Ibid.*

51. HARO, E. (1934). "Éxito extraordinario en el Español del poema trágico *Yerma*, de García Lorca" en *La Libertad* (30-XII-1934), pàg. 7.

52. LÓPEZ IZQUIERDO, R. (1934). "El éxito de *Yerma*, de García Lorca, se circunscribió a un mínimo sector del público del Español" en *La Nación* (31-XII-1934), pàg. 11.

53. PLAZA CHILLÓN, *op. cit.*, pàgs. 432-433.



fig. 63. Planta i alçat del decorat en l'escenari del Teatro Español de Madrid. Acte III, quadre II. Escala 1/175. © Elaboració pròpia.

fig. 64. Axonometria del decorat. Acte III, quadre II. © Elaboració pròpia.

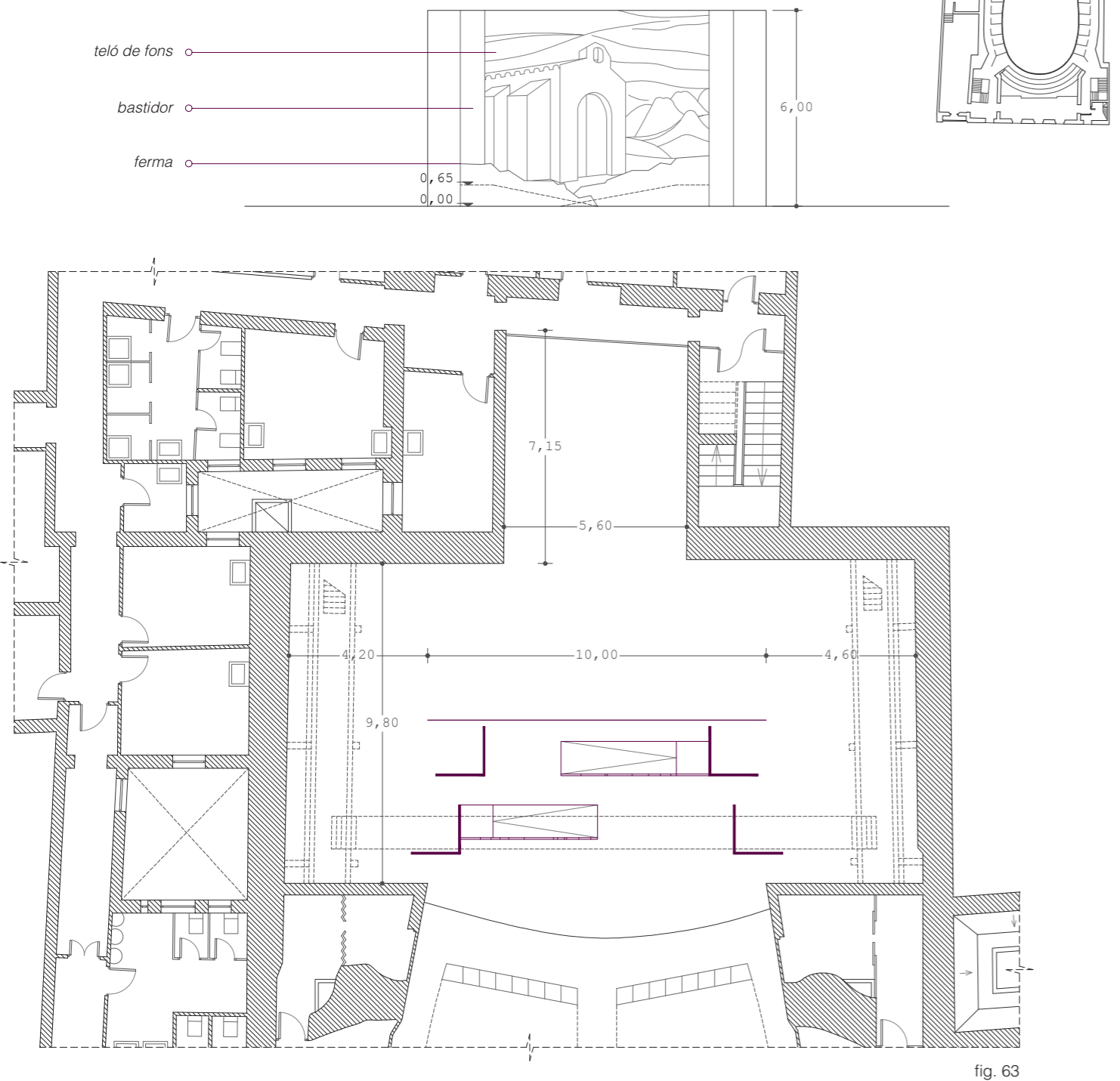


fig. 63

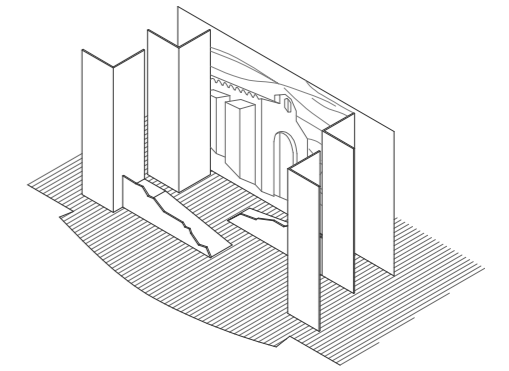


fig. 64

\*jàssera: Ampli espai al centre de la paret de fons de l'escenari, usat com accés posterior, com a magatzem o per prolongar l'escena.

Tal com havia passat amb *Bodas de sangre*, la proposta per a l'estrena de *Yerma* va contemplar totes les qüestions tècniques i estètiques necessàries per a la bona marxa de la representació. Cal destacar que el Teatro Español de Madrid s'havia reformat entre els anys 1924 i 1929, cosa que facilitava els treballs de muntatge, ja que ofería unes instal·lacions més àmplies i una maquinaria modernitzada. El seu escenari, de 10 metres de profunditat, comptava amb una jàssera\* de 7,15 metres de fondària per 5,30 d'amplària. Aquest espai es va aprofitar per emmagatzemar les peces dels decorats mentre no estaven en ús. Quant a la sala principal, tenia forma de ferradura i disposava de tres fronts de llotges.<sup>54</sup> Fontanals i Burmann van fer servir les possibilitats que els brindava l'edifici, així és que van desplegar telons de gran superfície i van erigir impressionants bastidors de vora 6 metres d'alçària.

A tall d'exemple, el segon quadre de l'acte tercer (aquell que posa fi a la història i es desenvolupa prop del santuari) va ocupar una àrea aproximada de 50 metres quadrats dins de l'escenari. Disposava de dos bastidors col·locats en fila a cada extrem d'aquest espai i, a més a més, incloïa diverses fermes que simulaven els marges empinats de la muntanya. Darrere d'elles, hi hauria ocult un sistema de rampes o escalons a fi de permetre la mobilitat dels personatges pels diferents nivells, ja que l'altura del sòl augmentava en les parts del decorat més pròximes al teló de fons. Aquest, precisament, passava per darrere dels bastidors i estava banyat per una llum tènue. Segons el text original, en aquest quadre va fent-se de nit a mesura que avança l'acció. Per tant, és probable que l'escena anara enfosquint-se gradualment. Les imatges que es conserven de l'estrena verifiquen que la il·luminació no va ser massa vívida. Tot i això, aquest fragment va ser més acolorit que els anteriors, segurament perquè hi participava pràcticament l'elenc sencer i s'hi produïen cants i danses.

Finalment, sembla que les previsions dels escenògrafs pel que fa a la construcció i el funcionament dels decorats no van donar el resultat esperat. A banda del conat de sabotatge impulsat per un grup de reaccionaris al començament de la funció, el dia de l'estrena també hi va haver altres contratemps que alteraren el seu ritme. Alguns crítics van comentar que s'havien originat problemes tècnics, encara que no van precisar la seua magnitud. Potser, el desenrotllament dels telons o les maniobres requerides per canviar la posició de fermes i bastidors es van torbar per algun motiu. Alberto Marín Alcalde, del diari *Ahora*, va fer aquesta breu descripció:

«Hubo aplausos, vivísimos también, para Manuel Fontanals, cuyos decorados, erizados de dificultades técnicas, son verdaderos modelos de escenografía moderna».<sup>55</sup>

54. Aquesta descripció parteix de les dades recollides en la fitxa tècnica del Teatro Español, publicada per la Direcció General d'Infraestructures Culturals de l'Ajuntament de Madrid.

55. MARÍN ALCALDE, A. (1934). "Federico García Lorca y Margarita Xirgu alcanzaron anoche un éxito clamoroso en el estreno del poema trágico *Yerma*" en *Ahora* (30-XII-1934), pàg. 41.

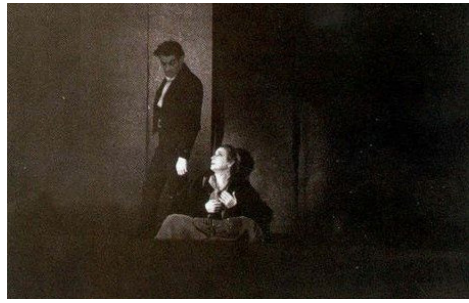


fig. 65

El 17 de setembre de 1935 es va reestrenar *Yerma* al Teatre Barcelona de la capital catalana, mantenint la mateixa escenografia. Probablement, el transport dels decorats i les tasques de muntatge van ser ara més assequibles que quan *Bodas de sangre* es va traslladar a la Ciutat Comtal, el 1933. El disseny d'estructures apilables o desmuntables, com ara les fermes i els bastidors, l'esquelet de les quals podia ser de fusta, facilitava la seua manipulació. Així mateix, la utilització de teles i llenços pintats també suposava un avantatge, ja que es guardaven en rolls i pesaven menys. En síntesi, l'arquitectura escènica i la preocupació per l'espai van tornar a participar de l'èxit de la representació. Les pàgines de la revista *Mirador* es feien ressò d'aquest triomf:

«Evocadores i belles, amb forta sentor de cosa popular i viva, acompanyen el poema diverses il·lustracions musicals que en condensen i glossen l'emoció. La presentació escènica, obra de Manuel Fontanals, encertadíssima; la més gran part dels quadros són d'una visió esplèndida dins la seva simplicitat, molt ben entonats i il·luminats amb gran comprensió de l'efecte».<sup>56</sup>

### 3.4. La renovació de *Bodas de sangre*: el tàndem Caballero-Burmann

Després d'haver-se representat en Buenos Aires i Nova York, *Bodas de sangre* va tornar a Espanya el 1935. La companyia de Lola Membrives havia aconseguit un gran èxit en l'Argentina, on s'havien dut a terme més de cent funcions al Teatro Maipo amb l'escenografia de Jorge Larco i Carlos Ferrarotti. Als Estats Units d'Amèrica, per contra, l'obra no havia estat tan ben acollida. L'elenc de *The Neighborhood Playhouse*, dirigit per Irene Lewishon, no va realitzar ni quinze actuacions al Lyceum Theater de Broadway. Així és que els decorats de Cleon Throckmorton, basats en alguns models d'Ontañón, no van estar massa temps sobre l'escenari.<sup>57</sup>

El 28 de febrer de 1935, Membrives va reposar la seua versió de la tragèdia en el Teatro Coliseum de Madrid, però no va tindre la mateixa repercussió que en l'Amèrica del Sud i només va romandre en cartellera dues setmanes. *Bodas de sangre* no tornaria a assaborir la fama fins al mes de novembre del mateix any, quan García Lorca, Margarida Xirgu i Cipriano Rivas Cherif la van reestrenar al Teatre Principal Palace de Barcelona. Aquesta edició va apostar per una escenificació transgressora, inèdita, que renovava l'estètica de l'espectacle i modernitzava els espais dramàtics. Per això, el projecte escenogràfic va recaure sobre José Caballero, un jove artista que havia elaborat diversos muntatges per a les obres de *La Barraca* i que, a més a més, havia dissenyat el cartell per a l'estrena de *Yerma* el 1934.

fig. 65. *Yerma*. Acte III, quadre I. Discussió entre Yerma i Juan. Teatro Español de Madrid, 1934. © HMX.

fig. 66. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre I. El bosc, 1935. © José Caballero. HMX.

fig. 67. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre I. El bosc, 1935. © Siegfried Burmann. MAE. Institut del Teatre.

Encara que Caballero no tenia experiència prèvia en produccions de teatre comercial, aquest va poder treballar lliurement, sense imposicions ni exigències. De fet, la seua joventut era un punt a favor per exercir el càrrec d'escenògraf, ja que representava saba nova i contribuïa a regenerar la imatge de l'escena espanyola. Per la seua banda, Siegfried Burmann es va tornar a ocupar de la construcció dels decorats i va aportar els seus coneixements per garantir un resultat abordable. En realitat, Lorca va donar més importància a la reestrena de *Bodas de sangre* que a la funció original de 1933 i, per aquest motiu, va ser molt rigorós a l'hora de supervisar tots els treballs tècnics i artístics.<sup>58</sup> El diari *L'Instant* recollia aquestes declaracions de l'autor el dia anterior a l'estrena, on es detecta el seu interès per la part plàstica:

«Els decorats són nous —segueix dient García Lorca—. Són deguts a un xicot joveíssim: Caballero. Un noi de dinou anys, un gran artista que ha il·lustrat el meu darrer poema: "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías". Els figurins són d'ell també. Són una cosa naturalment extraordinària. Ja els veureu. Ha interpretat fidelment el dramatisme dels meus personatges».<sup>59</sup>

En efecte, el pintor va saber captar l'esperit de l'obra i projectà una proposta moderna, que trencava la manera tradicional de reproduir l'arquitectura escrita. Amb un llenguatge fidel al simbolisme lorquià, les composicions de Caballero volien subratllar el caràcter tràgic de la història. Als esbossos que es conserven, s'hi veuen trets propis del cubisme, com ara la diversitat de plans i la transformació de la perspectiva convencional. Segurament, les ensenyances del mestre Daniel Vázquez Díaz, artista adherit als moviments cubista i neocubista, van tindre alguna cosa a veure.<sup>60</sup> Siga com siga, també es distingeixen qualitats del surrealisme, des de la interpretació de la realitat a través de la màgia o la irracionalitat fins a la creació d'imatges equívokes, amb múltiples lectures.

Burmann no va seguir estrictament els dibuixos del seu company a l'hora d'aixecar els decorats. Més aviat, va introduir algunes modificacions importants, probablement, per tal de racionalitzar els treballs de muntatge. Tot i això, també va manifestar la seua tendència cap a l'expressionisme mitjançant l'ús de colors intensos i purs i la distorsió de les formes. Amb tots aquests canvis, es va reforçar el dramatisme, però es va difuminar l'atmosfera tràgica que plantejava Caballero.<sup>61</sup> Finalment, el resultat va ser lloat per Lorca i aplaudit pel públic i la crítica de Barcelona. L'escenificació de *Bodas de sangre* va unir amb destresa les arts musicals, les interpretatives i les plàstiques, de manera que va comportar un èxit sense precedents. El projecte escenogràfic va tindre, en aquesta ocasió, més rellevància que en qualsevol actuació anterior. Si l'arquitectura escènica no haguera tingut una voluntat de ruptura, l'espectacle no hauria despertat tantes emocions.

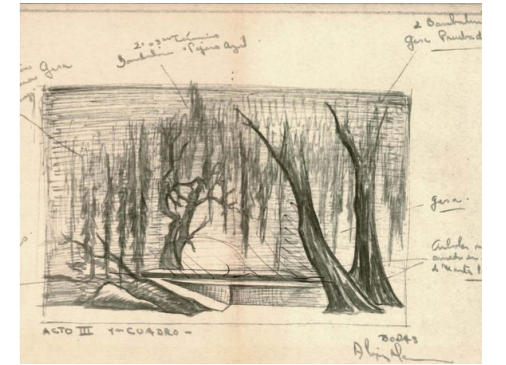


fig. 66



fig. 67

56. CORTÉS, J. (1935). "Yerma, de García Lorca" en *Mirador* (26-IX-1935), pàg. 5.

57. DOUGHERTY i VILCHES DE FRUTOS, *op. cit.*, pàgs. 73-78.

58. PLAZA CHILLÓN, *op. cit.*, pàg. 410.

59. "García Lorca i la gairebé estrena de *Bodas de sangre* per Margarida Xirgu" en *L'Instant* (21-XI-1935), pàg. 6.

