

Madrid, escenario de la vanguardia teatral

Madrid, stage of the theatrical avant-garde

ANA MARÍA ARIAS DE COSSÍO

*Catedrática de Historia del Arte. Departamento de Arte III Contemporáneo
Universidad Complutense de Madrid*

Recibido: 25/09/2013

Aceptado: 16/10/2013

Hablamos de vanguardia teatral con Madrid como escenario. La vida de los hombres está marcada por dos coordenadas que son espacio y tiempo, y si hablamos de teatro, hay un espacio real que es la ciudad, y un espacio ficticio, que es la caja escénica donde cada escenógrafo o cada dramaturgo crea un espacio ficticio, de manera que la intersección de esos dos elementos nos permitirá ver cómo van llegando al teatro español las pautas de renovación. Una renovación escénica que se había ido produciendo en Europa a lo largo del último cuarto del siglo XIX y que llegó con retraso a España, pero cuando llegó partió del mismo punto que el teatro europeo, es decir, una reacción contra el naturalismo¹.

¹ Presentado inicialmente como ponencia en las III Jornadas Arte y Ciudad celebradas en la Universidad Complutense de Madrid los días 19 y 20 de noviembre de 2009, la actual revisión y actualización del texto se enmarca dentro del proyecto de investigación *Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos* (Ref. HAR2012-38899-C02-02) Ministerio de Economía y Competitividad, Plan Nacional I+D+i 2012. Subproyectos del Programa de Investigación Fundamental No Orientada.

Levantando el telón de nuestra escena histórica veríamos entrar en él a un joven rey, Alfonso XIII, que sube al trono de una monarquía formalmente constituida y basada en la Constitución de 1876 y en los dos partidos constitucionales, el liberal y el conservador, que habían establecido un turno de poder en el marco general de la España de la Restauración, cuya cabeza visible, Cánovas del Castillo, basó su formación en la frase que se ha hecho un tópico pero que expresa muy bien lo que quería decir: *hay que cambiar todo, para que todo pueda seguir igual*.

Sin embargo, todos esos actores que entran en el escenario del Madrid de 1900 tienen sobre sus espaldas la experiencia de un régimen que ya es caduco, y más aún, la pérdida de las últimas colonias ultramarinas, es decir, lo que comúnmente se llama “el Desastre del 98”. Circunstancias todas ellas que dan lugar a una revisión crítica, y más aún, a una reflexión intelectual que abre uno de los períodos más brillantes de la historia intelectual española que José Carlos Mainer ha denominado “la Edad de Plata”.

De manera que, aunque formalmente nada parecía haberse alterado, lo cierto es que esa continuidad se reveló muy pronto solo aparentemente y por lo tanto empezó desde el principio a socavar los cimientos de la monarquía, su estabilidad. Hay unas páginas escritas por Gerald Brennan en *El Laberinto Español* que nos devuelven la voz del autor, convertido casi en un narrador, que alcanza a ver en este espacio escénico que es el Madrid de la época lo que significan estos momentos:

la hora final de esa monarquía había sonado en 1898, y desde esa época hasta 1931, fecha en la que se proclama la II República, se manifiesta en la historia de España un doble proceso.

Por un lado hay un proceso más evidente, que consiste en la sucesiva desintegración de los diferentes elementos que formaban la vieja España: la Administración, el Ejército, la Iglesia, las clases sociales, las regiones entre sí, etc. Luego hay otro proceso, menos visible y mucho más profundo, que es el cultural, y que a lo largo del primer tercio del siglo XX llega a alcanzar una brillantez extraordinaria gracias, precisamente, a este malestar espiritual que encuentra en el Desastre del 98 el expresivo símbolo del fracaso moral del régimen que Cánovas había empleado; una fecha clave, la de 1898, y una línea divisoria que se ha denominado la Edad de Plata de la cultura española.

Es justamente en este contexto, es decir, en el contexto del malestar espiritual contra un régimen basado en caciquismos y corrupciones, y en esa crítica de todos esos fenómenos, donde se empieza a desear la regeneración de toda la vida intelectual española, de la que el teatro es una parte importante.

