

Elżbieta Kunicka

La presencia del personaje marionetizado en los escenarios españoles en los años 20 y 30 del siglo XX

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 16, 153-168

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Elżbieta Kunicka

LA PRESENCIA DEL PERSONAJE MARIONETIZADO EN LOS ESCENARIOS ESPAÑOLES EN LOS AÑOS 20 Y 30 DEL SIGLO XX

Resumen: En los años 20 y 30 del siglo pasado se difunde un nuevo modelo de personaje teatral, que presenta una naturaleza ambigua de hombre y muñeco al mismo tiempo. En España, autores como Pío Baroja, Manuel de Falla, García Lorca, Rivas Cherif, Valle-Inclán o escenógrafos como Bartolozzi o Barradas, en sus respectivas artes, toman parte en la revalorización de la marioneta en el teatro moderno, siguiendo los pasos de Jarry o Craig, o inspirándose en la labor de los Ballets Rusos o el italiano Teatro dei Piccoli. Dentro de la experimentación vanguardista, el moderno ente escénico responde a la búsqueda de los elementos primitivos y populares, con el fin de reateatralizar el quehacer escénico. El común denominador de las piezas comentadas es la abstracción del cuerpo del actor de carne y hueso, dándole la sugerencia ambigua y metafórica mediante los recursos de la estilización marionetesca: vestuario, maquillaje, movimiento escénico, etc.

Palabras clave: marioneta, títere, teatro, actor, renovación teatral

Title: The Presence of Puppet-characters in the Spanish Stages, Influence of Puppet Theater, in the 20s and 30s of the Twentieth Century

Abstract: A new theatrical protagonist whose ambiguity resides in combining features of both a puppet and a person gains popularity in the twenties and thirties of the last century. In Spain, such artists as Pío Baroja, Manuel de Falla, García Lorca, Rivas Cherif, Valle-Inclán, Bartolozzi and Barradas forge this new tendency so as to reevaluate the puppet's role in the modern theatre, following the example of Jarry and Craig and seeking inspiration in the Russian Ballet and the Italian Teatro dei Piccoli. Moreover, avant-garde experimentation of this kind might be seen as a way of answering the need for primitive and popular elements. A common characteristic observed in the analyzed plays is stressing the abstract, ambiguous and metaphoric character of the protagonist by means of costumes, make-up, stage movement, etc.

Key words: marionette, puppet, theater, actor, theater renovation

A finales del siglo XIX y a principios del XX, la experimentación con la marioneta en el teatro se mantuvo unida a la búsqueda de un nuevo tipo de actor, concebido como un elemento más del espectáculo y, por consiguiente, liberado de las limitaciones y condicionamientos psicofísicos del actor vivo. Efectivamente, el actor de Alfred Jarry adopta una actuación escénica basada en las leyes mecánicas del títere, con el fin de lograr una incondicional identificación del personaje con la función dramática para la que ha sido creado. Padre Ubú llega a ser la fuerza destructora del canon. Su aparición denunció el estancamiento del sistema actoral de la época, cuando el 10 de diciembre de 1896 en el teatro de l'Œuvre, actores cubiertos con máscaras representaron la obra interpretando sus papeles como si fueran marionetas, acompañados por maniqués de sastre de tamaño humano (Braun 1992: 68). El reestreno de la obra, el 20 de enero de 1898, en el Théâtre des Pantins, se representa exclusivamente con los muñecos, siendo la participación de los actores reducida a prestarles las voces (Jarry 1980: 339).

El ansia por inventar con marionetas un nuevo arte de actuar iba paralela a la restauración del monopolio de un director creador, que se radicalizó con la propuesta de Gordon Craig de suprimir al actor vivo, incapaz de integrarse en el concepto material de la puesta en escena. En su lugar inventa la *supermarioneta*, el único actor perfecto, privado de la emoción, psicologismo e imitación realista, marcado por “la gravedad de la máscara y la inmovilidad de cuerpo” y, como tal, apto para formar parte de componentes del quehacer escénico, enteramente sometido a la voluntad del director:

Suprimid al actor y arrebataréis a un grosero realismo los medios de florecer en escena. [...] El actor desaparecerá; en su lugar veremos un personaje inanimado, que llevará si queréis, el nombre de *Supermarioneta* hasta que haya conquistado otro más glorioso. (Craig 1989: 205)