60. RIUS XIRGU, J. i MAS, M. (2018). "Bodas de sangre: escenografia y figurines de José Caballero" en *Margarita Xirgu*, 25 de novembre.

<<http://margaritaxirgu.es/castellano/material/figurin/bosangc.htm>> [Consulta: 15 de maig de 2020].

61. MADRIGAL NEIRA, *op. cit.*, pàg. 114.

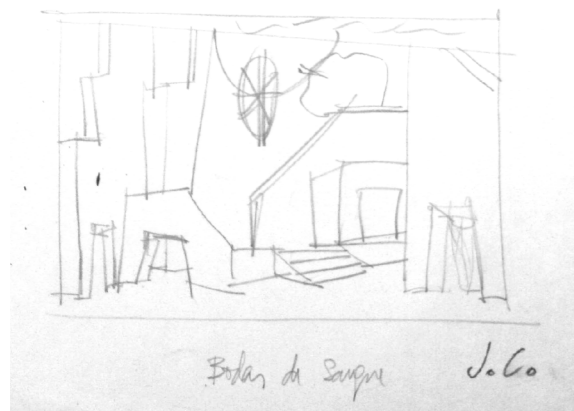


fig. 68

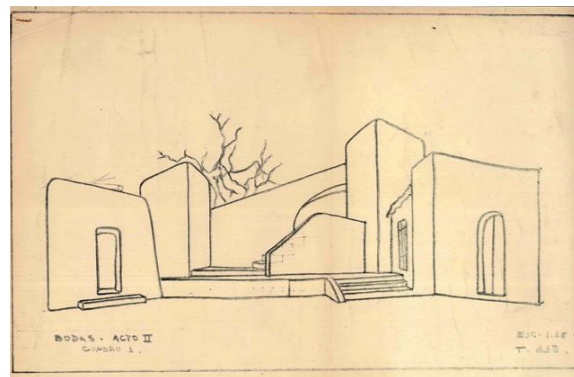


fig. 69

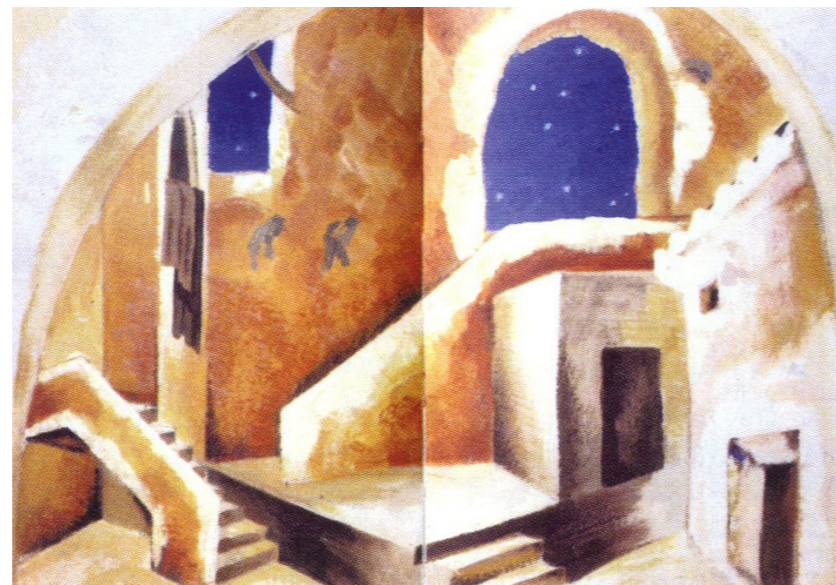


fig. 70



fig. 71

fig. 68. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Cova de la núvia, 1935. © José Caballero. FCTC.

fig. 69. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Cova de la núvia, 1935. © José Caballero. HMX.

fig. 70. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Cova de la núvia, 1935. © Siegfried Burmann. HSB.

fig. 71. *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Cova de la núvia. Teatre Principal Palace de Barcelona, 1935. © HMX.

fig. 72. Figurí per a *Bodas de sangre*. La criada, 1935. © José Caballero. HMX.

Un dels quadres més atractius va ser el primer de l'acte segon. I és que, si el 1933 l'escena del seguici nupcial havia entusiasmat els espectadors, dos anys més tard va causar furor. Caballero i Burmann van recollir elements de la proposta de Fontanals i Ontañón, com l'escala i la portalada, però els van adaptar a la nova línia de disseny. L'escala principal, per exemple, tenia només un tram i desembocava en una plataforma que sobreixia sobre el sòl de l'escenari. A banda, en primer pla, hi havia una escaleta que només es feia servir per distribuir els intèrprets. Aquest parell d'escales s'integrava ara en un sistema més complex de volums i figures, entre façanes, balconades, portes i finestres. Els primers models de Caballero (figs. 68 i 69) ja prefiguraven moltes solucions definitives: la base elevada, les escales, la multitud de plans, la ubicació d'alguns buits en els paraments, etc. El decorat es va concebre com un espai on confluen diverses estructures, cosa que deixa veure reminiscències del cubisme. Els cossos presentaven una geometria senzilla, amb arestes ben marcades, i algunes construccions semblaven grans prismes rectangulars.

Les siluetes de tots aquests elements destacaven per davant del teló de fons, sobre el que s'havia pintat la porta arquejada de la casa cova. Ara bé, l'aparença del conjunt no es corresponia amb la d'un ambient interior. Els murs que s'erigien a cada costat de l'escenari pareixien les façanes de diferents habitatges, amb obertures que imitaven portals i finestres. Fins i tot, en la part esquerra, s'observa una terrassa des d'on s'estenen uns cortinatges. Al seu dibuix, Burmann havia representat el cel estrelat darrere de la portalada i, per tant, donava a entendre que l'espai s'havia de trobar a cobert (fig. 70). En canvi, el decorat no produïa eixa impressió, ja que s'aproximava més a una imatge urbana, de caràcter públic, com podia ser una placeta entre les cases del veïnat (fig. 71). La imprecisió del paisatge i l'ambigüitat de la composició deixaven veure el gust de Caballero pel surrealisme.

Mentre que Fontanals i Ontañón havien optat per uns dissenys fidels a la realitat, Caballero i Burmann van triar una eixida més moderna i radical. L'escenografia de 1935 no va reproduir l'arquitectura subterrània amb exactitud, ni va vestir els personatges d'una manera tradicional. Realment, els figurins mostraven una concepció molt imaginativa de la roba que portava el camperolat andalús. La conjunció del vestuari i els decorats accentuava l'estètica surrealista, ja que la llum atorgava un efecte escultòric als actors i les actrius i destacava la textura de les superfícies.<sup>62</sup> Burmann va concedir molta expressivitat als revestiments i la pintura, que ocultaven parets de cartó i estructures de fusta o cartó pedra. Els materials tèxtils, com ara cortines i tapissos, també van formar part de la decoració i van remarcar el clima dramàtic de l'obra.



fig. 72

62. *Ibid.*, pàg. 113.

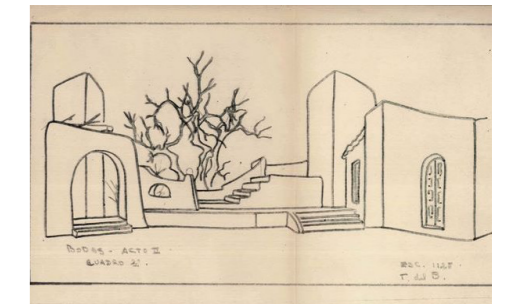
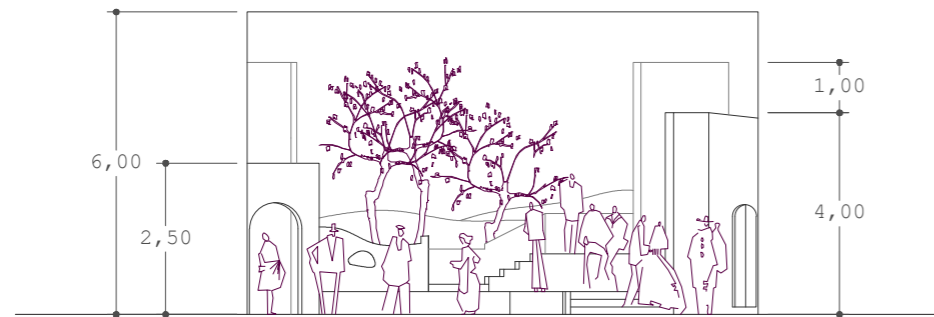


fig. 74

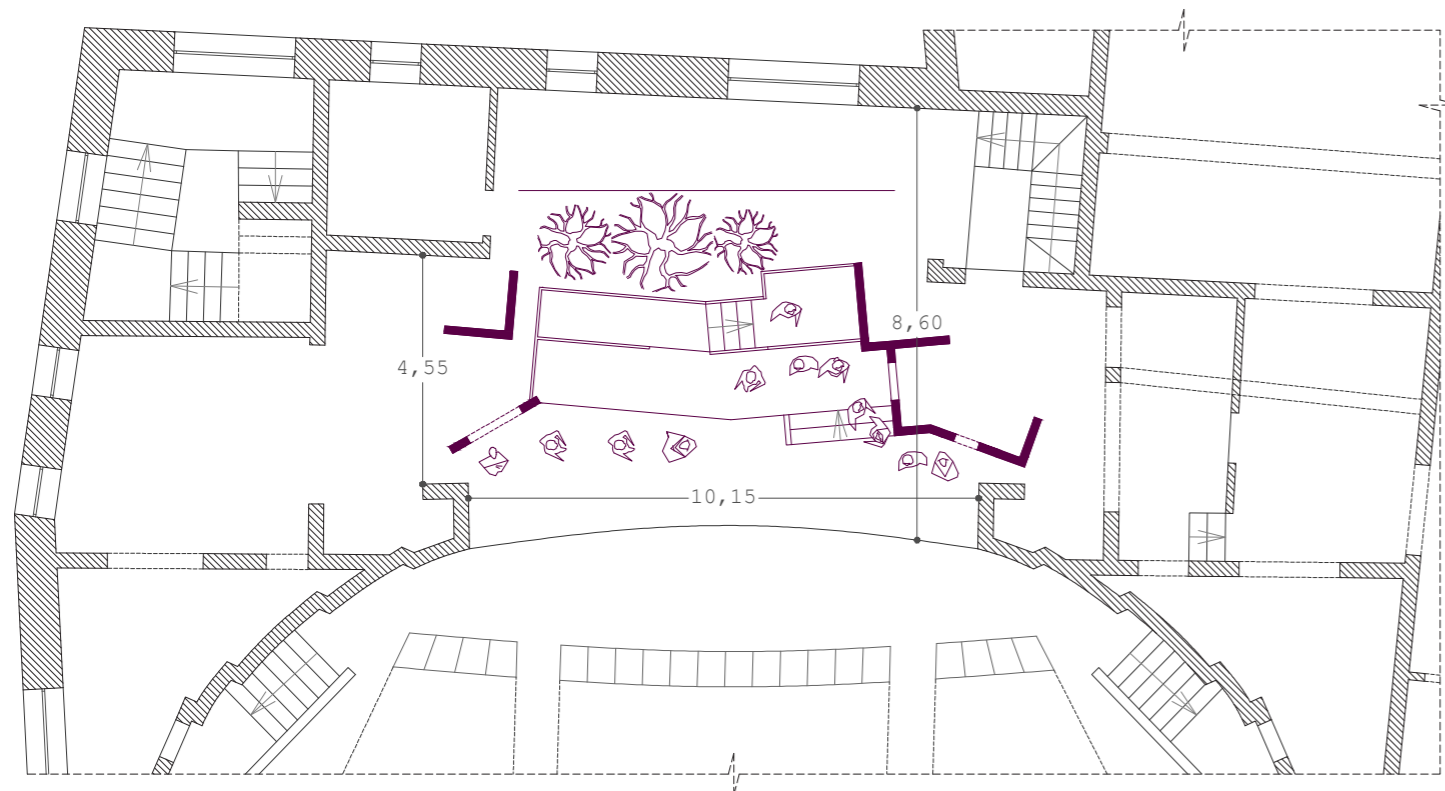


fig. 73

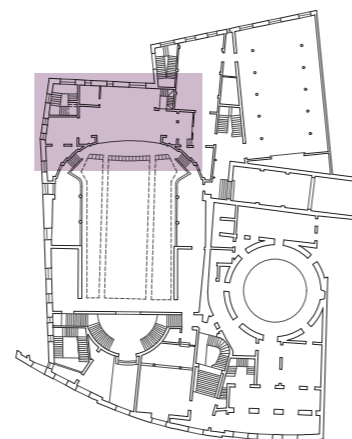


fig. 75

\*estructura a la italiana: Teatre on l'escenari i el públic estan distribuïts de forma frontal.

fig. 73. Planta i alçat del decorat en l'escenari del Teatre Principal Palace de Barcelona. Acte II, quadre II. Escala 1/150. © Elaboració pròpia.

fig. 74. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte II, quadre II. Exterior de la cova de la núvia, 1935. © José Caballero. HMX.

fig. 75. *Bodas de sangre*. Acte II, quadre II. Exterior de la cova de la núvia. Teatre Principal Palace de Barcelona, 1935. © HMX.

Un projecte tan ambiciós com aquest havia de comptar amb un suport tècnic important. En aquest sentit, el Teatre Principal Palace de Barcelona esdevenia el lloc ideal on dur a terme la representació. Aquest havia patit un devastador incendi al mes de setembre de 1933, fet pel qual s'havia hagut de reconstruir la sala principal i l'escenari. Josep M. Rodríguez i Lloveras, arquitecte de la remodelació, havia substituït l'estructura a la italiana\* per una més moderna, amb platea i una única planta superior amb graderies. L'escenari, d'uns 8,50 metres de profunditat, s'havia refet amb materials d'alta qualitat i incloïa treballs molt elaborats de fusteria, metal·listeria i maquinària.<sup>63</sup> Per tot això, el recinte teatral permetia el correcte desenvolupament de la funció.

En el cas de la segona part de l'acte segon, quan se celebra el convit de l'enllaç matrimonial, el decorat ocupava una superfície de vora 40 metres quadrats. A més a més, tal com passava amb el quadre anterior, l'espai estava organitzat en diferents altures. Es mantenia la plataforma elevada que donava accés a una escala, de manera que els personatges que hi participaven podien distribuir-se per tot arreu. El volum central estava delimitat, a una banda i a l'altra, per cossos i façanes que reinterpretaven l'aspecte exterior de les coves granadines. Per exemple, els dos prismes alts que hi destaquen (fig. 73) imitaven les peculiars ximeneres d'aquestes construccions. Com l'acció se situa en el pati de l'habitatge de la núvia, al fons es van col·locar arbres i la vista d'un paisatge rural. Així, s'adverteix un paral·lisme evident entre la composició i les acotacions de l'autor:

«Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chumberas. Tonos sombríos y plateados. Panorama de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular».<sup>64</sup>

Es tractava d'un decorat força profund que, com la resta, demanava una coordinació minuciosa entre art i tècnica. Burmann no va realitzar massa canvis en l'estètica d'aquest fragment, ja que el model construït va ser molt paregut a un dels esbossos de Caballero (figs. 74 i 75). Al capdavant, les imatges cubistes i surrealistes van tornar a impregnar l'escena, incidint en el simbolisme de l'obra i anunciant el fatal desenllaç. La il·luminació i el color també presagiaven la tragèdia, perquè es va escollir una gamma de tonalitats clares i fredes per a un context que havia de ser festiu i alegre. Existia, llavors, una gran diferència entre el quadre actual i el previ. El caliu i la vivor anaven glaçant-se a mesura que avançava el segon acte.

Sens dubte, el disseny més atrevit d'aquesta representació fou el del segon quadre de l'acte tercer, és a dir, el de la part final. Lorca indica al text que l'espai d'aquesta escena s'ha de reproduir amb rotunditat, d'una manera colossal. Per això, els escenògrafs van idear una solució innovadora i contundent, en què una figura gigantesca ocupava bona part de l'escenari.