No cabe duda que a lo largo del primer tercio se empieza a notar en puntos concretos. Desde luego el primero, el teatro o la escena teatral, es un lugar muy apropiado porque siempre hay una ambigüedad entre lo real y lo ficticio; y acudiendo al viejo tópico del *teatro mundi*, veremos como varias obras teatrales que se publican en este momento acusan ese malestar espiritual, siendo la primera de ellas la *Electra* de Benito Pérez Galdós, que se estrena en el Teatro Español el 30 de enero de 1901, y en la que demuestra, nada más que con su lectura, cómo Galdós consideraba el teatro como una cierta arma política. De hecho, todas las críticas que se hacen cuando se estrena la obra abundan en este sentido, y así por ejemplo, el crítico de El Herald de Madrid dice:

(...) lo que sí diremos es que, lo que los hombres que nos gobiernan deben meditar es sobre el estado verdadero de la opinión en el presente momento, cuidando de advertir que esa opinión no es de un vulgo ignorante y rencoroso, sino de un autor teatral de muchísimo prestigio.

Evidentemente, para esta y otras obras teatrales de este momento, 1901, se utiliza el fondo plástico que organizan unos pintores que vienen del siglo XIX, Amalio Fernández y Luis Muriel, que son unos pintores correctos en el plano de la perspectiva, pero que acusan un realismo que, clarísimamente, se va quedando anquilosado.

Así que, realmente, empieza a haber toda una serie de elementos que hablan de ese deseo de renovación. Desde luego, en mi opinión, la verdadera renovación llega con el teatro de Valle-Inclán. La obra dramática de Valle-Inclán comienza en 1899 y concluye en 1927. Si quisiéramos señalar una característica global de toda su obra tendríamos que decir, en primer lugar, que es una dramaturgia con constante deseo de renovación. Sin embargo, lo que sucede es que los historiadores de nuestro teatro, los historiadores de la literatura, advierten que el sistema dramático de Valle-Inclán no se nos presenta de manera lineal, es decir, uno no puede establecer etapas, porque él va en un sistema de variaciones, cuya cristalización oscila, más o menos, desde las

fórmulas de *la Sonata de Otoño* o *el Marqués de Bradomín*, típicamente simbolistas, al *Esperpento*, que cierra el ciclo dramático que ocurre en 1926-27.

En el fondo, el *Esperpento* de Valle es una encrucijada final de una dramaturgia que dibuja un camino pautado, no cabe duda, de sucesivas encrucijadas, porque él va poco a poco viéndolas. La verdad, y pienso sinceramente que es así, la situación varía si nosotros nos fijamos en los fondos plásticos que pide Valle-Inclán para sus obras dramáticas; porque, aquí sí que es verdad que hay unas fechas claves y desde luego un proceso que yo veo también bastante nítido.

El punto de partida de esta renovación es 1907, año en que se publica *Águila de Blasón*, que marca una divisoria clarísima entre los fondos plásticos imaginados para las primeras obras dramáticas de Valle-Inclán y los que van a dar apoyo plástico a partir de este momento. Para comprobarlo, una de las fuentes de la escenografía son las propias acotaciones del pintor, es decir, lo que pide a los escenógrafos en los márgenes de las obras cuando escribe. Entonces, si analizamos las obras de Valle-Inclán y las acotaciones antes de 1907, vamos a ver como su dibujo a pluma de la escena puede compararse con cualquier pintura modernista. Cito como ejemplo una acotación de *El Marqués de Bradomín* que es una adaptación parcial de *Sonata de Otoño*:

La escena debe ser un sol poniente que dore los cristales del mirador. Es un mirador tibio y fragante. Gentiles arcos cerrados por vidrieras de colores lo flanquean con ese artificio de siglo galante que imaginó las pavañas y las galotas. En cada arco, las vidrieras forman un tríptico y puede verse el jardín en medio de una tormenta o en medio de un sol dorado.