La autonomía del titiritero y su distanciamiento frente a sus muñecos inspiran y explican la nueva actitud del autor hacia su criatura y creación. Alfred Jarry, en la conferencia “Sobre los títeres”, impartida en Bruselas el 21 de marzo de 1902, señaló la posibilidad de inventar con marionetas un nuevo arte de actuar, que podía responder perfectamente a sus intenciones artísticas: “Les gobernábamos como conviene, por medio de hilos. [...] Sólo las marionetas, de las que se es amo, soberano y Creador (pues nos parece esencial haberlas fabricado uno mismo), traducen, pasiva y rudimentariamente, íntimas formas de ser de la exactitud...” (1980: 157-160).

La subordinación del actor al director de escena llegó a ser uno de los postulados de la reforma teatral y la limitación de su papel en el escenario, tras Craig, Appia y Tairov, casi una obligación con entusiasmo practicada, en especial, en el teatro de los pintores. Paradigmáticos en este sentido resultaron los vestuarios de Picasso para el estreno de *Parade* (1917) por los Ballets Rusos. El pintor preparó muñecos de tres metros de altura que los actores movieron desde dentro. Este vestuario-objeto dictaba cierto movimiento escénico codificado, limitando la figura humana al mecanismo que ponía en marcha al muñeco.

Los vestuarios de este tipo en los escenarios europeos no eran ninguna excepción, por mencionar los proyectos espacio-plásticos de Oscar Schlemmer en la Bauhaus

en Weimar. La *Kunstfigur* (figura artística), pues, consistía en la “modificación del cuerpo humano, su transformación [...] gracias al vestuario, al traje” (Sánchez 1999: 184)¹. En *Ballet Triádico* (1922), la obra total sintética, realizó la idea de la *Kunstfigur*: una figura habitada por el hombre-bailarín, cuyos movimientos estaban limitados por el diseño de volúmenes geométricos y los materiales (cristal, hierro, plexiglás) de los trajes “espacio-plásticos” (*raumpastisches Kostüm*), que imponían al bailarín actuar de forma maquinaal o geométrica². Con la técnica de “la sustitución del organismo por la figura artística mecánica: autómatas o marionetas” (Sánchez 1999: 185) expresó Schlemmer su entusiasmo por compartir las ideas de Craig y von Kleist. El manifiesto carácter rebelde y la expresión de la libertad artística del cuerpo inherente a la marioneta inspiraron a una nueva generación de artistas deudores del ideal de actor plasmado en las páginas del tratado *Sobre el teatro de marionetas* (1810) de von Kleist.

La transformación de la figura humana en abstracta mediante el vestuario y la máscara hay que entenderla en términos de *Zeitgeist*, marcada por el experimento con la naturaleza transgresora del objeto, por la búsqueda de otros contextos y definiciones, etc. Paradigmática en este contexto resultaba la labor de los futuristas italianos que con entusiasmo adaptaban estos nuevos recursos estéticos de tal manera que, a partir de la fundación del Teatro dei Piccoli, por Vittorio Podrecca, en 1914, intentaron convertir este teatro de marionetas en una escena experimental. Sin embargo, aunque buena parte de sus espectáculos preparados para los títeres de Podrecca se quedasen en proyecto, una especial atención merece el espectáculo *Ballets plásticos*, del año 1918, bajo la dirección de Fortunato Depero. Para esta puesta en escena, se usaron marionetas de diversos tamaños, formas geométricas a la manera de los robots mecánicos. Se introdujeron muñecos contruidos según los principios de la estética futurista de la geometría y la mecánica, realizados “en madera pintada con colores lisos y muy vivos”, suspendidos de hilos, animados “por movimientos precisos y bruscos, como si fueran pequeños robots mecánicos” (Lista 2000: 170). El espectáculo, según comenta Lista, consistía en destacar el dinamismo escénico, “sobre todo en los elementos visuales, fuerza plástica de las formas y de la luz cromática en movimiento, siendo la música reducida a un mero papel de acompañamiento no sincronizado con los gestos de las marionetas” (171).