63. Dades extretes de l'article: "Del Principal Palace" en *El Diluvio* (02-VI-1934), pàg. 6.

64. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, vol. II, pàg. 569.

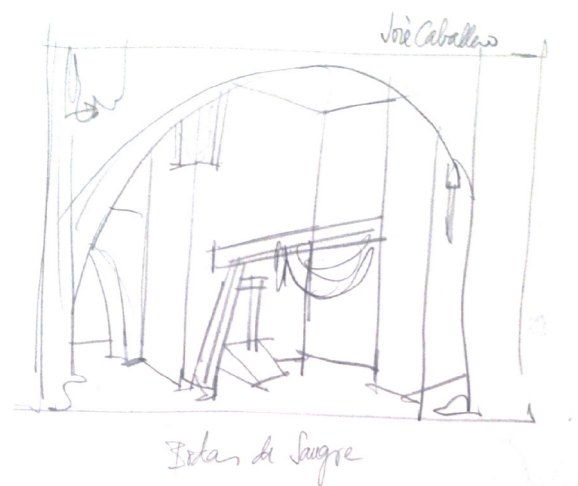


fig. 76

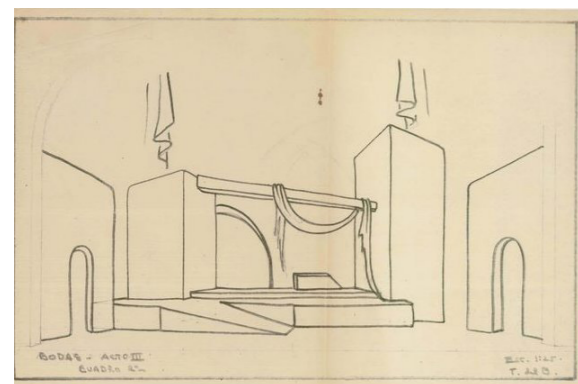


fig. 77

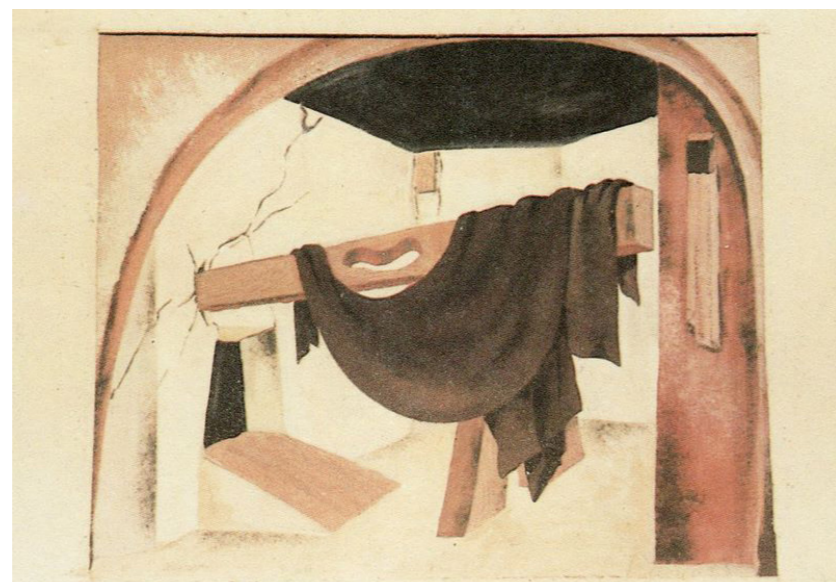


fig. 78



fig. 79

fig. 76. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol, 1935. © José Caballero. FCTC.

fig. 77. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol, 1935. © José Caballero. HMX.

fig. 78. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol, 1935. © Siegfried Burmann. HMX.

fig. 79. *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol. Teatre Principal Palace de Barcelona, 1935. © HMX.

fig. 80. Model axonomètric de l'estructura segons Caballero. Acte III, quadre II. © Elaboració pròpia.

fig. 81. Model axonomètric de l'estructura segons Burmann. Acte III, quadre II. © Elaboració pròpia.

L'objecte, de caràcter escultòric, estava format per una gran biga recolzada sobre un peu dret. Una tela negra el cobria parcialment i trencava la uniformitat de les parets blanques, així com també ho feien els forats de les portes i el buit del sostre (figs. 76 i 78).

En aquest fragment, la mare del nóvio mostra el dolor que li causa l'assassinat del seu fill. L'escenografia havia de transmetre l'angoixa i el sentiment de dol, cosa que es va aconseguir a través de diversos símbols. Segons alguns estudiosos, la gran estructura que caracteritzava aquest quadre representaria una immensa força, l'aparell que s'utilitzava per a executar els condemnats. Així mateix, els foscos cortinatges imitarien un sudari per evocar la mort i subratllar el tràgic final.<sup>65</sup> En qualsevol cas, aquest element no està recollit en l'obra escrita i, per tant, va ser un recurs plantejat per Caballero i Burmann a fi de culminar l'actuació (fig. 79).

Els seus dibuixos palesen, de nou, la transició des del concepte inicial fins al decorat real. Tanmateix, aquesta vegada el prototip de Caballero va prevaldre sobre el de Burmann per raons tècniques. I és que, mentre el primer proposava que la biga estiguera encastada pels dos extrems, l'altre optava per una biga volada, fixada només per un costat i sostinguda per un suport triangular (figs. 80 i 81). Pel que es pot veure en les fotografies, sembla que tot el decorat es va construir amb cartó pedra. Els murs que emmarcaven l'espai tenien un gruix notable, tal com mostren els brancals de les portes i les reculades de la paret. A més a més, l'enorme força es presentava com un volum massís. Així és que, considerant el pes que podia arribar a tindre aquesta estructura, el model de Caballero resultava més segur. D'altra banda, en la proposta de Burmann, l'element vertical envaïa la zona central de l'escenari i podia dificultar el treball dels intèrprets. Pel que fa a les qüestions estètiques, una perforació en la biga permetia que la tela s'enrotllara per damunt de la figura, sobre la que es van pintar vetes per tal de simular l'aparença de la fusta.

Comptat i debatut, la renovació de *Bodas de sangre* va sorprendre el públic i la crítica barcelonins.<sup>66</sup> Aquest seria el darrer muntatge de l'obra que Lorca va dirigir en vida, per això és tan important destacar el paper decisiu de l'arquitectura i el disseny en l'èxit de la representació. Amb aquest projecte, el poeta tornava a demostrar que el teatre no es pot entendre sense la funció estètica i comunicativa de l'escenografia, cosa que els seus seguidors van continuar reivindicant als espectacles posteriors a la seua mort. L'ànima de l'escriptor no cauria en l'oblit ni es diluiria en el temps, ja que personalitats del sector cultural com Margarida Xirgu, Ontañón i Caballero portarien les seues obres i escamparien els seus missatges per diversos indrets del món. Començava la lluita incansable per conservar i difondre el treball de Federico García Lorca.

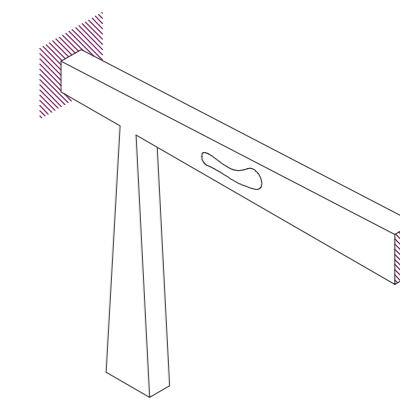


fig. 80

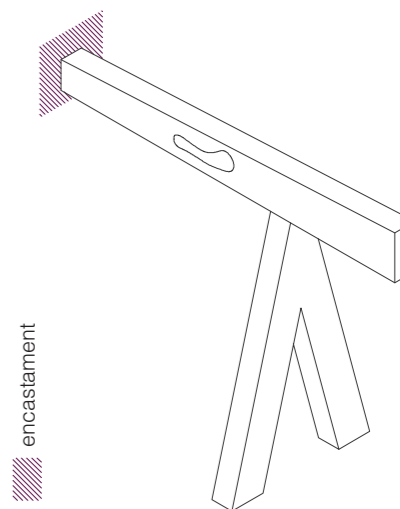


fig. 81

65. MADRIGAL NEIRA, *op. cit.*, pàg. 114.

66. Un bon exemple n'és la ressenya: GUANSÉ, D. (1935). "Al Principal Palace, Margarida Xirgu, en *Bodas de sangre*, de García Lorca" en *La Publicitat* (24-XI-1935), pàg. 10.



## 04

### LES PRODUCCIONS POSTERiors A LA MORT DEL POETA

#### 4.1. Les escenificacions de Caballero en la dècada de 1960

El 12 de desembre de 1935 es va estrenar, també al Teatre Principal Palace de Barcelona, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Amb els decorats de Manuel Fontanals i Siegfried Burmann, la companyia de Margarida Xirgu va tornar a triomfar en la Ciutat Comtal i, més tard, en l'Amèrica hispana. L'espectacle va fer una gira de sis mesos a l'altre costat de l'Atlàntic i, quan va finalitzar, la guerra civil estava a punt d'esclatar en Espanya. A causa d'aquesta situació, Xirgu no va poder tornar al país per representar l'obra en Madrid. El 18 d'agost de 1936, tan sols un mes després de l'inici de la guerra, Federico García Lorca va ser assassinat per les forces feixistes.<sup>67</sup>

L'escriptor no havia viatjat a Hispanoamèrica perquè havia de concloure *La casa de Bernarda Alba*, producció que es portaria al teatre el 1945. La mateixa Margarida Xirgu, exiliada en l'Amèrica del Sud, la va presentar al Teatro Avenida de Buenos Aires el 8 de març d'aquell any, amb l'escenografia d'Ontañón. Ni la victòria del bàndol nacional ni la consolidació de la dictadura en Espanya van fer caure en letargia la influència i la difusió de les obres lorquianes. Malgrat el poder de la censura i la prohibició establida pels familiars de Lorca de representar els seus treballs als teatres comercials espanyols, encara es podien realitzar sessions de teatre de cambra.

L'any 1960, la família de l'autor va retirar el seu veto i *Yerma* va poder tornar als escenaris. Luis Escobar va acceptar dirigir la nova producció, estrenada al *Festival dei Due Mondi* de Spoleto (Itàlia), amb la condició que s'escenificara després al Teatro Eslava de Madrid. Els parents del poeta havien determinat que només José Caballero podia fer-se càrrec dels decorats i el vestuari, així és que l'artista va acceptar el treball de bon grat. L'espectacle, que va tindre un èxit absolut, es va representar al Teatro Nuovo de Spoleto, on Caballero va mostrar una escenografia molt rica i expressiva. A través de l'experimentació amb els materials, el pintor va elaborar una proposta innovadora i molt personal, en què es reconeixia fàcilment la seua empremta. La relació entre els volums, la geometria i els colors pretenia emfatitzar l'esperit tràgic de l'obra.<sup>68</sup>

67. GIBSON, *op. cit.*, pàgs. 699-708.

68. MADRIGAL NEIRA, *op. cit.*, pàgs. 390-391.

fig. 82. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre I. El bosc, 1962. © José Caballero. FCTC.



fig. 83



fig. 84

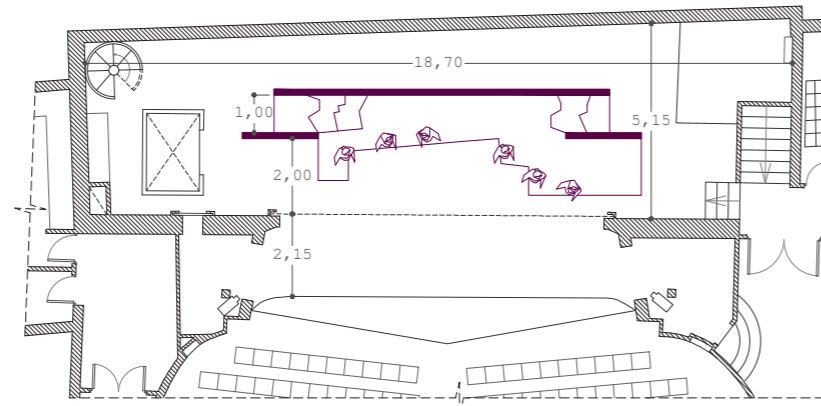
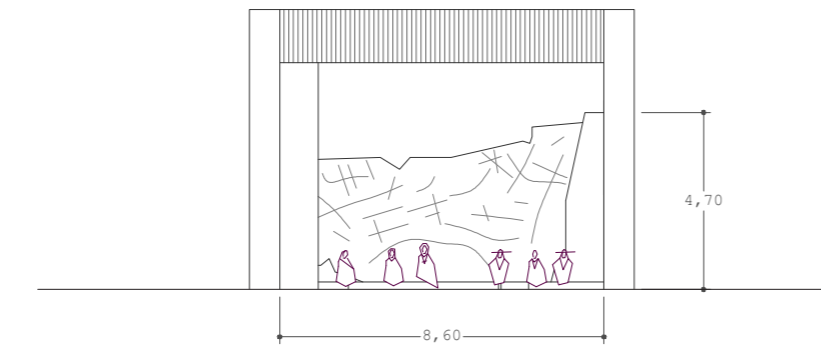


fig. 85

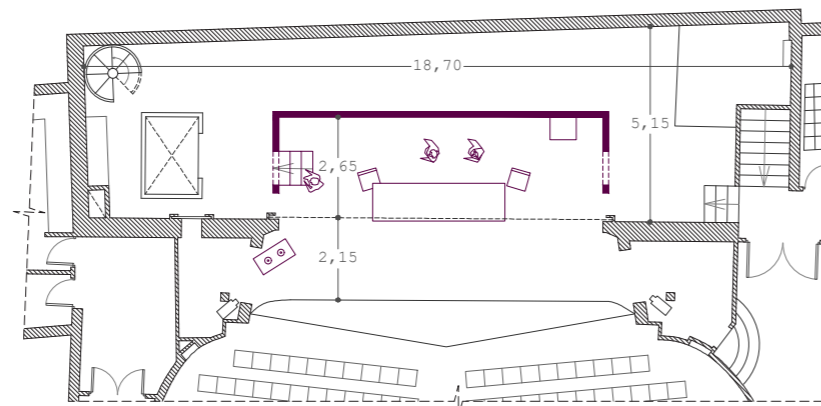
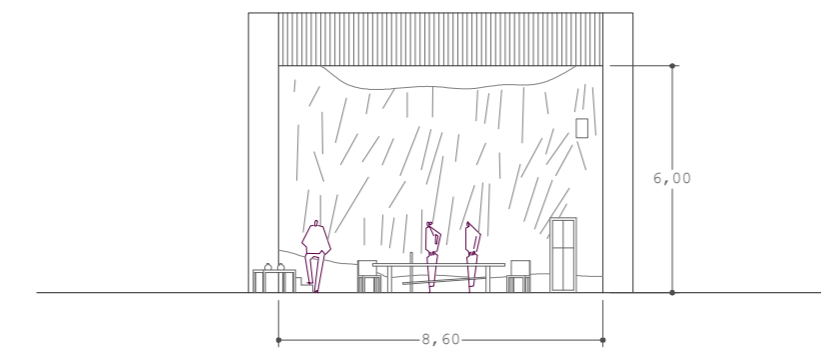


fig. 86

fig. 83. Esbós per a *Yerma*. Acte II, quadre I. Les bugaderes, 1960. © José Caballero. FCTC.

fig. 84. *Yerma*. Acte II, quadre I. Les bugaderes. Teatro Eslava de Madrid, 1960. © Gyenes. Archivo CDAEM.

fig. 85. Planta i alçat del decorat en l'escenari del Teatro Eslava de Madrid. Acte II, quadre I. Escala 1/200. © Elaboració pròpia.

fig. 86. Planta i alçat del decorat en l'escenari del Teatro Eslava de Madrid. Acte II, quadre II. Escala 1/200. © Elaboració pròpia.

fig. 87. Esbós per a *Yerma*. Acte II, quadre II. Casa de Yerma, 1960. © José Caballero. FCTC.

fig. 88. *Yerma*. Acte II, quadre II. Casa de Yerma. Teatro Eslava de Madrid, 1960. © Gyenes. Archivo CDAEM.