Si uno imagina una pintura de Joaquín Mir o de Rusiñol, no está demasiado lejos de esa descripción. Así que, esto es lo que va a cambiar y, cuando empieza a publicar las *Comedias Bárbaras*, la primera de las cuáles es *Águila de Blasón* en 1907, y luego *Romance de Lobos* y *Cara de Plata*, se abre en el teatro de Valle-Inclán, independientemente del orden en que uno quiera poner, un nuevo período.

Además, la crítica ya le había advertido que no podía seguir por la senda del Modernismo. Hay un magnífico artículo de un joven Ortega y Gasset, que

ya en 1904 hace gala una vez más de su probada intuición literaria y estética, que dice:

(...) si el señor Valle-Inclán agrandara sus cuadros, ganaría el estilo en sobriedad, perdería ese enfermismo imaginario y musical, y ese preciosismo que a veces empalaga, pero no siempre embelesa.

Efectivamente, Valle-Inclán es hombre de la Generación del 98, que abandona las sinuosidades pictóricas del Simbolismo y, junto con sus compañeros de generación, acentúa con nuevos impulsos el movimiento regionalista, cuyas raíces hay que buscarlas en el Romanticismo y cuya formulación, como tal movimiento literario, corresponde a los días del Naturalismo.

¿Qué es lo que quiere encontrar la Generación del 98? En primer lugar, quieren encontrar, en los comienzos del siglo, una confluencia de factores que hagan que lo español se acerque a lo europeo. Ese es el sentido de la obra de estos escritores que forman la Generación del 98 y que son todos, y eso es importante pensarlo, de regiones periféricas, norte o sur.

El sentido de la obra de esos escritores viene a ser una meditación, que en un primer momento es una exaltación de Castilla; de Castilla como depositaria de los valores esenciales de la Edad de Oro y, además, como soporte de otras regiones. Enseguida esa meditación se hace pesimista por razones que afectan a nuestra propia historia, precisamente por el atraso histórico que había en la escena real del país. La mentalidad europea de entonces, estamos en vísperas de lo que va a ser la primera Gran Guerra, tampoco ayuda demasiado al optimismo.

Y entonces, estos escritores de la Generación del 98, se dan cuenta de que Castilla ya no puede representar el papel y ostentar nada que pueda dirigir espíritus porque es una Castilla rural, profunda y atrasada; Castilla cede este papel a las regiones del norte o a las regiones del sur, y de ello habla Ortega y Gasset. En este contexto en el cual Castilla ya no es la protagonista, Valle-Inclán empieza muy pronto a abandonar el contenido mítico de esa Castilla heroica con el que magnificó sus comienzos literarios y se vuelve hacia el escenario galaico, que es su región, la Galicia de su niñez, desde cuyo observatorio, un observatorio que es siempre espiritual, irá tejiendo un proceso de desmitificación de la imagen histórica de Castilla.

Todo este proceso, que significa una renovación verdadera, empieza en 1907, y ahí empieza a haber unos nuevos espacios escénicos que también dibuja Valle-Inclán, pero cito ahora una acotación de las *Comedias Bárbaras*, del ciclo mítico que empieza con *Águila de Blasón*, para mostrar la diferencia con la acotación citada previamente. Corresponde a *Águila de Blasón* y dice:

La escena debe tener el molino de Pedro Rey; delante de la puerta hay una parra sostenida por poyos de piedra. Los juveniles pámpanos parecen adquirir nueva gracia en contraste con los brazos de una vid centenaria y sobre aquellas piedras de tosquedad céltica [...]

Efectivamente, el trazo de este Valle-Inclán que ahora dibuja el ámbito escénico, es mucho más enérgico y mucho más intenso. Sus perfiles, además, se construyen a base de volúmenes rotundos, que además él subraya con unos adjetivos que tienen un papel importantísimo: tosquedad céltica, poyos robustos, etc. Y además, la luz y el cromatismo de la escena cambia porque ya no pide tonos suaves de reflejos de sol o de vidrieras, sino que habla de un clima dramático de las escenas e intensifica, en virtud de una serie de claves, ese dramatismo.