Las teorías y realizaciones escénicas de los principales directores de escena europeos –según Vilches y Dougherty (1997: 228)– iban llegando, con mayor o menor difusión, a España a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX, de tal manera que a finales de los años veinte eran conocidas por los profesionales de entonces. Los ejemplos de la búsqueda de una nueva figura escénica en España, que se mencionan en las presentes

¹ En 1925, Oskar Schlemmer publica en el núm. 4 de los “Libros de la Bauhaus” un importante ensayo *Mensch und Kunstfigur* (Hombre y figura artística), primer texto teórico en el que expone su teoría de la *Kunstfigur*. Véase el texto reproducido y traducido en la edición de Sánchez (1999: 180-190).

² En 1926, con motivo del reestreno de *Tradisches Ballett*, Schlemmer publica el texto *Tänzerische Mathematik* (Matemática del baile), en el que expone la importancia primordial del traje en el movimiento escénico: “Das Besondere des Balletts ist das farbig-formale raumplastische Kostüm, der mit elementarmathematischen Formgebilden umkleidete menschliche Körper und dessen entsprechende Bewegung im Raum” (Brauneck 1998: 238).

páginas, raros y tímidos, permiten observar la analogía entre las soluciones que se difundían en los escenarios europeos y las que nacían en las tablas españolas.

En cuanto al debate acerca del arte de la interpretación escénica, éste se planteaba ante todo en contexto de la crítica a las estructuras de los teatros comerciales y se dirigía a superar el divismo decimonónico de los actores españoles y de “reeducar al cómico y al espectador de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal” (Rivas Cherif 1980a: 119). Jacinto Grau (1919: 10), por su parte, desde la prensa defendió al público “nunca responsable de las grandes decadencias teatrales”, puesto que es “solo un instrumento que engaña y maneja a su antojo unos cuantos tratantes e intermediarios”. A continuación, ironiza acerca de la condición y la deficiente preparación profesional de los cómicos: “En España tenemos tres actrices de veras, una general, y las otras dos limitadas a la comedia, dos de ellas maduras, y cuatro o cinco grandes actores, entre ellos dos o tres magníficos, pero apenas si conozco entre ellos y ellas uno solo que además sea artista, en el sentido legítimo, amplio y general de la palabra...” (ibid.). Grau, declarado admirador de Craig, extrae de *On the art of the Theatre* las famosas palabras de Eleonora Duse con las cuales concluyó y, a la vez, completó su comentario acerca de los actores españoles, los que, como los demás, “hacen imposible el arte”. Una sugerencia en la que Grau encerró esta crítica es, precisamente, la de la imposibilidad del cuerpo del actor como materia teatral; algo que no debería escaparle tras la lectura de *On the art...*, aunque no mencionase la supermarioneta. Mencionó, sin embargo, su escenario al que dedicaba esencialmente el artículo. Demandó para el teatro, a la manera de Craig, “restablecer en él el viejo y clásico concepto de templo”. La cercanía temporal de estas propuestas y la publicación de *El señor de Pigmalión* (1921) hacen pensar en la regeneración del teatro llevada a cabo con las formas primitivas y populares del teatro, tales como la “farsa tragicómica de hombres y muñecos”; que a su vez coincidió con la creación de los esperpentos, escritos “para muñecos” (1995: 201). No resulta nada incidental citar aquí el furibundo ataque que lanzó Valle-Inclán, contra no tanto los actores en general, como contra los actores españoles: “Los cómicos en España no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos” (1995: 351). El odio frenético que sentía Valle por el teatro comercial, incluidos sus actores, correspondía al rechazo por parte de éste y a la consecuente falta del dramaturgo gallego en los escenarios españoles a partir del fracasado estreno de *El Embrujo* en el año 1913, lo que se debió, a buen seguro, a los ataques contra la industria teatral y a los contenidos de sus esperpentos. En el caso de los esperpentos “teatro para muñecos”, no se trata de la eliminación del actor como tal del escenario o su posible sustitución por la marioneta; la furia de Valle no canaliza ningún tipo de la propuesta teórica relacionada con la presencia/ausencia del actor vivo en el escenario. El guiñol parece ser tan sólo una importante fuente de inspiración y el modelo estético antirrealista a seguir, pero nunca la finalidad en sí misma de su dramaturgia. El mismo objetivo parece tener Jacinto Grau. La obra de Grau y los esperpentos de Valle satirizan los problemas y la realidad absurda de un lugar y un tiempo muy concretos, sin embargo, logran plasmar una visión universal acerca de la condición humana, sirviéndose de la metáfora del teatro de títeres. Llevan a cabo la carnavalesca inversión de roles, borrando los límites entre el ser humano y el muñe-