Els paisatges que Fontanals i Burmann havien reproduït mitjançant telons de fons vint-i-sis anys arrere tenien ara més entitat. Amb elements com palla, arpillera, sorra, teles metàl·liques i soques de fusta, l'escenògraf va crear una sèrie de murals i estructures que figuraven els diferents espais naturals i domèstics.<sup>69</sup> Dels sis decorats que es van projectar, cal destacar el del quadre de les bugaderes, al segon acte. L'acció es desenvolupa a la vora del riu i presenta un grup de dones llavant la roba. Doncs bé, per tal de simular el llit fluvial, Caballero va dissenyar una peça alta i irregular, la superfície de la qual tenia una textura rasposa i estriada. Aquesta figura emmarcava l'escena i recreava una perspectiva abstracta dels camps i les planures castellanes. En la part superior, però, destacava un tall triangular que assenyalava el naixement del riu en la llunyania. Des d'aquesta osca, havien de discórrer les aigües fictícies que s'estendrien pel paviment de l'escenari. De fet, sobre les taules es van col·locar un conjunt de plataformes que imitaven les roques de la riba. Imaginant que el sòl era aigua, les actrius es van agenollar damunt d'aquests pedestals i van mantindre el seu diàleg mentre fingien fer la bugada.

Tal com havia ocorregut en *Bodas de sangre* el 1935, els primers esbossos de l'artista ja avançaven molts aspectes del resultat definitiu. Per començar, l'aflorament del rierol apareixia dibuixat en forma de triangle als seus models (fig. 83). D'altra banda, la multitud de traços indicava la fisonomia del camp i es traduí en una composició a base de terra i de teixits vegetals i artificials. Les sis bugaderes es van col·locar de front al públic, vestides amb una indumentària inspirada en la tradicional, però actualitzada. Les imatges de la funció (fig. 84) mostren un *attrezzo* format per cistells plens de llençols, posts de llavar la roba i draps estesos al sol. Precisament, la il·luminació havia d'enlluernar l'espai, ja que el seu efecte havia de ser semblant al del sol de migdia. A més a més, va crear un joc d'ombres sobre la superfície rugosa del mural i ressaltà els colors ocres del conjunt.

Pel que fa als quadres que se situen en ambients interiors, com les cases de Yerma i de Dolores, es van aixecar grans llenços al fons de l'escenari a fi d'interpretar-ne les parets. En el primer cas (fig. 86), l'habitatge de la protagonista presentava un enorme mur blanc replet de cleவில் verticals. Aquestes esquerdes es tornaven negres com a conseqüència del clarobscur, perquè les làmpades atorgaven al decorat una llum zenital.<sup>70</sup> L'acabat del parament pretenia evocar l'emblanquinat de les construccions populars i, alhora, generar una atmosfera tensa i dramàtica (figs. 87 i 88). Caballero es va inspirar en el mobiliari de l'estrena original, rústic i pesat, tot i que el va modernitzar. De fet, la taula que ocupava l'escena era, més aviat, una escultura avantguardista. Ateses la distribució dels mobles i la posició de les eixides, els personatges circularien de manera linial per aquest espai.

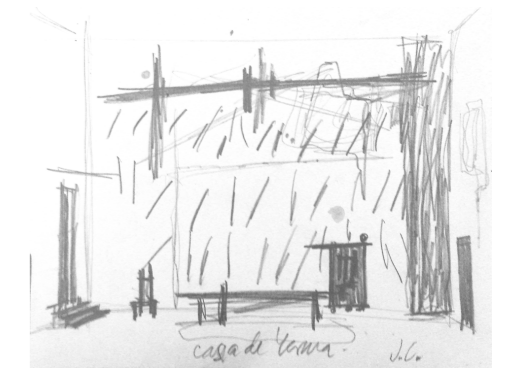


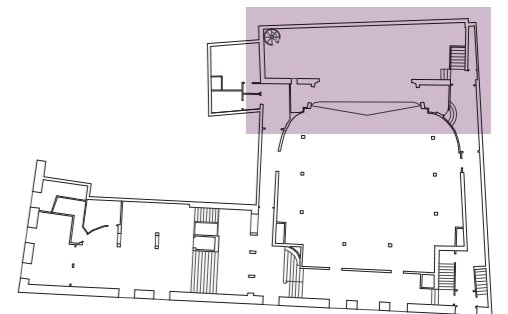
fig. 87



fig. 88

69. *Ibid.*, pàg. 392.

70. *Ibid.*, pàg. 393.



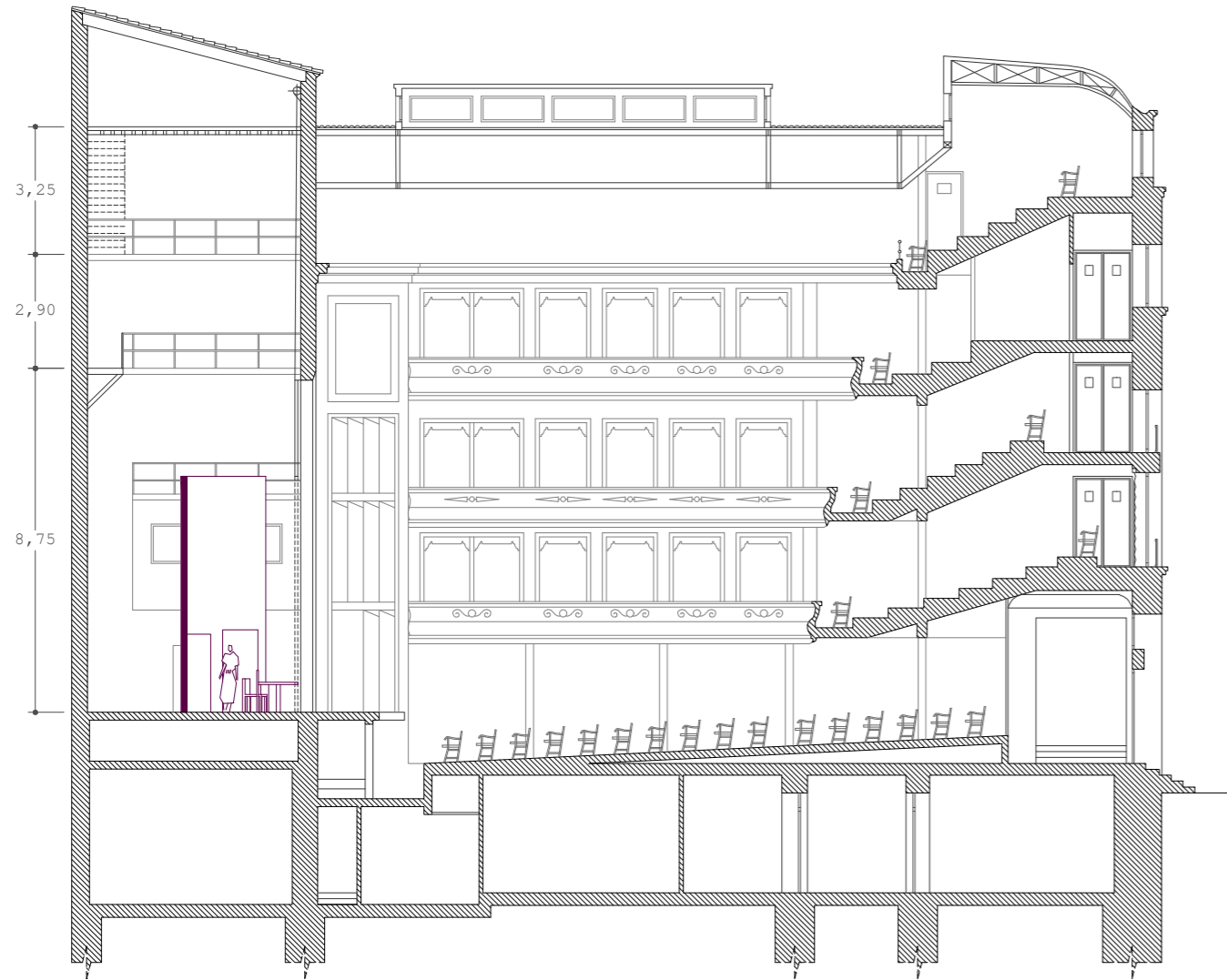


fig. 89

fig. 89. Secció del decorat per l'escenari del Teatro Eslava de Madrid. Acte II, quadre II. Escala 1/175. © Elaboració pròpia.

fig. 90. Maqueta per a *Yerma*. Acte II, quadre II. Casa de Yerma, 1960. © José Caballero. Museo del Teatro, Spoleto.

fig. 91. Maqueta per a *Yerma*. Acte III, quadre I. Casa de Dolores, 1960. © José Caballero. Museo del Teatro, Spoleto.

fig. 92. *Yerma*. Acte I, quadre II. El camp. Teatro Eslava de Madrid, 1960. © Gyenes. Archivo CDAEM.

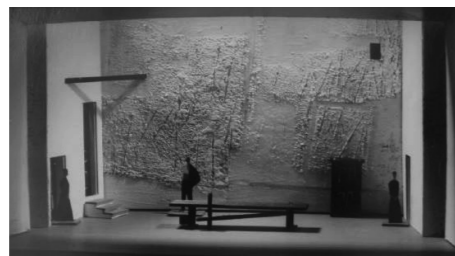


fig. 90



fig. 91



fig. 92

Quant a la casa de Dolores, la conjuradora, un sistema de plans consecutius dotava de profunditat al conjunt. En primer pla, dos bigues de fusta encreuades formaven una gran estructura recolzada sobre el terra i un envà lateral. Tot seguit, una figura blanca i un parell de telons estrets destacaven davant d'un mural gegantesc. Aquesta vegada, el lloc tenia una aparença inhòspita, perquè s'havia triat una gamma de colors foscos i una il·luminació escassa. La llum brillava només sobre les superfícies clares i les ombres es van apoderar de la part més fonda de l'escenari. Al costat esquerre, una tauleta amb un candeler i dues cadires integraven el moblatge complet. La veritat és que, exceptuant la successió de cossos, aquest espai mantenia el mateix esquema que l'anterior: un gran mur al fons i una paret amb porta en cada extrem (figs. 90 i 91).

La construcció dels decorats es va dur a terme en Itàlia, ja que l'espectacle es representaria, en primer lloc, al Festival de Spoleto. Tanmateix, el 21 d'octubre de 1960 es va estrenar *Yerma* al Teatro Eslava de Madrid, un edifici que l'arquitecte Mariano Garrigues havia reformat entre 1956 i 1957.<sup>71</sup> Com l'escenari del teatre madrileny era més menut que el de l'italià, Caballero va haver d'adaptar els seus dissenys a la mètrica del recinte. Per exemple, dels 85 metres quadrats que mesurava el nou escenari, el decorat de les bugaderes n'ocuparia uns 30 i la casa de *Yerma* n'abraçaria uns 25 (fig. 89). Després de l'èxit aconseguit en l'Úmbria, la funció i la seua escenografia van ser ben acollides entre els espectadors espanyols. L'artista, al capdavant, va quedar molt satisfet amb el seu projecte:

«Creo que cuando estuve más de acuerdo con mis realizaciones para teatro, propiamente dicho, fue cuando hice escenografías para el teatro de Lorca, que conozco bastante bien... Pero creo que ha sido para la *Yerma* de Spoleto en 1960, donde mi concepto teatral y pictórico convergen más plenamente, respondiendo a un mismo momento y a un mismo sentido en el tiempo y en el espacio».<sup>72</sup>

José Caballero va introduir en la seua proposta tècniques i materials que utilitzava en altres disciplines artístiques. Col·locant teixits, pigments, xarxes metàl·liques i pals de fusta sota l'efecte de la llum, el pintor va transformar en arquitectura els elements propis de la pintura i l'escultura. Concretament, la fusta siguié un recurs recurrent en les seues escenificacions de les obres lorquianes. En aquesta representació, la va emprar tant en xicotets detalls com en estructures importants. I és que, per mitjà de branques i barres, va erigir una mena de ferramenta agrícola que vestia el quadre dels bancals, a l'acte primer (fig. 92). Aquest cos punxegut era molt similar als arbres del bosc que concebria per a *Bodas de sangre* dos anys més tard, quan el director José Tamayo li va demanar la seua participació en el projecte escenogràfic.

71. Es pot consultar la documentació del projecte de reforma del Teatro Eslava al catàleg del Servei Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Madrid (COAM).

72. CABALLERO, J. (1987). "Los pintores en el teatro" en *Cuadernos El Público*, núm. 24, pàg. 55.



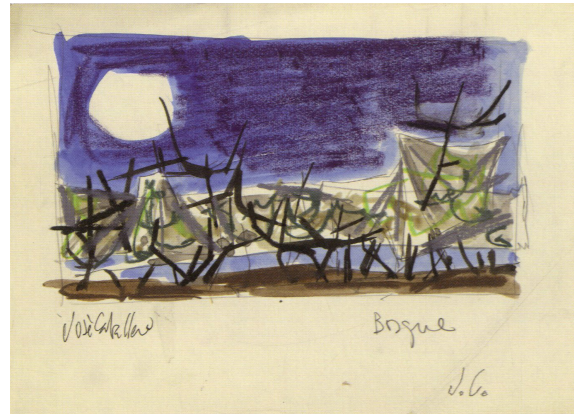


fig. 93



fig. 94



fig. 95



fig. 96

figs. 93-94. Esbossos per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre I. El bosc, 1962. © José Caballero. FCTC.

figs. 95-96. *Bodas de sangre*. Acte III, quadre I. El bosc. Teatro Bellas Artes de Madrid, 1962. © Gyenes. Archivo CDAEM.

fig. 97. José Caballero i María Fernanda Thomás de Carranza al decorat del bosc. Teatro Bellas Artes de Madrid, 1962. © Gyenes. FCTC.



fig. 97

\**ciclorama*: Peça de la decoració teatral consistent en un fons semicilíndric de color neutre o blanc sobre el qual es pot projectar llum i aconseguir diversos efectes com ara núvols, tempestats o crepuscles.

*Bodas de sangre* es va tornar a presentar en Madrid trenta-un anys després de la seua estrena original, el 10 d'octubre de 1962. L'escenografia va recaure, altra vegada, sobre Caballero, ja que els dissenys per a *Yerma* havien provat les seues habilitats en aquest camp. Així mateix, el pintor era un dels professionals més indicats per realitzar aquesta tasca, atès que havia projectat els decorats de l'obra anteriorment, el 1935. De totes maneres, cap dels escenògrafs habituals de Lorca, llevat d'ell, podia fer front a aquest encàrrec i produir uns resultats de bona qualitat. Manuel Fontanals s'havia traslladat a Mèxic; Siegfried Burmann estava compromés amb altres produccions; i Santiago Ontañón, que havia retornat de l'exili durant els anys cinquanta, estava involucrat en diversos treballs.<sup>73</sup> La nova funció s'emmarcaria en un seguit d'espais moderns i transgressors, tractats amb un llenguatge abstracte i fidels a les acotacions de l'autor.