La primera clave es la utilización, siempre, de un personaje colectivo. Estamos hablando del ciclo mítico, es decir el de las *Comedias Bárbaras*. Personaje colectivo al que Goya había dotado de una potencia extraordinaria y que se desliza, tanto en Goya como en Valle-Inclán, en un proceso más o menos paralelo. En el caso de Goya, primero fue la representación del pueblo de Madrid, alegre, en la pradera de San Isidro; luego fue el mismo pueblo de Madrid, que contempló el milagro de San Antonio de la Florida; más tarde fue el que huía despavorido en los grabados de los desastres y, finalmente, es este mismo pueblo el que, envuelto en las negras tintas del horror, acude a la romería de San Isidro desde las paredes de la Quinta del Sordo.

Para Valle-Inclán, en este ciclo de las *Comedias Bárbaras*, el personaje colectivo se personifica en mujerucas cubiertas con mantos negros que esperan el regreso de las barcas de sus maridos pescadores, o el grupo de la Santa Compañía que horroriza a Montenegro en *Romance de Lobos* o bien en las huestes de mendigos y lisiados; pero, en todo caso, son personajes siempre anónimos. Anónimos que entonan, además, un coro siniestro de pobreza, de ignorancia, que se mueven en torno a la figura del protagonista y que son conocidos, generalmen-

te, por su lugar de nacimiento o por su defecto físico; por ejemplo: el Manco de Gondar, el Pobre de San Lázaro, el Tullido de Celtios; y que también, en todo caso, vagan por los caminos, comen del pan ajeno o se desgranán en los mercados feriales de villas y de aldeas, rezando cuitas y salmodias que contienen toda la resonancia ancestral del viejo romance de tradición oral.

Entre toda esta miserable grey del personaje colectivo valle-inclanesco, destaca uno de ellos, el ciego, y que ahora en el ciclo de las *Comedias Bárbaras* surge, él mismo lo dice,

(...) en las encrucijadas de los caminos, en los santuarios, en los soportales de las ventas y los mesones. Es Electus, el ciego de Gondar, ladino, mendicante, que se recorta en el cielo con un gran perfil y que aparece en las plazas pueblerinas y su risa es una mezcla de vino y de yantar.

Es verdad, y es otra de sus claves, que en la obra dramática de Valle-Inclán puede encontrarse siempre una preocupación por los ojos. Nunca que hable de ojos, no pone un adjetivo. Por ejemplo: ojos parleros, ojos expresivos, que hablan; ojos risueños, ojos llagados. *Electus*, el ciego de Gondar, dice Valle en un momento, *tiene los ojos abiertos, inmóviles, semejantes a un dios primitivo, aldeano y jovial.*

Estos personajes individuales, reconocidos por su lugar de origen o por su defecto físico, no tienen nada que ver con lo que pintaron en el Siglo de Oro Ribera, Velázquez o Carreño; sin embargo, el Niño Cojo de Ribera, por ejemplo o los bufones de Velázquez, o la enana de Carreño han quedado retratados para la historia con un realismo individual que, además, es dignificador; mientras que los pobres y los tullidos de Valle-Inclán, o los ciegos de Valle-Inclán, han quedado retratados con un trazo fuerte, desgarrador y dramático y, además, estos personajes valle-inclanescos, sean individuales o colectivos, se acompañan perfectamente con el clima de la obra y con el escenario donde aparece; es decir, siempre hay un personaje protagonista y una serie de personajes con defectos físicos o mendigos que dan ese juego contrapuesto, que en el fondo es encontrar dos espacios dramáticos. Por supuesto que estos ciegos y mendigos galaicos están muy lejos de los sentenciosos viejos castellanos de la novela picaresca; tienen un carácter muchísimo más expresionista, es algo nuevo también, y por supuesto desgarrador, nunca dignificador, de ese asunto.