co, aunque cada uno de los dramaturgos llegase a un desenlace completamente distinto en sus respectivas piezas: la humanización de unos y la marionetización de otros. Por lo tanto, la separación entre el hombre y el personaje, el núcleo del conflicto dramático en la obra de Grau y la fusión de lo humano y lo marionetesco en los esperpentos valleinclinianos, eliminan el realismo propio del cuerpo del actor y, ante todo, del odiado actor español. Efectivamente, se trata de la presentación de seres impersonales, arquetipos liberados del psicologismo y del sentimentalismo, siendo la marioneta el modelo estético al que se confía una nueva interpretación escénica antinaturalista y antimimética. Muestra de la conciencia por parte de los intelectuales de la época de que la marioneta pudiese generar unas posibilidades expresivas superiores del actor es la observación de Díez-Canedo cuando yuxtapuso “la estilización expresiva” de los muñecos frente a las carencias de los actores del “teatro realista”:

El muñeco, por de pronto, carece de vanidad. Además tiene sus recursos especiales: le está, en parte, negada la improvisación, pero la sustituye con una estilización expresiva que rige todo el conjunto según leyes armónicas. No aspira a dar la sensación de la vida, como el teatro realista... (1920: 16)

Rivas Cherif enriqueció este debate exponiendo por primera vez en la prensa española la teoría de la supermarioneta craigiana³. Merece mencionar su experiencia en Italia, donde estuvo entre 1910 y 1914 y en París entre 1919 y 1920 –“París teatral”– desde donde difundía las ideas de la moderna puesta en escena en el periódico *La Libertad*⁴. En el año 1920, en las páginas del semanario *La Internacional*, publicó el artículo “Fantoques y marionetas” en el que expuso el ideal de ente escénico moderno inspirado en la “la mecanización de los seres vivos, imitada del movimiento artificial de los muñecos” (Rivas Cherif 1920b: 4). A continuación, concluyó que el teatro moderno ha de buscarse el camino de la renovación en el modelo estético del “Guiñol infantil, la marioneta ingrátida, la improvisación; he aquí, tal vez elementos más asequibles para la creación de un teatro libre, desmoralizador, antinacional” (*ibíd.*).

Otro crítico, Estévez-Ortega, hizo un comentario interesantísimo sobre el rol que tenía el títere en los cambios surgidos en la relación actor-director de escena, ante todo

³ Las teorías de Gordon Craig tardan mucho en llegar a España y, finalmente, no se difunden con la profusión merecida en la prensa española. En los círculos de profesionales o entusiastas fue su labor con mucha probabilidad conocida y comentada, pero la primera mención sobre Craig aparece en la prensa española recién en el año 1915 en *El Liberal* (Julio Álvarez del Vayo, “Teatro estético”, 12 de abril de 1915). Posteriormente, se hace mención a su labor en *Atenea*, en 1917 y en *España* en el año siguiente. *Atenea* (enero de 1917, pp. 373-379) reproduce un ensayo del año 1908 e incluido por Craig en su libro del 1911: E. Gordon Craig, “Algunas tendencias del teatro moderno”, traducido por M. Galán; en *España*, en el artículo de Julio Álvarez del Vayo, “El teatro de Max Reinhardt” (núm. 163, 23 de mayo de 1918, pp. 9-10), se reproducen dos decoraciones de Craig para la puesta en escena de *Hamlet* en el Teatro de Arte de Moscú.

⁴ No podemos constatar si Rivas Cherif llegó a conocer personalmente a Gordon Craig quien por aquel entonces se halla en Florencia en función de director de la Arena Goldoni, redactando al mismo tiempo *The Mask*. En la carta de Enrique Rivas Ibáñez, el hijo de Rivas Cherif, dirigida a Aznar Soler, encontramos la siguiente afirmación: “[su padre] nunca trató personalmente a Gordon Craig. Sí fue admirador suyo desde que supo de sus teorías y de su teatro florentino...” (Aznar Soler 1992: 13, nota 5).