Cada quadre es va representar amb una gamma de colors diferent.<sup>74</sup> A tall d'exemple, en la festa de les núpcies predominaven els rojos, anunciant que prompte brollaria la sang. L'escena següent, la del bosc, es va tenyir de negre per la caiguda de la nit i pel seu caràcter tràgic. Finalment, la darrera part va ser totalment blanca, tal com volia el poeta. Alguns problemes de producció van obligar a Caballero a limitar la seua proposta, de manera que només va poder executar lliurement les composicions de l'últim acte. Aquestes van ser les més elogiades per la crítica, perquè palesaven l'autèntic esperit de l'obra i l'inconfusible estil de l'artista. És el cas del quadre del bosc, on un conjunt d'estructures punxudes imitava una arbreda densa i misteriosa. Els elements que integraven aquest garbull d'arbres eren figures de fusta, escultures planes i entrelaçades, que semblaven grans furgadents disposats sobre l'escenari. Així, a partir d'imatges sintètiques i bidimensionals, es va crear un espai laberíntic pel que haurien de transitar els intèrprets. Un sistema de rampes va simular el relleu de l'entorn i, darrere de tot, la llum es projectava sobre un ciclorama\*, imitant el cel nocturn. La lluna esdevenia un símbol de la mort i, també, les vares punxegudes, ja que es mostraven com immenses navalles a l'espera de la tragèdia.<sup>75</sup> El projecte de Caballero va avivar els sentiments del públic i dels experts, segons es desprén d'alguns articles de premsa:

«Una cosa elogió la crítica unánimemente: los decorados del pintor José Caballero. Dos de ellos fueron aplaudidos con calor en la noche de su estreno. Caballero ha sabido comprender la hondura del drama lorquiano y calar en su expresión escénica. [...] Las diferencias que se advierten entre el proyecto y la realidad de algún cuadro fueron hechas por el propio pintor en fase ejecutiva. [...] Los efectos luminosos dan a estas composiciones escenográficas profundidad y relieve extraordinarios. José Caballero ha aprovechado hábilmente para el cuadro final la propia estructura arquitectónica del teatro. Sobre esos pilares se asienta parte del Círculo de Bellas Artes».<sup>76</sup>

73. ONTAÑÓN i MOREIRO, *op. cit.*, pàgs. 221-224.

74. Existeix una publicació dels esbossos originals a color, on es poden comprovar les distintes gammes: "Los decorados de *Bodas de sangre*. Un éxito del pintor José Caballero" en *Blanco y Negro* (10-XI-1962), pàgs. 34-39.

75. MADRIGAL NEIRA, *op. cit.*, pàgs. 398-399.

76. "Los decorados de *Bodas de sangre*. Un éxito del pintor José Caballero" en *Blanco y Negro* (10-XI-1962), pàg. 34.

fig. 98. Disseny i mètrica del decorat. Acte III, quadre II. Escala 1/125. © Elaboració pròpia.

fig. 99. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol, 1962. © José Caballero. Museo Nacional del Teatro.

fig. 100. *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol. Teatro Bellas Artes de Madrid, 1962. © Gyenes. Archivo CDAEM.

fig. 101. Plànol tècnic. Escenari del Teatro Bellas Artes de Madrid, 1962. © José Caballero. FCTC.

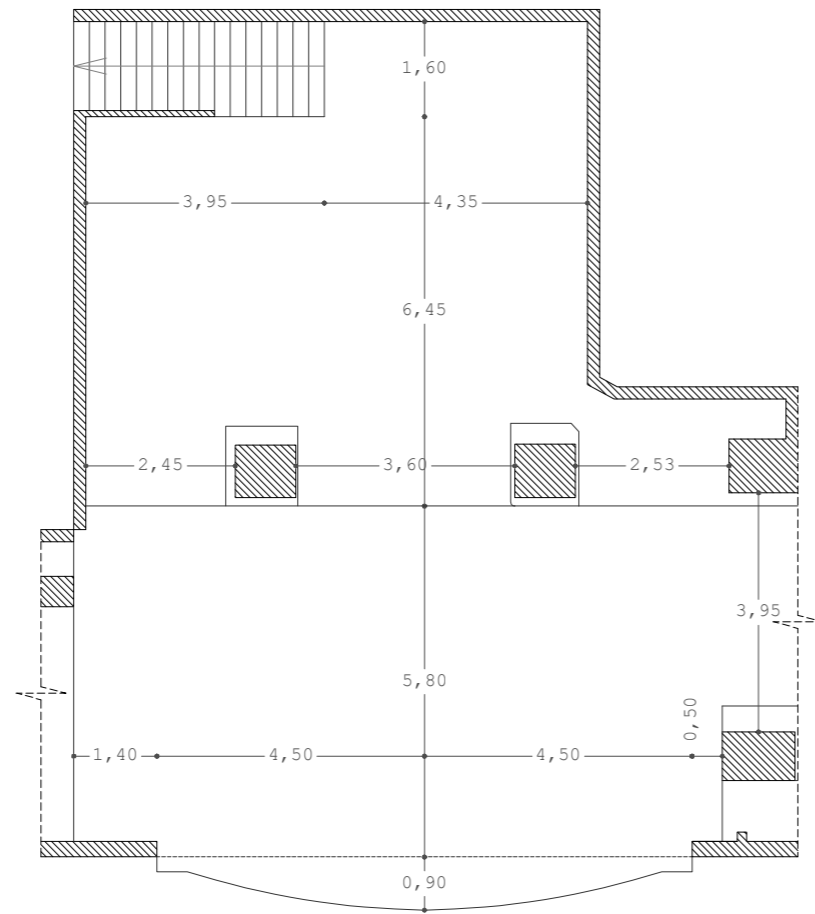


fig. 98



fig. 99



fig. 100

El quadre final de què parla l'anterior ressenya és l'escena del dol, aquella que Caballero i Burmann havien exhibit d'una manera rotunda el 1935 al Principal Palace de Barcelona. La gran forca de cartó pedra havia format part d'un disseny radical i innovador, però no tenia res a veure amb el decorat de la nova proposta. El caràcter monumental d'aquest últim espai es va aconseguir despellant l'escenari i apropiant-se de l'estructura del Teatro Bellas Artes, lloc on es representava l'espectacle.<sup>77</sup> En aquesta ocasió, la proposta no es va cenyir únicament a les dimensions de l'escenari, sinó que va envair altres dependències, com ara la jàssera, d'uns 50 metres quadrats. A més a més, en lloc de considerar un obstacle els elements estructurals, Caballero els va incloure en el seu disseny. Així doncs, va folrar murs i pilars amb un revestiment blanc i rugós per tal de configurar un decorat completament nou. L'espai arquitectònic i l'escenografia es fusionaven ara més que mai (fig. 98).

Ja no hi havia contenidor i contingut, només una construcció que donava vida a una història. Aquesta singular metamorfosi va permetre que l'edifici tinguera veu pròpia, que es pugeuen transmetre els missatges i les impressions de García Lorca amb una sola eina: l'arquitectura. L'espai colossal i blanquinós d'aquest quadre havia irromput en el teatre del Círculo de Bellas Artes de Madrid. La blancor dels paraments tan sols va ser alterada per un esguit de figures negres: les dones que protagonitzaven l'escena (fig. 99). Entre elles, la núvia i la mare del núvia entaulaven el diàleg final mentre el dramatisme augmentava. La il·luminació va ser freda i la major part dels llums es va col·locar sota el sostre de la jàssera. D'aquesta manera, el primer pla romania en penombra i la llum provenia de la zona més profunda (fig. 100). La composició va ser tan colpidora com encertada i, per consegüent, va rebre el beneplàcit de la crítica.

Cal entendre aquesta escenificació com un homenatge que José Caballero va retre a Federico García Lorca. A través de la ruptura amb els canons tradicionals i adquirint una tècnica personal, l'escenògraf va traduir l'arquitectura escrita del poeta en un espai real, construït, sense oblidar ni banalitzar la seua essència. Caballero va ser un dels artistes que va lluitar per mantindre viu l'esperit de Lorca i, amb els seus muntatges teatrals, va materialitzar l'univers lorquià davant dels ulls del públic. La seua missió va ser, en definitiva, posar les arts plàstiques i l'arquitectura al servici de la cultura. La funció expressiva de les imatges, dels decorats i de les estructures efímeres contribuïa al desenvolupament d'un país àvid de coneixements i alimentava la creativitat d'intel·lectuals i lletraferits. Poques vegades el teatre és teatre sense arquitectura. Des dels espectacles més humils, com els de *La Barraca*, fins a les produccions més ambiciosos, tots necessiten generar un espai o un ambient que situe i emocione els espectadors.

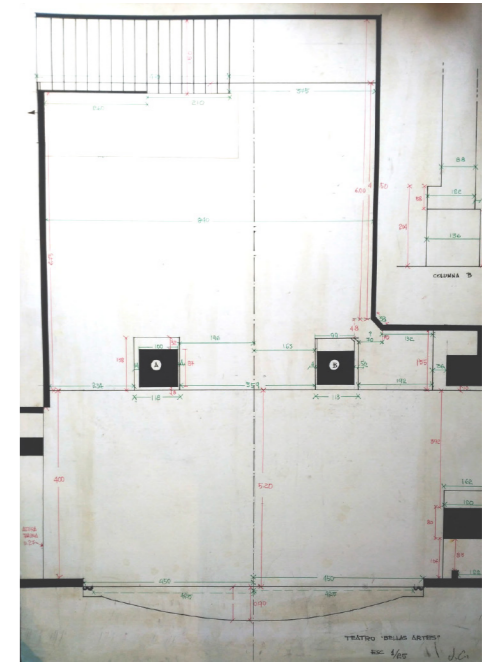


fig. 101

77. MADRIGAL NEIRA, *op. cit.*, pàg. 400.

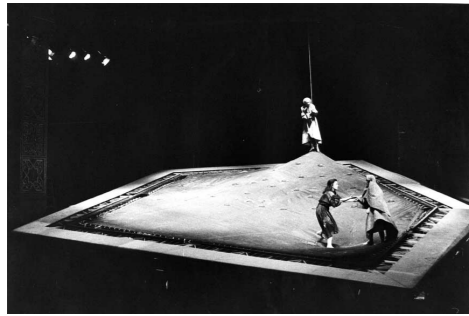


fig. 102



fig. 103

fig. 102. *Yerma*. Teatro de la Comedia de Madrid, 1971. © M. Faixat. MAE. Institut del Teatre.

fig. 103. Fabià Puigserver treballant en la lona de l'obra *Yerma*, 1971. © Pilar Aymerich. MAE. Institut del Teatre.

fig. 104. *Bodas de sangre*. Teatro María Guerrero de Madrid, 1994. © Manuel Martínez Muñoz. Archivo CDAEM.

#### 4.2. Altres projectes contemporanis

Malgrat la seua prematura desaparició, García Lorca va deixar una profunda empremta en el panorama cultural espanyol i, també, en el de molts altres països del món. La seua influència ha despertat inquietuds en gairebé totes les vessants de l'art: escriptura, pintura, escultura, música, dansa, teatre, cinema, etc. Tant la seua obra com la seua figura han servit d'inspiració per a creadors, professionals i estudiosos de tots els àmbits. Pel que fa a les arts escèniques, les representacions basades en els seus treballs han seguit succeint-se fins a l'actualitat. En aquest sentit, és convenient destacar dues produccions per les característiques de la seua escenografia.

El 30 de novembre de 1971, la companyia de l'actriu Núria Espert va estrenar la seua versió de *Yerma* al Teatro de la Comedia de Madrid. Sota la direcció de Víctor García, l'espectacle va causar una autèntica revolució en el camp del teatre, ja que l'espai dramàtic es convertia en un medi per descobrir.<sup>78</sup> L'escenògraf Fabià Puigserver va substituir els decorats convencionals per un gran lliat elàstic, element que marcaria la marxa de l'actuació. Una extensa lona fixada amb molls i altres ressorts ocupava l'escenari i regia els moviments dels intèrprets, així és que l'acció havia d'estar ben mesurada.

Aquest gegantesc aparell era capaç de transformar-se i adoptar distintes formes i posicions. Un equip de cables, corretges i tensors permetia que el teixit s'estirara i s'afluixara, de manera que podia abandonar la planitud, enlairar-se per damunt dels personatges o deformar-se imitant relleus i figures abstractes.<sup>79</sup> La seua versatilitat ofería un fum d'opcions a l'hora de configurar l'espai i Puigserver va apostar per aquelles més atrevides. Al capdavant, la seua proposta rebutjava les imatges tradicionals i generava una atmosfera del tot nova (fig. 102). El simbolisme de l'obra es transmetia ara per mitjà de dos recursos: les mutacions de la lona i els efectes lumínics. De fet, el contrast entre foscor i claredat va estar molt present en les composicions. L'escenari es presentava com un indret negrós d'on emergia la singular estructura, banyada per la llum dels focus.

L'èxit d'aquesta funció va tindre molt a veure amb el projecte escenogràfic. I és que, en una societat que cada vegada se sentia més atreta per les imatges, un muntatge així no podia passar desapercebut. Indubtablement, la cultura visual començava a guanyar pes i la *Yerma* de Víctor García n'era una prova. D'altra banda, els avanços tecnològics facilitaven la construcció d'estructures com aquesta, gairebé circense, i la seua inserció en els espais teatrals. El mateix Fabià Puigserver va treballar en l'elaboració del lliat elàstic, una feina que va combinar les tècniques industrials i les tasques artesanes (fig. 103). Trenta-set anys després de l'estrena dirigida per Lorca, els paisatges castellans de l'obra s'havien convertit en un indret desconegut.

L'abstracció també va caracteritzar *Bodas de sangre* en la dècada dels noranta quan, el 19 d'octubre de 1993, la VIII edició del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz es va inaugurar amb la seua representació. Els espectadors del Gran Teatro Falla van poder contemplar una escenificació inusual de l'obra, en què destacava la nuesa del conjunt.<sup>80</sup> El paviment de l'escenari va esdevindre un sòl argilós i clevillat que feia referència als camps de secà descrits al text. Una erupció en aquesta superfície simulava l'aparició de dos prismes allargats i trencava la uniformitat del decorat. Tot i això, la sensació de buit que s'hi despenia era molt intensa.

L'escenografia d'aquest espectacle, tan minimalista com discutida, va ser creada per Ariel García Valdés, qui també exercia el paper de director. El 5 de gener de 1994, la mateixa funció es va estrenar en el Teatro María Guerrero de Madrid, on una part de la crítica només va aprovar les facultats de l'elenc. L'espai dessolat que es presentava sobre l'escenari palesava, segons alguns experts, el desconeixement de l'obra de García Lorca. La proposta, potser, intentava mostrar una imatge nova i viva de la tragèdia des de la simplicitat formal. Tanmateix, Lorenzo López Sancho, periodista de l'*ABC*, reportava alguns inconvenients derivats d'aquesta solució:

«El gran peligro de los escenarios espaciosos, abiertos, es la disolución de la acción dramática. Se ha sustituido en este montaje el escenario rigurosamente realista de Ontañón, que representa el pueblecito de Purullena, cerca de Guadix; por un ámbito más abstracto por el que los actores corren como si estuvieran en el rallye París-Dakar. La amplitud del escenario separa a los personajes, que muchas veces están demasiado alejados, cuando el dramatismo de lo que dicen exigiría trágicas cercanías. Estamos indicando menudos errores técnicos en que se rebaja el furor dramático. [...] La originalidad directorial no siempre es lo mejor».<sup>81</sup>

És probable que l'actuació es ressentira a causa del disseny escenogràfic. De fet, sempre que l'espai no es projecta adequadament, les activitats que es desenvolupen al seu interior sofreixen alguna limitació. Per aquest motiu, és clau reconèixer l'escenografia com una branca més de l'arquitectura. Aquesta nova producció de *Bodas de sangre* demostra la importància de la lògica espacial i constructiva dins del teatre, no només per satisfer les necessitats mètriques i tècniques, sinó per tal de no desvirtuar la naturalesa d'una obra i poder brindar al públic una experiència estimulante. En conclusió, ja siga amb propostes senzilles o amb muntatges espectaculars, la qualitat de les escenificacions depèn, fonamentalment, de dos factors: la comprensió del text que s'ha de representar i la construcció d'un espai o d'un clima adient, que s'ajuste a l'argument i a les qüestions funcionals. Aquest raonament explicaria per què la *Yerma* de Puigserver, abstracta i desconstruïda, va triomfar; mentre que la tragèdia de García Valdés no ho va aconseguir plenament.