Así que en la historia de nuestra dramaturgia contemporánea, Valle-Inclán representa la ruptura, no sólo con el concepto teatral vigente, sino con su escenografía; porque él, al hablar de los espacios teatrales, habla de la influencia que le hizo el antipático tudesco, es decir, Durero. ¿Por qué? Porque él habla de la dramaturgia del sueño, es decir, que prefiere los espacios escénicos superpuestos, de la manera en que vemos las escenas en sueños. Un contacto clarísimo con las imágenes oníricas del Surrealismo. Y por supuesto, él tuvo seguidores tanto en la pintura gallega, Castelao, como en la pintura castellana, Gutiérrez Solana. Para terminar, cito la primera acotación para *Cara de Plata*:

(...) retiembla un gran trueno en el aire y el potro se encabrita, entre los maizales brillan las luces de la Santa Compañía. El caballero siente erizarse los cabellos en su frente, se oyen gemidos de agonía y herrumbroso son de cadenas que arrastran en las noches oscuras las ánimas en pena que vienen al mundo para cumplir penitencia.

Como se ve, es una acotación enteramente dramática, muy realista y que ya no tiene, para nada en cuenta, lo que había sido, hasta este momento, el teatro a la italiana y, desde luego, las escenas realistas.

Pero no es sólo Valle-Inclán el que abre la dramaturgia española a la contemporaneidad. Hay que contar con la contribución de un intelectual, con quien la historia del teatro español tiene una deuda importante. Me refiero a Cipriano de Rivas Cherif, cuya afición innata al teatro le llevó a poner en marcha una serie de iniciativas de teatro experimental en un Madrid que todavía recordaba las representaciones tradicionales en los teatros a la italiana. El impulso para dedicarse al teatro fue el descubrimiento de Gordon Craig. Él lo conoce estando en Bolonia como becario del colegio de San Clemente en el año 1910. Cuando vuelve a España, Rivas Cherif está en relación familiar con Azaña, al estar casado con una de sus hermanas. En este momento Azaña, que luego sería presidente de la Segunda República, es secretario del Ateneo de Madrid, que es otro de los escenarios donde Madrid se abre a la vanguardia teatral; y además está en un círculo intelectual compuesto por el propio Valle-Inclán, por Margarita Xirgú y por Galdós y otros escritores importantes, con quien Rivas Cherif no sólo comparte criterios estéticos, sino también ideológicos. Todo eso en los años previos al año 1914, que empieza la Primera Guerra Mundial.

¿Qué es lo primero que hace Rivas Cherif para la renovación del teatro que él veía estrictamente necesaria? Le hace dos largas entrevistas a Valle-Inclán en la revista *España*, y en ellas el dramaturgo, que como se sabe, tenía muy mal carácter y era bastante ciclotímico, le confiesa cómo concibe el escenario, es decir, le habla de esos espacios superpuestos donde los personajes se muevan siempre en límites paralelos, para que todo eso confluya no en un espacio escénico a la italiana, sino en un espacio contemporáneo, compartido racionalmente; y le habla de lo que es la desmitificación de Castilla, etc. No podemos hablar que eso sea un manifiesto de Valle-Inclán, pero sí es lo que nos da las primeras notas de lo que luego se podría deducir de las acotaciones.

En segundo lugar, Rivas Cherif crea el Teatro-Escuela de Arte. Es la primera vez que en Madrid se abre una escuela de teatro y además se representan obras de dramaturgos extranjeros. Rivas Cherif tenía muchísima predilección por Ibsen, y ahí puso, efectivamente, *El Enemigo del Pueblo*, entre otras cosas que estrenaron el Teatro-Escuela de Arte en el Teatro Español, y también *Casa de Muñecas*. Y, en tercer lugar, hizo dos experimentos teatrales con grupos, el primero se llamó *El mirlo blanco* y el segundo *El cántaro roto*.

La verdad es que esas dos últimas experiencias quedaron en el reducto de una minoría porque se celebraron las representaciones en casa de los Baroja y, también, en la propia casa de Azaña. En todo caso, toda esta situación, todo este movimiento tanto en el Ateneo, como en casas particulares, como en el Teatro Español, tienen un denominador común y es que hay un claro malestar espiritual, una crítica cultural e intelectual que va abonando los años de la Edad de Plata y, por tanto, irremisiblemente iba a tener que reflejarse de un modo visual en una serie de montajes.