relacionados con “la expresión interpretativa de las ideas del director”, puesto que “lo que no hará jamás, es torcer deliberadamente el papel que se le confía debido a la incompreensión, a la torpeza o por las poco afortunadas condiciones personales del actor” (1928: 179). Es atractivo para el moderno quehacer teatral por cuanto le falta lo incidental, lo espontáneo, lo improvisado y, en definitiva, lo sentimental, propio del actor vivo. Es pura materia teatral por excelencia creada exclusivamente para la acción escénica y para un rol bien definido, manipulada –metafóricamente o literalmente– por su manejador según su antojo y la técnica que éste decide usar. Es, al mismo tiempo, en consideraciones de Estévez-Ortega, el modelo de la moderna interpretación actoral:

Y, sin embargo, estos muñecos que no tienen sentimientos, que carecen –¡parece imposible siendo comediantes! –de vanidad, podían lograr la máxima eficacia teatral. A ellos han de volver más de una vez los ojos muchos actores y muchos empresarios y es posible que se asombren –por fuerza de la costumbre en contrario– de su mecánica docilidad sumísima. (1928: 179)

A continuación, tras comentar larga y favorablemente la confección y la actuación de los muñecos del Teatro dei Piccoli, “hechos con apariencia humana sus cuerpecillos rellenos de serrín”, figura un interesante comentario sobre las marionetas de Podrecca, que “tienen más hondura dramática y están más cerca de las comedias y de los bailes de los actores de carne y hueso que lo que parecen” (1928: 180).

Desde la perspectiva de los comentarios de la prensa, ante todo los publicados a raíz del éxito en España del Teatro dei Piccoli, en la temporada de 1924, puede observarse un creciente interés por la condición del ser escénico, su realidad y la necesidad de la abstracción. Díez-Canedo contrastó el cuerpo del actor vivo con el de la marioneta, perfecto para llevar a cabo la ficción escénica:

A veces el hombre es demasiado rudo, para dar cuerpo a ficciones llenas de un encanto perenne. ¿Cómo representarían unos cómicos de carne y hueso el cuento de *La bella durmiente del bosque*? ¿Dónde habría príncipe lo bastante gentil, princesa en la eterna flor de los veinte años, hadas vaporosas capaces de competir con las figurillas de Vittorio Podrecca? (1924: 2)

Desde la portada de *El Sol*, Julio Camba elogiaba el “arte puro de los títeres del Podrecca” con el fin de juzgar la “realidad” inherente a la figura del actor de carne y hueso y su incapacidad de ser personaje artístico: “Cuanto mejor haga el señor Borrás de Don Álvaro, por ejemplo, tanto más veremos en él a un actor personalísimo, y cuanto más veamos en él a un actor personalísimo, menos veremos a Don Álvaro” (1924: 1). Rivas Cherif, comentando el estreno de *Don Juan* (de Mozart), observa que la innovación de esta interpretación por muñecos del viejo tópico consiste precisamente en recuperar la ilusión del juego teatral, perdida en sus incontables reposiciones en clave naturalista: “El *Don Juan* constituye la mejor proclama de los propósitos de este teatro minúsculo cuyas perspectivas de ilusión han reintegrado al teatro toda la fantasía poética que pudo perder, a cambio de otras conquistas, en el naturalismo del siglo pasado” (1924: s.p.).

La recuperación de formas populares como la farsa o el guiñol por Gual y Valle-Inclán –algo similar llevado a cabo por Lorca y Alberti, entre otros– hay que verla en la clave del proyecto de la “reteatralización del teatro” (Pérez de Ayala 1915: 4). Este término, lanzado por Pérez de Ayala en el año 1915, deudor de las ideas perseguidas por la vanguardia europea, iba a significar la separación del arte teatral de la literatura dramática y, en consecuencia, la vuelta al espectáculo como tal, y a la renovación de los géneros esencialmente teatrales –menores y lúdicos– como la farsa, la *commedia dell’arte*, las máscaras, el circo, el teatro de títeres o la síntesis de estas formas en una obra teatral. En general, se trataba de una búsqueda del primitivismo vital y la consecuente huida del odiado realismo.

La unión de la danza, la música y la marioneta en los círculos de los reformadores del teatro europeo era generalizada y comúnmente practicada. Los espectáculos de este tipo siempre llevaban la carga del experimento, la novedad y la transgresión. Transgresiva también era la inspiración en los cuentos de hadas, leyendas o simples refranes infantiles, y su transformación según las leyes de la nueva estética grotesca y abstracta. Un considerable debate acerca de la renovación escénica en el país lo provocaron los montajes de los Ballets Rusos (las temporadas de 1916 y 1919) que fueron grandes éxitos, detallada y sistemáticamente comentados en la prensa. Despertaron interés, ante todo, por la vuelta a las raíces, al teatro de títeres, a la fórmula del teatro depurado y elemental.