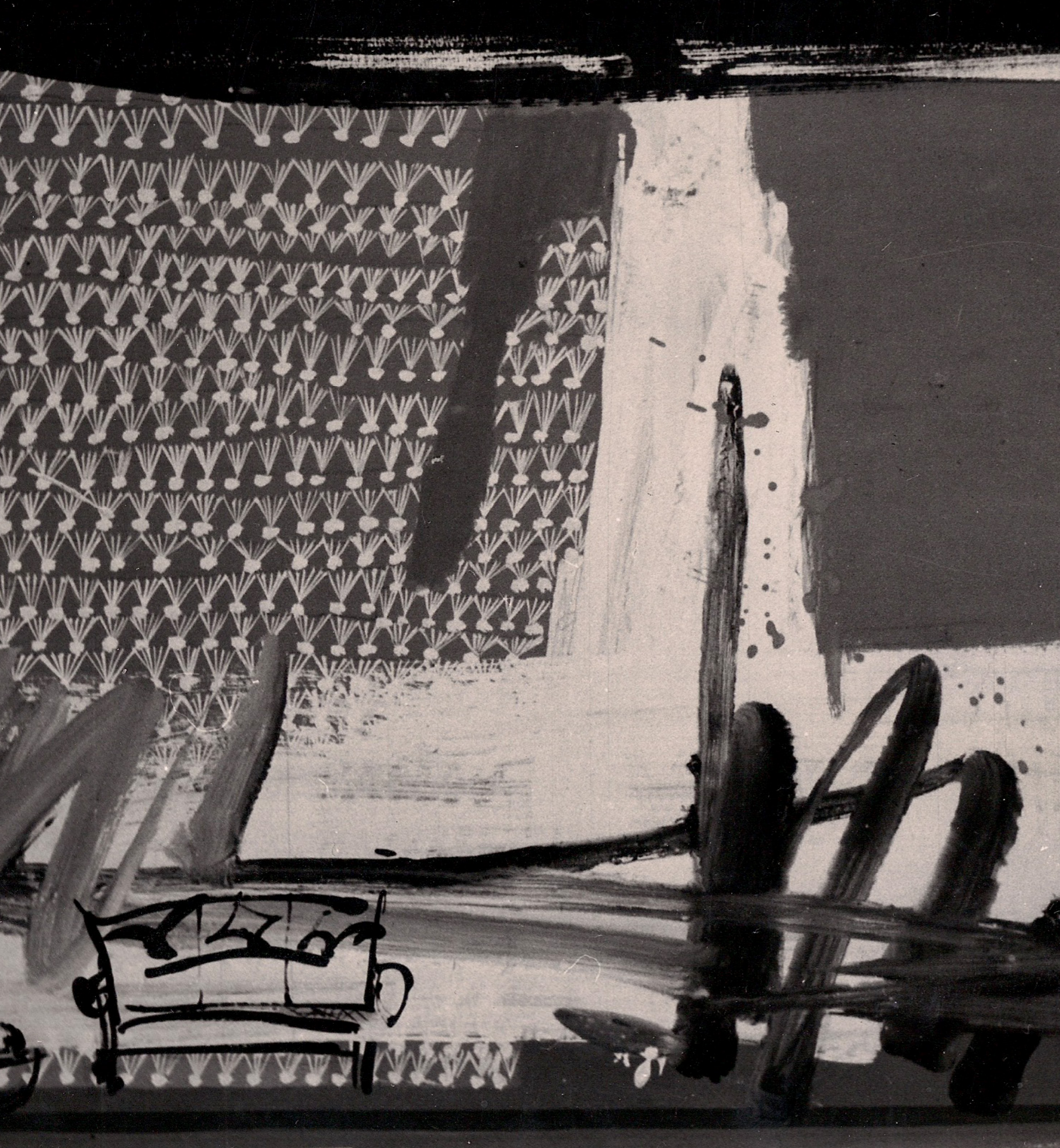
fig. 104

78. DELGADO, M.M. (2003). *'Other' Spanish theatre: erasure and inscription on the twentieth-century stage*. Manchester: Manchester University Press, pàgs. 146-151.

79. A.P. (1971). "Yerma. Vertientes originales para un triunfo de Núria Espert" en *Blanco y Negro* (25-XII-1971), pàgs. 18-23.

80. DE SAGARRA, J. (1993). "Y el trigo, trigo" en *El País* (21-X-1993). <[https://elpais.com/diario/1993/10/21/cultura/751158008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/10/21/cultura/751158008_850215.html)> [Consulta: 29 de maig de 2020].

81. LÓPEZ SANCHO, L. (1994). "Bodas de sangre andaluzas en el María Guerrero" en *ABC* (08-I-1994), pàg. 78.



## 05

### CONCLUSIONS

Aquesta investigació desemboca en un conjunt de conclusions que, en lloc de dibuixar un final tancat, pretenen suscitar la reflexió i el pensament del lector o la lectora. L'escenografia teatral és un camp relativament poc estudiat al nostre país. Si bé existeixen anàlisis realitzades per filòlegs, historiadors de l'art i professionals del teatre, no hi ha gaire treballs que contemplen les qüestions tècniques, funcionals o constructives inherents a cada muntatge. És aquesta disciplina una branca oblidada de l'arquitectura? Ha sigut relegada a una posició secundària? Si és així, per què ha crescut el nombre d'investigacions que relacionen arquitectura i cinema durant els últims anys? Els decorats cinematogràfics no comparteixen, al capdavall, arrels amb els teatrals?

Potser el teatre no interessa. Potser no se li dóna valor. Potser no és tan popular com el cinema per raons que no ens pertoca explicar. Siga com siga, després d'haver fet un estudi general sobre l'obra de García Lorca i una anàlisi particular sobre les seues escenificacions més exitoses, resulta evident que els muntatges teatrals tenen molt a veure amb els projectes arquitectònics. En ambdós casos, es conceben i es materialitzen espais atenent una sèrie de criteris formals, mètrics i estructurals. La major diferència radica en la vida útil de les construccions, ja que els decorats caduquen o deixen de tindre sentit quan acaba el cicle de representacions. És per això que l'escenografia es pot incloure entre les disciplines que componen l'arquitectura efímera, com la museografia, l'aparadorisme o el disseny d'estands comercials.

Els escenògrafs existeixen. A vegades són arquitectes i altres són artistes o dissenyadors, però la seua feina és fonamental per ambientar i dotar d'expressivitat un espectacle. Sense la seua col·laboració, per exemple, les obres de Lorca no haurien triomfat sobre els escenaris. Tot i això, bona part dels professionals que s'han estudiat en aquest treball han caigut en l'oblit, sobretot, per dos motius. El primer és la falta de visibilitat que caracteritza l'ofici. I és que, quan hom pensa en una funció teatral, reconeix els actors i les actrius, però no li posa cara a l'equip tècnic i artístic que s'amaga

fig. 105. Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte I, quadre III. Cova de la núvia, 1962.  
© José Caballero. FCTC.



fig. 106

fig. 106. Cartell d'un projecte teatral sobre les obres de Lorca, 1989. © Frederic Amat. MAE. Institut del Teatre.

fig. 107. Federico García Lorca, Margarida Xirgu i Rivas Cherif al Teatre Principal Palace de Barcelona, 1935. © Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

darrere de les bambolines. El segon, en canvi, obeeix a una situació específica: l'esclat de la guerra civil espanyola. Figures com Alberto Sánchez i Manuel Fontanals van haver d'exiliar-se i passaren la resta dels seus dies en l'estranger. La seua marxa, per tant, ha dificultat la permanència de la seua obra en la memòria col·lectiva. Afortunadament, alguns investigadors han recuperat informació sobre aquests personatges i han difós les seues biografies i altres estudis sobre el seu treball, tot i que encara queda molt per fer.<sup>82</sup>

En efecte, les aptituds de tots els col·laboradors de García Lorca van repercutir en l'èxit de les seues produccions, cosa que es reflecteix en l'anàlisi dels projectes per a *Bodas de sangre* i *Yerma*. De fet, les representacions d'aquestes dues obres són la mostra més clara de la qualitat dels muntatges lorquians, ja siga per la introducció de noves tendències, l'ús de determinats materials, o la renovació estètica de les composicions. La coordinació entre les peces que integren l'escenografia va originar un espectacle total, complet, que funcionava harmoniosament. Com en qualsevol altre espai arquitectònic, la sensibilitat, la lògica i l'equilibri van donar lloc a solucions satisfactòries des dels punts de vista funcional i formal.

Les escenificacions dirigides pel poeta andalús encetaven una nova manera de fer escenografia, que defugia els convencionalismes i creava espais adequats a les particularitats de cada història. Malauradament, quan estava en el pinacle de la fama, els feixistes li van arrabassar la vida. Tots els esforços i els treballs de Lorca podrien haver-se ensorrat, però no va ser així. Per contra, l'assassinat va fer que el seu nom ressonara amb més força i que les seues inquietuds germinaren en gairebé tots els àmbits de la cultura, no solament espanyola, sinó internacional. A tall d'exemple, *La casa de Bernarda Alba*, text que no va poder dur a escena en vida, es va estrenar nou anys després de la seua redacció gràcies a Margarida Xirgu i Santiago Ontañón, també exiliats.

L'estudi dels espectacles posteriors a la mort de l'autor demostra la consolidació de noves tècniques escenogràfiques al nostre país. Així doncs, la comparació entre les propostes originals i les successives deixa veure la influència dels recursos adoptats per García Lorca i l'evolució dels conjunts cap a models encara més moderns i innovadors. A més a més, la tornada de les seues obres als teatres espanyols hi va revitalitzar el panorama artístic, amb creacions que, de bell nou, barrejaven moviments de l'avantguardisme i elements de la tradició popular. Malgrat que no totes les adaptacions contemporànies dels textos lorquians han sigut encertades, cada projecte ha contribuït, d'una manera o d'una altra, a valorar el llegat del poeta i mantindre viva la seua ànima per mitjà de la interpretació, la música i, per descomptat, l'escenografia.

Aquest treball, nascut d'un conjunt de lectures i experiències al voltant de l'obra de Federico García Lorca, ha volgut, en definitiva, posar de manifest el valor de l'escenografia dins de l'arquitectura. Especialment, d'aquella que genera espais o atmosferes teatrals i que, a vegades, pareix menystinguda. A través d'una observació minuciosa, l'estudi ha incorporat algunes aportacions pròpies pel que fa, quasi sempre, als aspectes tècnics dels projectes analitzats, com ara els materials de construcció, els processos de muntatge, o la mètrica i la inserció dels elements sobre els escenaris. La idea era, precisament, estudiar un conjunt d'escenografies des del punt de vista arquitectònic i complementar, d'aquesta manera, les anàlisis artístiques o literàries dutes a terme per diversos experts.

Dit açò, cal aclarir que les contribucions que s'hi han inclòs no són, en absolut, inqüestionables. La seua finalitat és considerar l'escenografia lorquiana des d'una altra perspectiva i destacar, així, la relació entre l'espai escrit i el construït. I és que, d'aquesta investigació, es dedueix que la baula que uneix l'arquitectura i la literatura, aquella que transforma en realitat qualsevol univers imaginari, és l'escenografia. En un teatre, llavors, l'arquitectura no acaba en l'estructura de l'edifici, sinó que s'estén fins a l'escena i ajuda a crear ambients dramàtics, paisatges singulars, imatges realistes o medis fantàstics. Arribats a aquest punt, com a cloenda, sembla apropiat recordar unes paraules que el poeta va compartir en una dissertació, el 2 de febrer de 1935. El compromís amb el teatre i, per tant, amb la cultura també es pot contraure des de l'arquitectura. En un món que canvia a gran velocitat, on els i les arquitectes s'han hagut de reinventar i demostrar la seua capacitat d'adaptació, l'escenografia esdevé un camp força interessant. Lorca i els seus companys ja van provar, fa vora cent anys, que l'espai teatral és espai arquitectònic i que, ben plantejat, pot incidir favorablement en el desenvolupament d'un poble:

«El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. [...]

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama 'matar el tiempo'. [...]

Desde el teatro más modesto al más encumbrado se debe escribir la palabra "Arte" en salas y camerinos, porque si no, vamos a tener que poner la palabra "Comercio" o alguna otra que no me atrevo a decir. Y jerarquía, disciplina, sacrificio y amor».<sup>83</sup>



fig. 107

82. Destaquen, entre altres, estudiosos i divulgadors com Rosa Peralta Gilabert, que ha investigat la figura de Manuel Fontanals; i com José Luis Plaza Chillón, M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos o Dru Dougherty, autors de múltiples estudis sobre escenografia.

83. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, vol. I, pàgs. 1177-1180.

## **SIGLES UTILITZADES EN NOTES I PEUS D'IMATGE**

### **ARCA**

Arxiu de Revistes Catalanes Antigues

### **CDAEM**

Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música

### **COAM**

Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

### **FCTC**

Fundación Caballero-Thomás de Carranza

### **FFGL**

Fundación Federico García Lorca

### **HMX**

Hereus de Margarida Xirgu

### **HSB**

Hereus de Siegfried Burmann

### **MAE**

Museu de les Arts Escèniques

### **MNCARS**

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

## BIBLIOGRAFIA

- A.P.** (1971). "Yerma. Vertientes originales para un triunfo de Núria Espert" en *Blanco y Negro* (25-XII-1971), pàgs. 18-23.
- ABURTO, R.** (1958). "José Caballero: el hombre que pinta" en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 203, pàgs. 43-46.
- AGUILERA SASTRE, J.** (2002). *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939): ideología y estética*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- ANDURA VARELA, F.** (1984). "Pintores-escenógrafos para el teatro de Federico García Lorca" en *Villa de Madrid*, núm. 81, pàgs. 72-79.  
<[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&i-d=19260&num\\_id=6&num\\_total=8](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&i-d=19260&num_id=6&num_total=8)> [Consulta: 16 de febrer de 2020].
- AN.** (1927). "En el Goya" en *La Veu de Catalunya* (25-VI-1927), pàg. 6.
- AN.** (1934). "Del Principal Palace" en *El Diluvio* (02-VI-1934), pàg. 6.
- AN.** (1935). "García Lorca i la gairebé estrena de *Bodas de sangre* per Margarida Xirgu" en *L'Instant* (21-XI-1935), pàg. 6.
- AN.** (1962). "Los decorados de *Bodas de sangre*. Un éxito del pintor José Caballero" en *Blanco y Negro* (10-XI-1962), pàgs. 34-39.
- BECKERS, Ú.** (1993). *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. A. Amorós (dir.). Tesi. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BETHENCOURT, F.** (2018). "Un ballet español para la escena moderna" en *La romería de los cornudos. Teatro musical de cámara*. Madrid: Fundación Juan March.  
<[https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/12\\_33628.pdf?v=114673543](https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/12_33628.pdf?v=114673543)> [Consulta: 04 d'abril de 2020].
- BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES.** *Cronología de Federico García Lorca*.  
<[http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico\\_garcia\\_lorca/cronologia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/cronologia/)> [Consulta: 02 de maig de 2020].
- BURMANN, C.** (2009). *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Madrid: Fundación Jorge Juan.

- CABALLERO, J.** (1987). "Los pintores en el teatro" en *Cuadernos El Público*, núm. 24, pàg. 55.
- (2014). "La aventura de la creación" i "Semblanzas" en *La aventura de la creación. Escritos*, Fundación Caballero-Thomás de Carranza. Madrid: Síntesis.
- CALATRAVA ESCOBAR, J.** (2002). "Architettura e poesia a Granada: Federico García Lorca" en *Le Città del Mediterraneo. Alfabeti, radici, strategie*, M. Giovannini i D. Colistra. Roma: Edizioni Kappa.
- (2010). "Lecturas: Federico García Lorca, La casa de Bernarda Alba, 1936-1945" en *Arquitectura escrita*, J. Calatrava Escobar i W. Nerdinger. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- (2018). "Granada, 1922-1928: un poeta, un músico y dos arquitectos" en *P+C: proyecto y ciudad*, núm. 9, pàgs. 131-136.
- <<http://repositorio.upct.es/handle/10317/7196>> [Consulta: 17 de febrer de 2020].
- CAUDET, F.** (1986). "Lorca: por una estética popular (1929-1936)" en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, vol. II, núm. 435-436, pàgs. 763-778.
- <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/lorca-por-una-estetica-popular-1929-1936/>> [Consulta: 02 de setembre de 2019].
- CORTÉS, J.** (1935). "Yerma, de García Lorca" en *Mirador* (26-IX-1935), pàg. 5.
- DE BLAS GÓMEZ, F.** (2009). *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- DE SAGARRA, J.** (1993). "Y el trigo, trigo" en *El País* (21-X-1993).
- <[https://elpais.com/diario/1993/10/21/cultura/751158008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/10/21/cultura/751158008_850215.html)> [Consulta: 29 de maig de 2020].
- DELGADO, M.M.** (2003). *'Other' Spanish theatre: erasure and inscription on the twentieth-century stage*. Manchester: Manchester University Press.
- DIPUTACIÓN DE GRANADA.** *Universo Lorca. Biografía de Federico García Lorca*.
- <<https://www.universolorca.com/biografia/>> [Consulta: 02 de maig de 2020].
- *Universo Lorca. Yerma, 1934*.
- <<https://www.universolorca.com/obra-literaria/yerma/>> [Consulta: 27 d'abril de 2020].
- DOMÉNECH, R.** (1986). "Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en Bodas de Sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba)" en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, vol. I, núm. 433-434, pàgs. 294-310.
- <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/realidad-y-misterio/>> [Consulta: 16 de febrer de 2020].