Para eso era necesario que hubiera otro impulso. Y el siguiente impulso, ya definitivo y en la parte visual, escénica del teatro, viene con la presencia de los ballets rusos en Madrid. La verdad es que una mirada sobre la historia de la danza nos permite ver que la danza, sea sacra o profana, interviene en todas las civilizaciones, y con una fórmula desigual y un refinamiento variable nos ofrece un modo de expresión a la vez cerrado y directo; porque allí donde acaba el mundo inconmensurable de la palabra, empieza el del gesto y, la danza, no es más que una sucesión armónica de gestos.

Curiosamente, el ballet vivió en Europa una etapa de esplendor entre 1830 y 1860. En ese esplendor no participó España, a pesar de la riqueza de nuestro folklore y la variedad de nuestras danzas populares; no consiguió, en ningún momento, incorporar a la escena estos elementos ni, por supuesto, darles una proyección estética.

Este esplendor europeo llevaba en sí el germen de la decadencia; porque, en su evolución, todo fue dependiendo de la primera bailarina, es decir, empezó a dejar de ser un espectáculo colectivo para convertirse en la exhibición de la primera bailarina. En el único sitio donde no pasó eso fue en Rusia, donde el ballet mantuvo su importancia como espectáculo gracias a la Escuela de Ballet de San Petersburgo. Esa escuela fue, sin duda, uno de los factores que prepararon el terreno a la obra genial de Sergei Diaghilev, que llegó a París en 1909 con figuras como Tamara Karsovina, Ana Pavlova o Nijinsky.

Pero Diaghilev, que era un hombre de vanguardia, entendió y comprendió que para que la danza entrara por derecho propio a formar parte de la escena vanguardista, era necesario entrar en contacto con los pintores que la representaban. Conoció a Picasso, a Falla, a Satue, vino a España con Stravinsky, es decir que, en todo caso, se metió en el ambiente de la vanguardia parisina, tanto musical como pictórica y, precisamente por su contacto con Picasso, vinieron a España, también con la mediación de un Falla que luego haría con ellos, con todo el Ballet, un viaje por Granada.

En la primavera del año 1916, el Teatro Real contempló desde sus envejecidas tablas el espectáculo de *Sherazade*, con el que abrieron programación en Madrid. Si comparamos el decorado con cualquiera de los decorados de finales del siglo XIX, donde indefectiblemente hay una arquitectura perfectamente en perspectiva, una pintura totalmente realista, no es de extrañar que la presentación de este ballet fuera un vuelco extraordinario desde el punto de visto estético. De repente, un público acostumbrado a la danza clásica se vio, literalmente, arrastrado por un torbellino de colores y formas en movimiento.

Rimsky-Korsakov tomó el argumento de *Sherazade* de *Las mil y una noches*, donde el sultán por la convicción que tenía en la inconstancia de las mujeres, había jurado matar, sucesivamente, a todas sus esposas después de la primera noche nupcial; sin embargo, la sultana Sherazade fue lo suficientemente lista para cada noche contarle una historia distinta, con lo cual, al picarle su curio-

sidad, fue posponiendo el momento de su ejecución. Este es, en fin, el argumento de *Sherazade*. Si nos fijamos en algunos de los decorados, vemos por ejemplo un telón de fondo donde aparecen los colores mezclados, no hay líneas dibujísticas, es decir, los pintores de Diaghilev, que son Bakst y Benois, sobretodo, han visto en París lo que significa el Fauvismo, y proyectan en sus telones este tipo de colorido. Pero además de todo esto, hay también paisajes pintorescos, pabellones, y demás cosas que en la escena no habían pasado nunca. Y desde luego, lo que más llamó la atención fue el vestuario. El vestuario donde, naturalmente, era todavía mucho más “asustante”, en relación con el público tradicional acostumbrado a las bailarinas clásicas con falda corta de tul, bailando en puntas, etc., de repente se vieron arrastrados por una yuxtaposición de colores que venía del Fauvismo, pero también del orientalismo y del exotismo, y quedarían fijados en la retina como un torbellino de color, rojos, naranjas, etc., donde Irina Rubinstein, que era quien hacía de primera bailarina, dibujaba unos meandros tornasolados de colores, que dibujaban alrededor esclavos, eunucos, odaliscas, jugando siempre con las telas ricas, los movimientos sutiles, con una armonía extraordinaria en el gesto, pero siempre con una fiereza de color muy considerable.