Cuando por primera vez los Ballets Rusos, en el año 1916, se representan en el madrileño Teatro Real, Rivas Cherif admira una inexplicable *charme slave*, esto es, una síntesis de lo popular y autóctono –danzas, música y pintura primitiva inspiradas en los antiguos iconos y costumbres populares– con el moderno concepto de estilización, plasticidad y deformación (Aguilera Sastre, Aznar Soler 1999: 32)⁵.

Adolfo Salazar, todavía en el año 1929, menciona las representaciones de los Ballets Rusos como el comienzo del “progreso de la tendencia marionetesca o, si se quiere, deshumanizante”. Al mismo tiempo, se refiere a la influencia de la creciente “tendencia marionetesca” que en España dejó honda huella en *alguien* que “examinaba el primitivo teatro popular de tabladillo callejero” (1929: 131).

Estos acontecimientos, sin embargo, no llevaban consigo cambios fundamentales en la proliferación de la infraestructura de los teatros de la época, ni una profunda reformulación del lenguaje teatral a mayor escala, pero sí inspiraron profundamente a artistas como Alberti, Valle-Inclán, Grau y García Lorca. Y, precisamente, en el contexto de su obra y la innovación que ésta conlleva, hay que entender el citado comentario de Adolfo Salazar.

Inspirado en los montajes del Teatro dei Piccoli, Rafael Alberti escribió en 1926 *La pájara pinta*, una obra que recogía la herencia de los titiriteros ambulantes, las canciones de coro y los juegos infantiles. El autor la proyectaba como un espectáculo pictórico de marionetas, representado por la compañía de Podrecca. Tal y como recuerda Alberti, fue Óscar Esplá quien le inspiró a hacer “una cosa exclusivamente para Podrecca. Yo dije que sí e hice ese ensayo [...] que subtitulaba *Guirigay lírico-bufobailable*. Esto era

⁵ Rivas Cherif, asiduo espectador de las representaciones de los Ballets Rusos en Madrid, comentó estéticamente estos acontecimientos artísticos en sus dos artículos publicados en la revista *España* y titulados “Los bailes rusos” 71 (1.06.1916: 10-11) y “Más de los bailes rusos” 72 (8.06.1916: 10-11).

un intento de obra escrita con los pies más que con la cabeza, pero pensando en lo descoyuntado que son las marionetas” (Mateos Miera 2002: 22). Es una obra inconclusa. Alberti dejó el prólogo y un acto de los tres proyectados. El prólogo es metateatral: “El gran Don Pipirigallo, danzarín titiritero, farsante y farandulero” (Alberti 200: 7) explica la acción misma y el papel que los personajes desempeñan en ella. Evidente resulta la herencia de la tradicional función de marionetas con la loa. El *dramatis personae* se compone de personajes de diversa herencia folclórica: cuentos, juegos, refranes y dichos. La estructura de esta ópera bufa infantil, destinada a ser interpretada con música y pantomima, se basa en la intervención del coro, con diálogos, bien conocidos por el público, que imitan refranes y coplas infantiles. Interesante resulta la aparición del bululú y su inseparable muñeco: el marido burlado y cornudo que persigue a la infiel adúltera para vengar su herida honra. Las obras posteriores de Alberti manifiestan su constante interés por el teatro de títeres, por mencionar solamente *El colorín colorado. Nocturno español en un solo cuadro* que fecha el mismo año 1926 y *Bazar de la Providencia. Negocio* del año 1934.