- DOUGHERTY, D. i VILCHES DE FRUTOS, M.F.** (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.
- (1992). *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC i Fundación Federico García Lorca.
- (1992). *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress i Fundación Federico García Lorca.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.** (1933). "Estreno de *Bodas de sangre*, tragedia de F. García Lorca" en *El Sol* (09-III-1933), pàg. 8.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, A.L.** (1988). *Arquitectura teatral en Madrid: del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: El Avapiés.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, V. et al.** (2016). *Buscaba el amanecer. José Caballero evoca a García Lorca*. Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca.
- GARCÍA LORCA, F.** (1973). *Obras completas*, vols. I-II. 18ª edició, a càrrec d'Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar.
- GIBSON, I.** (2016). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Debolsillo.
- GIL FOMBELLIDA, M.C.** (2003). *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*. Madrid: Fundamentos.
- GUANSÉ, D.** (1935). "Al Principal Palace, Margarida Xirgu, en *Bodas de sangre*, de García Lorca" en *La Publicitat* (24-XI-1935), pàg. 10.
- HARO, E.** (1934). "Éxito extraordinario en el Español del poema trágico *Yerma*, de García Lorca" en *La Libertad* (30-XII-1934), pàg. 7.
- HERNÁNDEZ, M.** (1998). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Granada: Comares.
- HOWARD, P.** (2017). "El espacio. Hecho a medida: jugar en el espacio" en *¿Qué es la escenografía?*, P. Howard. Barcelona: Alba.
- HUERTA CALVO, J., SANTIAGO ROMERO, S. i DOMINGO MARTÍN, J.** (2019). *Federico García Lorca. Teatro Completo*. Madrid: Verbum.
- JAÉN I URBAN, G.** (2014). *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*. Sant Vicent del Raspeig: Universitat d'Alacant.
- L.B.** (1920). "Estreno de *El maleficio de la mariposa* (de García Lorca), y del sainete *En capilla* (de Antonio Ramos Martín)" en *El Liberal* (23-III-1920), pàg. 3.



- LASAOSA CASTELLANOS, M.J. et al.** (1989). *Arquitectura subterránea. Cuevas de Andalucía. Conjuntos habitados*, vols. I-II. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- LÓPEZ IZQUIERDO, R.** (1934). “El éxito de *Yerma*, de García Lorca, se circunscribió a un mínimo sector del público del Español” en *La Nación* (31-XII-1934), pàg. 11.
- LÓPEZ SANCHO, L.** (1994). “*Bodas de sangre* andaluzas en el María Guerrero” en *ABC* (08-I-1994), pàg. 78.
- MADRIGAL NEIRA, M.** (2004). *La memoria no es nostalgia: José Caballero*. L. García de Carpi (dir.). Tesi. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.  
<<https://eprints.ucm.es/5480/>> [Consulta: 14 d’abril de 2020].
- MARÍN ALCALDE, A.** (1934). “Federico García Lorca y Margarita Xirgu alcanzaron anoche un éxito clamoroso en el estreno del poema trágico *Yerma*” en *Ahora* (30-XII-1934), pàg. 41.
- MARTÍNEZ ROGER, Á.** (1995). “El Alberto Sánchez escenógrafo” en *ADE: boletín de la Asociación de Directores de Escena*, núm. 47, pàgs. 94-101.  
<<https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1021477>> [Consulta: 02 d’abril de 2020].
- MONUMENTAMADRID** (2009). *Patrimonio edificado de Madrid. Ficha técnica del Teatro Español*.  
<[http://monumentamadrid.es/AM\\_Edificios4/AM\\_Edificios4\\_WEB/index.htm#ingra:inmana.03953](http://monumentamadrid.es/AM_Edificios4/AM_Edificios4_WEB/index.htm#ingra:inmana.03953)> [Consulta: 02 de gener de 2020].
- MORLA LYNCH, C.** (1957). *En España con Federico García Lorca, 1928-1936*. Madrid: Aguilar.
- OLIVA, C. i TORRES MONREAL, F.** (1990). “La innovación escénica en España durante los años 20” en *Historia básica del arte escénico*, C. Oliva i F. Torres Monreal. Madrid: Cátedra.
- ONTAÑÓN, S. i MOREIRO, J.M.** (1988). *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior de España.
- P.B.** (1933). “*Bodas de sangre*, poema tràgic de Federico García Lorca” en *La Veu de Catalunya* (02-VI-1933), pàg. 7.
- PELÁEZ MARTÍN, A.** (2000). “Escenografía teatral española: entre la tradición y la vanguardia” en *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*, A. Ballesteros González i C. Vilvandre de Sousa. Conca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- PERALTA GILABERT, R.** (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos.
- PLAZA CHILLÓN, J.L.** (1996). *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)*. I.L. Henares (dir.). Tesi. Granada: Universidad de Granada.  
<<http://digibug.ugr.es/handle/10481/14495>> [Consulta: 15 d’octubre de 2019].  
— (1998). *El teatro y las artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1937)*. Granada: Fundación Caja de Granada.
- RAMON, A., ALOY, G. i OLAIZOLA, E.** (2009). *El Teatre Principal de Barcelona. Estudi històric*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya i Institut del Teatre.  
<<https://www.yumpu.com/es/document/read/13472235/el-teatre-principal-de-barcelona-estudi-historic-international->> [Consulta: 11 de maig de 2020].
- RIUS XIRGU, J. i MAS, M.** (2018). “Bodas de sangre: escenografía y figurines de José Caballero” en *Margarita Xirgu*, 25 de novembre.  
<<http://margaritaxirgu.es/castellano/material/figurin/bosangc.htm>> [Consulta: 15 de maig de 2020].
- RODRIGO, A.** (1974). *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona: Planeta.
- ROIG, J.** (2000). “Objeto y sujeto en la escenografía actual” en *Arquitectos a escena. Escenografías y montajes de exposición en los 90*, P. Azara i C. Guri. Barcelona: Gustavo Gili.
- SÁENZ DE LA CALZADA, L.** (1998). *La Barraca: teatro universitario; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para la Barraca*. Madrid: Residencia de Estudiantes i Fundación Sierra Pambley.
- SALADO, J.L.** (1934). “En el ensayo general de *Yerma*, la comedia de García Lorca, se congregaron, entre otros ilustres rostros rasurados, las tres barbas más insignes de España: las de Unamuno, Benavente y Valle Inclán” en *La Voz* (29-XII-1934), pàg. 3.
- SALAZAR RINCÓN, J.** (1998). “Arco, yeso y cal: tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca” en *Epos: Revista de filología*, núm. 14, pàgs. 277-292.  
<<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10057/9597>> [Consulta: 16 de febrer de 2020].
- SALVADOR GRÀCIA, J.** (2014). *Diccionari d’escenografia i escenotècnia*. F. Massip Bonet i R. Pedreira Font (dir.). Tesi. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.  
<<http://repositori.urv.cat/fourrepopublic/search/item/TDX%3A1947?label=Diccionari+d%27escenografia+i+escenot%C3%A8cnia>> [Consulta: 16 de novembre de 2019].

**SÁNCHEZ, J.A.** (2000). "Las vanguardias escénicas en España: notas sobre el nuevo teatro y la nueva danza" en *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*, A. Ballesteros González i C. Vilvandre de Sousa. Conca: Universidad de Castilla-La Mancha.

**SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, D.M.** (2015). "El teatro cine Infanta Beatriz y otras historias" en *¿Dónde están los cines de Madrid?*, 11 de gener. <<https://cinesdemadrid.blogspot.com/2015/01/el-teatro-cine-infanta-beatriz-other.html>> [Consulta: 02 de gener de 2020].

**TEATRO BELLAS ARTES** (2020). *El Teatro Bellas Artes. Ficha técnica*. <<https://www.teatrobellasartes.es/el-teatro/>> [Consulta: 18 de maig de 2020].

**VIDAL, B.L.** (1933). "*Bodas de sangre*, tragedia en verso y prosa, en tres actos, de Federico García Lorca" en *La Nación* (09-III-1933), pàg. 7.

## ÍNDICE DE LES IMATGES

**Coberta.** Composició a partir d'un esbós per als decorats de *La zapatera prodigiosa*. Fabià Puigserver (1965). [Fotografia]. En línia: <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:249363>

**fig. 01.** Esbós per al cartell de *Yerma*. José Caballero (1960). [Fotografia]. Font: Fundación Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 02.** Federico García Lorca amb sa germana Isabel. No consta autoria (1914). [Fotografia]. En línia: <http://www.hotelespana-lanjaron.es/en/garcia-lorca-en-el-hotel-espana/>

**fig. 03.** Esbós per a *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Interior amb escala i gran finestral amb vistes sobre la ciutat. Teatre Principal Palace de Barcelona. Siegfried Burmann (1935). [Fotografia]. En línia: <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:249145>

**fig. 04.** *Bodas de sangre*. Acte I, quadre III. Cova de la núvia. Teatro Beatriz de Madrid. No consta autoria (1933). [Fotografia]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/bodas-de-sangre-611233-4>

**fig. 05.** Vista general de l'Alhambra. Federico García Lorca (1928). [Fotografia]. Extret de: HERNÁNDEZ, M. (1998). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Granada: Comares, pàg. 42.

**fig. 06.** Federico García Lorca en un pati de l'Alhambra de Granada. No consta autoria (ca. 1922). [Fotografia]. En línia: [https://elpais.com/elpais/2016/10/20/album/1476984823\\_317105.html#foto\\_gal\\_10](https://elpais.com/elpais/2016/10/20/album/1476984823_317105.html#foto_gal_10)

**fig. 07.** Lorca amb els seus germans al riu Cubillas, Granada. No consta autoria (sense data). [Fotografia]. En línia: <https://www.universolorca.com/lugar/fuente-de-la-teja/>

**fig. 08.** Lorca en el campus de la Universitat de Colúmbia, NY. No consta autoria (1929). [Fotografia]. En línia: [https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-04-01/lorca-poeta-en-nueva-york-75-anos\\_750697/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-04-01/lorca-poeta-en-nueva-york-75-anos_750697/)

**fig. 09.** Membres de *La Barraca*. No consta autoria (1932). [Fotografia]. En línia: <http://jacintohiguerascatedra.com/wp-content/uploads/2017/11/Miembros-de-la-Barraca-1932-6.jpg/>

**fig. 10.** Públic durant una representació teatral. Missions Pedagògiques. No consta autoria (ca. 1934). [Fotografia]. En línia: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra-publico-durante-representacion-teatral-misiones-pedagogicas>

**fig. 11.** Luis Sáenz de la Calzada i Lorca, amb l'uniforme de *La Barraca*. No consta autoria (1933). [Fotografia]. Extret de: SÁENZ DE LA CALZADA, L. (1998). *La Barraca: teatro universitario; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para la Barraca*. Madrid: Residencia de Estudiantes i Fundación Sierra Pambley, pàg. 28.

**figs. 12-15.** Construcció del decorat per a *La guarda cuidadosa*. No consta autoria (1932). [Fotografies]. Extret de: SÁENZ DE LA CALZADA, L. (1998). *La Barraca: teatro universitario; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para la Barraca*. Madrid: Residencia de Estudiantes i Fundación Sierra Pambley, pàgs. 179-182.

**fig. 16.** Esbós per a *Fuenteovejuna*. Alberto Sánchez (1932-1933). [Fotografia]. En línia: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boceto-decorado-lateral-fuenteovejuna-0>

**fig. 17.** Esbós per a *El Caballero de Olmedo*. José Caballero (1935). [Fotografia]. Font: Fundación Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 18.** *El Caballero de Olmedo*. Casa de na Inés. José Caballero (1935). [Fotografia]. Font: Fundación Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 19.** *El maleficio de la mariposa*. Teatro Eslava de Madrid. No consta autoria (1920). [Fotografia]. En línia: <https://www.moonmagazine.info/lorca-el-maleficio-de-la-mariposa-trece-gatos/>

**fig. 20.** *Mariana Pineda*. Negatiu que conté tres escenes de l'estampa III. Teatre Goya de Barcelona. No consta autoria (1927). [Fotografia]. En línia: <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:327473>

**fig. 21.** *Mariana Pineda*. Estampa III, escena IV. Pati del convent. Teatre Goya de Barcelona. Josep Brangulí (1927). [Fotografia]. En línia: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19270710-76.html>

**fig. 22.** Esbós per a *Mariana Pineda*. Pròleg. Plaça de Bibarrambla, Granada. Salvador Dalí (1927). [Fotografia]. Extret de: PLAZA CHILLÓN, J.L. (1998). *El teatro y las artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1937)*. Granada: Fundación Caja de Granada, pàg. 453.

**figs. 23-24.** Esbós per a *Mariana Pineda*. Estampa II. Casa de la protagonista. Federico García Lorca i Salvador Dalí (1927). [Fotografies]. Extret de: PLAZA CHILLÓN, J.L. (1998). *El teatro y las artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1937)*. Granada: Fundación Caja de Granada, pàgs. 448 i 452.

**figs. 25-27.** *La zapatera prodigiosa*. Diverses escenes. Teatro Español de Madrid. Antonio Calvache Gómez (1930). [Fotografies]. En línia: <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:327870?locale=es>

**fig. 28.** Federico García Lorca i Manuel Fontanals observant la maqueta d'una escena de *La zapatera prodigiosa*. No consta autoria (ca. 1935). [Fotografia]. En línia: [https://photos.google.com/share/AF1QipNVZ827bIWWftSDFfPk31\\_sy0Md-jQIPJe2vJab8WVcH9PSUhdZcK4BgHQahZU-Qfw?key=UTE4eDfLRWJvRUVaXzRIYmRXZVpnNUd2TGlpWfB](https://photos.google.com/share/AF1QipNVZ827bIWWftSDFfPk31_sy0Md-jQIPJe2vJab8WVcH9PSUhdZcK4BgHQahZU-Qfw?key=UTE4eDfLRWJvRUVaXzRIYmRXZVpnNUd2TGlpWfB)

**fig. 29.** Esbós per al cartell de *Yerma*. José Caballero i Juan Antonio Morales (1934). [Fotografia]. En línia: <http://ceres.mcu.es/pa-ges/Viewer?accion=4&AMuseo=MNT&Ninv=P00045>

**fig. 30.** Alfonso García-Valdecasas, José Segura, Rafael Aguado, García Lorca i Falla en Purullena, prop de Guadix. No consta autoria (ca. 1933-1934). [Fotografia]. En línia: <https://www.universolorca.com/lugar/guadix-la-calahorra-y-purullena/>

**fig. 31.** *Bodas de sangre*. Acte I, quadre III. Cova de la nóvia. Teatro Beatriz de Madrid. No consta autoria (1933). [Fotografia]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/bodas-de-sangre-611233-4>

**fig. 32.** Guadix. Habitatges en casa cova. Interior. Otto Wunderlich (1923). [Fotografia]. En línia: [http://www.mcu.es/fototeca\\_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=WUNDERLICH/preview/WUN-05736\\_P.jpg](http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=WUNDERLICH/preview/WUN-05736_P.jpg)

**fig. 33.** *Bodas de sangre*. Acte I, quadre III. Cova de la nóvia. Teatro Beatriz de Madrid. No consta autoria (1933). [Fotografia]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/bodas-de-sangre-611233-4>

**fig. 34.** Cova. Purullena, Granada. Esquema extret de: LASAOSA CASTELLANOS, M.J. *et al.* (1989). *Arquitectura subterránea. Cuevas de Andalucía. Conjuntos habitados*, vol. I. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes, pàg. 77.