No cabe duda que, desde el momento en el que empezó el espectáculo, era muy difícil separar la labor del coreógrafo de la del escenógrafo o de la del músico, porque igualmente llamativa era la suntuosa paleta orquestal de Rimsky-Korsakov como la paleta de Bakst y Benois en todos estos colores, de manera que esto supuso un revulsivo importante.

Pero, además de todo esto, Picasso colaboró con los ballets de Diaghilev a propósito de la escenificación de la obra de Falla *El sombrero de tres picos*, que es una tradición popular. Picasso situó la acción en Andalucía, hizo una serie de telones, siempre con volúmenes cúbicos, alineados, sin demasiada mezcla de color y reproduciendo casas blancas, tejas árabes y cielos azules. En otros casos como en la figura del corregidor, Picasso lo plantea con una burla considerable, con unos colores muy vivos, en línea también con la representación del molinero. Nunca nada se había presentado así. Quiero decir que, jugando con los colores y la postura, retrata el carácter del personaje; por lo tanto, en esta regeneración del espectáculo teatral, indudablemente, lo importante era “el formar equipo”, como ahora se dice, es decir, todos leían la obra, todos

analizaban los personajes y cada uno en su faceta, pictórica, figurinista o de bailarín, retrataba la psicología de cada personaje.

La verdad es que la presencia de los ballets rusos en Madrid fue un revulsivo extraordinario y, desde luego, el primero que lo entendió así fue la figura de Gregorio Martínez Sierra, que creó el Teatro de Arte, que duró desde el año 1917 hasta 1925. Con el Teatro de Arte de Martínez Sierra, cuya imagen en la historiografía se recibe con cierta antipatía porque el mérito fue realmente de su mujer María de Járraga, que incomprensiblemente pactó –digo incomprensiblemente porque fue una de las primeras diputadas socialistas y luchó por la independencia de la mujer, para pasar luego anónimamente por la organización de ese teatro y por las obras que se presentaron, en función de que su marido se enamoró de la primera actriz, Catalina Bárcena. En fin, el protagonismo que le negó la historia, en realidad se hace incomprensible.

Este teatro de Martínez Sierra estaba en el Teatro Eslava, en la calle del Arenal, entonces un teatro de mucha dignidad y hoy convertido en una discoteca de poca dignidad. Lo primero que entendió Martínez Sierra es que el espectáculo teatral tenía que ser colectivo, es decir, tenía que formar una compañía. La renovación se podría hacer si se juntaban los esfuerzos de varios profesionales, y entonces, de acuerdo con los actores, él dirigía las escenas, su mujer dirigía las obras, pero contrata a tres escenógrafos que son los primeros escenógrafos de la contemporaneidad en España. El primero de ellos es Sigfrido Burmann: es el que, de los tres, poseía desde el inicio una verdadera formación teatral. Se había formado en Berlín, con Reinhardt, y luego había viajado por Europa, sobre todo había estado en París y en Florencia, donde ve la pintura de vanguardia, los distintos ecos del postimpresionismo y donde ve el teatro experimental también.

La primera obra que se pone en escena en el teatro de Martínez Sierra es *El pavo real*, cuya escenografía está hecha por Burmann. Hay sugerencias de París, sobretodo de la pintura postimpresionista, de policromatismo plano; hay también detalles de orientalismo, como los dos elefantes enfrentados; hay un juego de colores muy vivo, que está hecho con una técnica de esmalte. Es una pintura, pues, que pasa por alguna de las experiencias del postimpresionismo que venía de la senda de Gauguin. Podemos hablar que es la primera pintura de escena fuera de la norma tradicional y, por tanto, importante.

Luego hizo *Los gorriones del prado*, con una escenografía única para esa obra, sólo tenía el telón, que no se movía en toda la obra, donde hay sugerencias clarísimas, en los rojos y en los azules, del Fauvismo. Y luego hizo un viaje a Marruecos que le impresionó mucho y planteó una escenografía para una obra que se llama *Marruecos*, donde pinta con una perspectiva bastante lógica las típicas paredes blancas y puertas de las ciudades musulmanas, también para un telón de fondo único.