Manteniendo la misma estructura de parlamentos intercalados con rimas infantiles populares, en 1923, García Lorca adapta el “viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó”, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, al guiñol con música de Debussy, Albéniz, Ravel y Stravinski. El estreno de la obra tuvo lugar junto con otras dos, en la casa granadina del dramaturgo, durante la Epifanía del año 1923. Junto con Manuel de Falla, establecieron la fundación de “Teatro Cachiporra Andaluz”, recuperando la vieja fórmula del teatro de *crístobitas*, eso es, el teatro de feria basado en la burla de cornudos. Falla muy pronto abandona el proyecto por otro montaje que poco después lleva a cabo con gran éxito en Sevilla, Londres y París: la adaptación al guiñol de *El Retablo de Maese Pedro*⁶. “Teatro Cachiporra Andaluz” fracasa, pero el interés por recuperar la trama de *crístobitas* recorre toda la trayectoria artística de García Lorca, lo que evidencian las distintas reelaboraciones de varios manuscritos y variantes sobre las aventuras del viejo y violento Don Cristóbal, que con el tiempo sufrieron transformaciones internas y externas a tono con las circunstancias y lugares de su posible representación. En *Obras Completas* encontramos dos textos de *crístobitas* –*Títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita y Retablillo de don Cristóbal. Farsa para guiñol* (1935)– más hallamos otro texto recuperado del olvido de la representación de Buenos Aires en el Teatro de la Avenida (1934)⁷. Este último fue una versión del *Retablillo*, anterior a la publicada en *Obras Completas*, que se representó bajo el subtítulo “viejo y desvergonzado guiñol andaluz”, que resulta ser una señal de mayor libertad de la que gozó su autor en la capital argentina a la hora de poner en las bocas de sus títeres unas expresiones mucho más atrevidas de tipo erótico respecto a la representación madrileña, realizada un año más tarde.

⁶ A partir de este acontecimiento, García Lorca incansablemente trata de animar a Falla, sin lograrlo finalmente, a seguir adelante con el proyecto, según confesó en la carta a Ciria y Escalante, del 30 de julio de 1923: “en el mes de septiembre preparamos Falla y yo la segunda representación de los títeres de cachiporra, en los que representaremos un cuento de brujas, con música infernal de Falla” (Menarini 1989: 117).

⁷ Se trata del *Retablillo de Don Cristóbal y Doña Rosita. Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz* (Versión inédita de Buenos Aires, ed. de Mario Hernández), 1992, Granada, Casa-Museo de Federico García Lorca de Fuente Vaqueros, Maracena.

Tragicomedia y *Retablillo* presentan dos versiones de la burla del cornudo, siendo la segunda marcadamente mucho más grotesca y menos lírica, más acorde con el tono del teatrillo popular. En especial, llama la atención la compleja relación entre el autor, el Director y el muñeco Don Cristóbal en el “Prólogo hablado” y la intervención del Director al final de la pieza. El discurso del Autor al comienzo de la obra, en función de la tradicional loa, y el monólogo final del Director, enmarcan el argumento de la misma manera que lo hacen las intervenciones de don Estrafalario y don Manolito antes y después de la representación del bululú gallego en *Los cuernos de don Friolera*⁸. El Director en el *Retablillo*, en la función del demiurgo que desde la perspectiva de titiritero maneja los gestos y las palabras de sus muñecos, parece ser heredero del bululú valleincliniano, que “ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica” (2002: 997). Omnipresente desde su primera aparición, pone en marcha la acción y no permite ninguna desviación de la fórmula preestablecida y esperada por el público deseoso de ver a don Cristóbal tal y como la tradición popular le obliga a ser: malicioso y violento. En un momento dado y cuando comienza la fiesta de bastonazos, desenreda la actuación de sus muñecos agarrándolos y mostrándoselos al público.

El tratamiento paródico del tema del adulterio y su venganza de los *crisobitas* inspira las tramas de otras obras lorquianas para actores vivos: *La zapatera prodigiosa* (estrenada en el 1930) y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (estrenada en el 1933). Con la última pieza, subtitulada “aleluya erótico”, su autor recuperó la vieja tradición de la literatura popular y, conforme con la idea de la renovación vanguardista, la transformó en una nueva categoría de la “tragedia grotesca”. La aparentemente sencilla historia de la pareja del viejo y feo Don Perlimplín y de la joven y bella doña Rosita, concluye de una manera sorprendente: Don Perlimplín, que a lo largo del argumento fingía ser el amante, finalmente muere, Belisa se queda con el sentimiento de la soledad y del amor verdadero perdido. En esta ocasión, Lorca parte del argumento del retablo de títeres, recrea los tipos de la tradición popular para, finalmente, humanizar a los personajes.