**fig. 35.** Vista de cases cova. Purullena. J.M. Pando Barrero (1963). [Fotografia]. En línia: [http://www.mcu.es/fototeca\\_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=PANDO/preview/PAN-090313\\_P.jpg](http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=PANDO/preview/PAN-090313_P.jpg)

**fig. 36.** *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Els nòvios. Teatro Beatriz de Madrid. No consta autoria (1933). [Fotografia]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/bodas-de-sangre-611233-4>

**fig. 37.** *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Entrada de la cova de la nóvia. Teatro Beatriz de Madrid. No consta autoria (1933). [Fotografia]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/bodas-de-sangre-611233-4>

**fig. 38.** Vista frontal decorat. Acte II, quadre I. Elaboració pròpia.

**fig. 39.** Disseny i mètrica del decorat. Acte I, quadre III. Escala 1/150. Elaboració pròpia.

**fig. 40.** Planta del decorat en l'escenari del Teatro Beatriz de Madrid. Acte I, quadre III. Escala 1/200. Elaboració pròpia. Redibuix del plànol a partir de: <https://cinesdemadrid.blogspot.com/2015/01/el-teatro-cine-infanta-beatriz-other.html>

**figs. 41-42.** Interior del Teatro Beatriz de Madrid, vist des de l'amfiteatre i l'escenari. Manuel Martínez Muñoz (dècada de 1960). [Fotografies]. En línia: [https://cinesdemadrid.blogspot.com/2015/01/el-teatro-cine-infanta-beatriz-other\\_25.html](https://cinesdemadrid.blogspot.com/2015/01/el-teatro-cine-infanta-beatriz-other_25.html)

**fig. 43.** Secció del decorat per l'escenari del Teatro Beatriz de Madrid. Acte I, quadre III. Escala 1/200. Elaboració pròpia. Redibuix del plànol a partir de: <https://cinesdemadrid.blogspot.com/2015/01/el-teatro-cine-infanta-beatriz-other.html>

**fig. 44.** Axonometria del decorat. Acte I, quadre III. Elaboració pròpia.

**fig. 45.** Axonometria del decorat. Acte II, quadre I. Elaboració pròpia.

**fig. 46.** Disseny i mètrica del decorat. Acte II, quadre I. Escala 1/150. Elaboració pròpia.

**fig. 47.** Planta del decorat en l'escenari del Teatro Beatriz de Madrid. Acte II, quadre I. Escala 1/200. Elaboració pròpia. Redibuix del plànol a partir de: <https://cinesdemadrid.blogspot.com/2015/01/el-teatro-cine-infanta-beatriz-other.html>

**fig. 48.** Axonometria del decorat. Acte I, quadre III. Elaboració pròpia.

**fig. 49.** Axonometria del decorat. Acte II, quadre I. Elaboració pròpia.

**fig. 50.** *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Entrada de la cova de la nóvia. Teatre Poliorama de Barcelona. No consta autoria (1933). [Fotografia]. Extret de: AGUSTÍ, I. (1933). "Bodas de sangre" en *Mirador* (08-VI-1933), pàg. 5.

**fig. 51.** Esbós decorat de *Fuenteovejuna*. Alberto Sánchez (1932-1933). [Fotografia]. En línia: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boceto-decorado-central-fuenteovejuna>

**fig. 52.** Decorat per a *La romería de los cornudos*. Alberto Sánchez (1933). [Fotografia]. En línia: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/romeria-cornudos>

**fig. 53.** *Yerma*. Acte I, quadre I. Casa de Yerma. Teatro Español de Madrid. No consta autoria (1934). [Fotografia]. En línia: <https://www.abc.es/archivo/fotos/estreno-teatral-del-poe-ma-tragico-yerma-de-garcia-lorca-7691053.html>

**fig. 54.** *Yerma*. Acte I, quadre II. Yerma i Juan al camp. Teatro Español de Madrid. No consta autoria (1934). [Fotografia]. En línia: <https://www.abc.es/archivo/fotos/representacion-de-yerma-de-federico-garcia-lorca-en-la-7686243.html>

**fig. 55.** *Yerma*. Acte I, quadre I. Yerma i Juan a l'inici de la representació. Teatro Español de Madrid. No consta autoria (1934). [Fotografia]. Extret de: PERALTA GILBERT, R. (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos, pàg. 192.

**fig. 56.** Axonometria decorat. Acte I, quadre I. Elaboració pròpia.

**fig. 57.** Axonometria decorat. Acte I, quadre II. Elaboració pròpia.

**fig. 58.** Vista frontal dels decorats. Acte I, quadres I-II. Acte III, quadre II. Elaboració pròpia.

**fig. 59.** *Yerma*. Acte III, quadre II. Voltants de l'ermita. Teatre Barcelona de Barcelona. No consta autoria (1935). [Fotografia]. Extret de: CORTÉS, J. (1935). "Yerma, de García Lorca" en *Mirador* (29-IX-1935), pàg. 5.

**fig. 60.** *Yerma*. Acte III, quadre II. Voltants de l'ermita. Teatro Español de Madrid. No consta autoria (1935). [Fotografia]. Extret de: DOUGHERTY, D. i VILCHES DE FRUTOS, M.F. (1992). *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress i Fundación Federico García Lorca, pàgs. 98-99.

**figs. 61-62.** Santuari del *Santisimo Cristo del Paño* de Moclin, Granada. No consta autoria (sense data). [Fotografies]. En línia: <http://www.santuariocristomoclin.es/el-santuario-galeria/>

**fig. 63.** Planta i alçat del decorat en l'escenari del Teatro Español de Madrid. Acte III, quadre II. Escala 1/175. Elaboració pròpia. Redibuix: [http://monumentamadrid.es/AM\\_Edificios4/AM\\_Edificios4\\_WEB/index.htm#ingra:inmana.03953](http://monumentamadrid.es/AM_Edificios4/AM_Edificios4_WEB/index.htm#ingra:inmana.03953)

**fig. 64.** Axonometria del decorat. Acte III, quadre II. Elaboració pròpia.

**fig. 65.** *Yerma*. Acte III, quadre I. Discussió entre Yerma i Juan. Teatro Español de Madrid. No consta autoria (1934). [Fotografia]. En línia: [https://photos.google.com/share/AF1QipP19ZGtGPB-gvXEhPeJWhw4UIZ3It7bO9asMPjUXlv\\_aKJ6xjh6WRw-t3KzXTtHnXQ/photo/AF1QipN68ecDFFIH2umGsQz\\_gEc9D-nlLpBmyLnRwLI9D?key=THg1bTZEZ20tWWt6ZfCYWZQ-TWt6bHNHWk5FQzhB](https://photos.google.com/share/AF1QipP19ZGtGPB-gvXEhPeJWhw4UIZ3It7bO9asMPjUXlv_aKJ6xjh6WRw-t3KzXTtHnXQ/photo/AF1QipN68ecDFFIH2umGsQz_gEc9D-nlLpBmyLnRwLI9D?key=THg1bTZEZ20tWWt6ZfCYWZQ-TWt6bHNHWk5FQzhB)

**fig. 66.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre I. El bosc. José Caballero (1935). [Fotografia]. En línia: <http://margaritaxirgu.es/material/figurins/bosangre/decbosan/bodas%20de%20sangre%20+resoluci%C3%B3/index.html>

**fig. 67.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre I. El bosc. Siegfried Burmann (1935). [Fotografia]. En línia: <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:240606>

**fig. 68.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Cova de la núvia. José Caballero (1935). [Fotografia]. Font: Fundació Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 69.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Cova de la núvia. José Caballero (1935). [Fotografia]. En línia: <http://margaritaxirgu.es/material/figurins/bosangre/decbosan/bodas%20de%20sangre%20+resoluci%C3%B3/index.html>

**fig. 70.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Cova de la núvia. Siegfried Burmann (1935). [Fotografia]. Extret de: PLAZA CHILLÓN, J.L. (1998). *El teatro y las artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1937)*. Granada: Fundació Caja de Granada, pàg. 462.

**fig. 71.** *Bodas de sangre*. Acte II, quadre I. Cova de la núvia. Teatro Principal Palace de Barcelona. No consta autoria (1935). [Fotografia]. En línia: <http://margaritaxirgu.es/material/figurins/bosangre/article/imagen15.jpg>

**fig. 72.** Figurí per a *Bodas de sangre*. La criada. José Caballero (1935). [Fotografia]. En línia: <http://margaritaxirgu.es/material/figurins/bosangre/fibosang/fibosan/index.html>

**fig. 73.** Planta i alçat del decorat en l'escenari del Teatro Principal Palace de Barcelona. Acte II, quadre II. Escala 1/150. Elaboració pròpia. Redibuix del plànol del teatre a partir de: RAMON, A., ALOY, G. i OLAIZOLA, E. (2009). *El Teatro Principal de Barcelona. Estudi històric*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya i Institut del Teatre, pàg. 47. <<https://www.yumpu.com/es/document/read/13472235/el-teatre-principal-de-barcelona-estudi-historic-international>> [Consulta: 11 de maig de 2020].

**fig. 74.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte II, quadre II. Exterior de la cova de la núvia. José Caballero (1935). [Fotografia]. En línia: <http://margaritaxirgu.es/material/figurins/bosangre/decbosan/bodas%20de%20sangre%20+resoluci%C3%B3/index.html>

**fig. 75.** *Bodas de sangre*. Acte II, quadre II. Exterior de la cova de la núvia. Teatro Principal Palace de Barcelona. No consta autoria (1935). [Fotografia]. En línia: [https://photos.google.com/share/AF1QipP19ZGtGPB-gvXEhPeJWhw4UIZ3It7bO9asMPjUXlv\\_aKJ6xjh6WRw-t3KzXTtHnXQ/photo/](https://photos.google.com/share/AF1QipP19ZGtGPB-gvXEhPeJWhw4UIZ3It7bO9asMPjUXlv_aKJ6xjh6WRw-t3KzXTtHnXQ/photo/)

**fig. 76.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol. José Caballero (1935). [Fotografia]. Font: Fundació Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 77.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol. José Caballero (1935). [Fotografia]. En línia: <http://margaritaxirgu.es/material/figurins/bosangre/decbosan/bodas%20de%20sangre%20+resoluci%C3%B3/index.html>

**fig. 78.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol. Siegfried Burmann (1935). [Fotografia]. En línia: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/66sigbuc/66sigbuc.htm>

**fig. 79.** *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol. Teatro Principal Palace de Barcelona. No consta autoria (1935). [Fotografia]. En línia: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/66sigbuc/66sigbuc.htm>

**fig. 80.** Model axonomètric de l'estructura segons Caballero. Acte III, quadre II. Elaboració pròpia.

**fig. 81.** Model axonomètric de l'estructura segons Burmann. Acte III, quadre II. Elaboració pròpia.

**fig. 82.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre I. El bosc. José Caballero (1962). [Fotografia]. Font: Fundació Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 83.** Esbós per a *Yerma*. Acte II, quadre I. Les bugaderes. José Caballero (1960). [Fotografia]. Font: Fundació Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 84.** *Yerma*. Acte II, quadre I. Les bugaderes. Teatro Eslava de Madrid. Gyenes (1960). [Fotografia]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/yerma-604870-4>

**fig. 85.** Planta i alçat del decorat en l'escenari del Teatro Eslava de Madrid. Acte II, quadre I. Escala 1/200. Elaboració pròpia. Redibuix del plànol del teatre a partir de: [https://fcoam.eu/legados/#!udo.MGD\\_P026](https://fcoam.eu/legados/#!udo.MGD_P026)

**fig. 86.** Planta i alçat del decorat en l'escenari del Teatro Eslava de Madrid. Acte II, quadre II. Escala 1/200. Elaboració pròpia. Redibuix del plànol del teatre a partir de: [https://fcoam.eu/legados/#!udo.MGD\\_P026](https://fcoam.eu/legados/#!udo.MGD_P026)

**fig. 87.** Esbós per a *Yerma*. Acte II, quadre II. Casa de Yerma. José Caballero (1960). [Fotografia]. Font: Fundació Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 88.** *Yerma*. Acte II, quadre II. Casa de Yerma. Teatro Eslava de Madrid. Gyenes (1960). [Fotografia]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/yerma-604870-4>

**fig. 89.** Secció del decorat per l'escenari del Teatro Eslava de Madrid. Acte II, quadre II. Escala 1/175. Elaboració pròpia. Redibuix: [https://fcoam.eu/legados/#!udo.MGD\\_P026](https://fcoam.eu/legados/#!udo.MGD_P026)

**fig. 90.** Maqueta per a *Yerma*. Acte II, quadre II. Casa de Yerma. José Caballero (1960). [Fotografia]. Extret de: MADRIGAL NEIRA, M. (2004). *La memoria no es nostalgia: José Caballero*. L. García de Carpi (dir.). Tesi. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pàg. 393. <<https://eprints.ucm.es/5480/>> [Consulta: 14 d'abril de 2020].

**fig. 91.** Maqueta per a *Yerma*. Acte III, quadre I. Casa de Dolores. José Caballero (1960). [Fotografia]. Extret de: MADRIGAL NEIRA, M. (2004). *La memoria no es nostalgia: José Caballero*. L. García de Carpi (dir.). Tesi. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pàg. 395. <<https://eprints.ucm.es/5480/>> [Consulta: 14 d'abril de 2020].

**fig. 92.** *Yerma*. Acte I, quadre II. El camp. Teatro Eslava de Madrid. Gyenes (1960). [Fotografia]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/yerma-604870-4>

**figs. 93-94.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre I. El bosc. José Caballero (1962). [Fotografies]. Font: Fundació Caballero-Thomás de Carranza.

**figs. 95-96.** *Bodas de sangre*. Acte III, quadre I. El bosc. Teatro Bellas Artes de Madrid. Gyenes (1962). [Fotografies]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/bodas-de-sangre-601608-4>

**fig. 97.** José Caballero i María Fernanda Thomás de Carranza al decorat del bosc. Teatro Bellas Artes de Madrid. Gyenes (1962). [Fotografia]. Font: Fundació Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 98.** Disseny i mètrica del decorat. Acte III, quadre II. Escala 1/125. Elaboració pròpia. Redibuix del plànol del teatre a partir de: <https://www.teatrobellasartes.es/el-teatro/>

**fig. 99.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol. José Caballero (1962). [Fotografia]. En línia: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNT&Ninv=ES02454>

**fig. 100.** *Bodas de sangre*. Acte III, quadre II. El dol. Teatro Bellas Artes de Madrid. Gyenes (1962). [Fotografia]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/bodas-de-sangre-601608-4>

**fig. 101.** Plànol tècnic. Escenari del Teatro Bellas Artes de Madrid. José Caballero (1962). [Fotografia]. Font: Fundació Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 102.** *Yerma*. Teatro de la Comedia de Madrid. M. Faixat (1971). [Fotografia]. En línia: <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:255198>

**fig. 103.** Fabià Puigserver treballant en la lona de l'obra *Yerma*. Pilar Aymerich (1971). [Fotografia]. En línia: <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:330380>

**fig. 104.** *Bodas de sangre*. Teatro María Guerrero de Madrid. Manuel Martínez Muñoz (1994). [Fotografia]. En línia: <http://teatro.es/catalogo-integrado/bodas-de-sangre-618775-4>

**fig. 105.** Esbós per a *Bodas de sangre*. Acte I, quadre III. Cova de la nóvia. José Caballero (1962). [Fotografia]. Font: Fundación Caballero-Thomás de Carranza.

**fig. 106.** Cartell d'un projecte teatral sobre les obres de Lorca. Frederic Amat (1989). [Fotografia]. En línia: <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:215713>

**fig. 107.** Federico García Lorca, Margarida Xirgu i Rivas Cherif al Teatre Principal Palaca de Barcelona. No consta autoria (1935). [Fotografia]. En línia: [https://catalegarxiunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=principal+palace&start=3&rows=1&sort=msstored\\_typology%20asc&fq=norm&fv=\\*&fo=and&fq=-norm&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and](https://catalegarxiunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=principal+palace&start=3&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=-norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and)

**Contracoberta.** Composició a partir d'un retrat de Federico García Lorca fet per José Caballero el 1974. Elaboració pròpia.

«El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera».

Federico García Lorca,  
Entrevista al diari *La Voz de Madrid*  
(07-IV-1936)