El segundo escenógrafo es Fontanals, quien se formó, en cambio, en Barcelona como delineante y proyectista, en una casa de decoración de interiores junto a Puig i Cadafalch. Eso hizo que, circunstancialmente, fuera ilustrador de libros y que, en el teatro, empezara por hacer carteles; carteles que son una delicia en cuanto a la grafía curva, de ritmos muy alegres, de colores muy mezclados que remiten un poco a la moda de la época, y donde hay muchísimo del modernismo pero también bastantes cosas del art-decò. Es una mezcla que adelanta en muchos aspectos el art-decò.

Después de estos carteles, hizo también escenografías, por ejemplo la de *Un médico a la fuerza*, que es otra de las obras que se pone en escena. En las decoraciones de Fontanals hay un primer momento que es siempre de colores pasteles, muy pálidos, no le gusta la delineación en oscuro, hasta que el propio Martínez Sierra le pide que las decoraciones, para que se vean mejor desde la sala de espectadores, sean de colores vivos, jugando con la alegría de los contrastes, como hizo con las escenografías para *La fiesta valenciana*, reivindicando las fiestas populares dentro del movimiento regionalista.

El tercer escenógrafo fue Barradas, que es el de más corta labor aquí en España. Había nacido en Montevideo en 1890, pero en el año 1912, subyugado por el ambiente del Futurismo, está en Milán. En 1919 Martínez Sierra lo encuentra en un viaje y se lo trae a Madrid. Lo que hace Barradas entonces, más que nada, son decoraciones de teatro para niños. En los carteles presenta un dibujo muy ingenuo, siempre dentro de una línea de lectura muy fácil, con muchísimo contraste de color; y luego las escenografías para la representación de cuentos como *El viaje al portal de Belén*, con trazo negro alrededor, sigue mucho la idea de Burmann, por supuesto mucho más que Fontanals, o en *Matemos al lobo*, con masas de color muy bien extendidas, pero siempre muy

delimitadas, donde hay también un juego de balcones, bailes, como si fuera una especie de cabaret de la época.

Estos tres escenógrafos no fueron los únicos; colaboraron muchos otros que venían del naturalismo y del realismo decimonónico y que presentaron escenografías muy aceptables para obras mucho más tradicionales, como es el caso de Salvador Alarma. Pero, realmente, quienes constituyen las primeras muestras de renovación escenográfica son estos tres pintores, que enlazan luego, sobre todo Burmann, con los pintores que habrían de hacer los fondos plásticos para el teatro de la Generación del 27. Es decir, que cuando Alberti y Lorca presentan sus obras, generalmente las de Lorca para la compañía de Margarita Xirgú, entonces es Burmann el que hace unas escenografías magníficas, pero siguiendo las pautas de las acotaciones de Lorca.

Ya no estamos hablando de una renovación, sino de un teatro nuevo completamente, que sí que está a la altura de Europa. Es decir, que la Generación del 27 ya no es teatro de vanguardia, en el sentido de que rompe con la escena a la italiana, sino que es un teatro que hace una nueva lectura de los clásicos para representarlos por el mundo entero con un criterio escenográfico propio que nace en la propia acotación del actor, pero que cuenta con pintores como Burmann, Pepe Caballero, Benjamín Palencia, que hacen toda una serie de obras que están ya dentro de unas pautas de un movimiento de vanguardia completamente europeos.

De manera que el ciclo de renovación escénica que se inicia en el ciclo mítico de las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán, a base de una casi escritura pictórica, termina con las escenografías hechas para el Teatro de Arte de Martínez Sierra, que cierra sus puertas el año 1925. En ese momento ya hay algunas obras de Lorca, como *La niña que riega la albahaca* y de Alberti que ponen en escena, también en reductos minoritarios como la Residencia de Estudiantes, unas escenografías que definen de alguna manera lo que es el nuevo teatro de la España que alcanzará un valor intelectual importante durante los años de la Segunda República.