En cuanto a la experimentación con el actor objetivizado o marionetizado, contamos con pocos intentos hasta el año 1920, entre los que merecen ser mencionados aquellos llevados a cabo por el Teatro del Arte de Martínez Sierra, como el debut escénico de García Lorca, *El maleficio de la mariposa*. La obra, titulada inicialmente *La ínfima comedia*, estaba en el proyecto de su autor destinada para el guiñol, aunque finalmente fue representada con actores vivos. La fotografía y los dibujos de la representación que se conservan en la Colección Fundación Federico García Lorca reflejan el contraste que se establece entre la simplicidad de los decorados –labor de Fernando Mignioni– con las paredes pintadas de manera abstracta en el fondo y la riqueza de los figurines: los vestuarios

⁸ Ruiz Ramón (1997: 183) atribuye este cambio estético a la lectura de los esperpentos publicados en 1930 en el tomo *Martes de Carnaval*, que habría podido influir decididamente en la escritura del *Retablillo*. No obstante, resulta polémico relacionar la creación del *Retablillo* con la fecha de publicación del tomo, puesto que el esperpento *Los cuernos de don Friolera*, que mayor influencia habría podido tener en la estética de la obra lorquiana, se publica ya anteriormente dos veces: por primera vez en el año 1921 por entregas en la revista *La Pluma* entre abril y agosto. Por segunda, en un libro en 1925 como el XVII volumen de *Ópera Omnia*.

de insectos –diseñados por Barradas– de once cucarachas, cuatro cucharaditas, un alacrán y una mariposa. No se puede hablar en este caso concreto de una marionetización como tal, pero sí de la abstracción del cuerpo del actor en clave antirrealista y, a la vez, de una moderna concepción plástica de la escenificación en la que pueden encontrarse ecos de las funciones de los Ballets Rusos, por sugerir solamente este ejemplo.

Notamos cierto cambio en cuanto a la marionetización del actor vivo a partir del año 1920, cuando Rivas Cherif fundó el primero de sus escenarios-laboratorios, el Teatro de la Escuela Nueva. En los años posteriores puso en marcha los más importantes teatros experimentales de su tiempo: el Teatro de la Escuela Nueva (1920-21), El Mirlo Blanco (1926-27), El Cántaro Roto (1926), El Caracol (1928), Teatro Pinocho (1930-31), El Teatro Lírico Nacional (1931-33), El Estudio de Arte Dramático de Teatro Español (1933), El Teatro Escuela de Arte –TEA (1933-1935)–, solo por mencionar las iniciativas anteriores a la guerra. En el año 1930, incorporó al Teatro Español, en el que desempeñaba la función del director artístico, el Teatro Pinocho de Salvador Bartolozzi, un teatro de títeres para niños, que a partir de entonces planteó enriquecer su repertorio con obras modernas de García Lorca, Valle-Inclán, Apollinaire y Alfred Jarry, lo que, sin embargo, se quedó solamente en proyecto.

Todas estas iniciativas fueron elitistas y efímeras, sin embargo, dejaron un rico testimonio de experimentación con el nuevo tipo de la actuación actoral inspirada en el guiñol. Hasta la aparición en el Teatro Español de los muñecos de Bartolozzi, raras veces se los usaba como tales, mientras que se muñequizaba a los actores. La demanda del escenario para marionetas, inspirada en la labor del Teatro dei Piccoli, se concreta ya en el año 1920 cuando Rivas Cherif en dos cartas abiertas provocadas por la pregunta retórica de Díez-Canedo –“¿Por qué no hay entre nosotros un *Teatro dei Piccoli*?” (1920: 17)–, propuso la fundación del Teatro de los amigos de Valle-Inclán (1920a: 11-12). Siguiendo el modelo del Teatro dei Piccoli, se planteaban adaptaciones al guiñol de obras de teatro “adulto” como *Cándida* de Bernard Shaw, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina y *Falstaff* de Verdi y además se llevarían a cabo estrenos de las más recientes obras de Valle-Inclán, “como *Divinas Palabras* o esa graciosísima *Farsa de la reina castiza* que ha empezado a publicar *La Pluma* – al marco ideal de un teatro de marionetas”, según informó Rivas Cherif en la “Segunda carta abierta” (1920c: 12-130). Sin embargo, el proyecto fracasó sin dar ninguna de las representaciones planeadas, porque su futuro director, Valle-Inclán, inesperadamente se había marchado a Galicia.

Más suerte tuvieron las funciones realizadas dentro de la efímera andadura del grupo El Mirlo Blanco, que disponía tan solo del pequeño escenario improvisado en el comedor de los Baroja. Entre las doce obras que se estrenaron en apenas seis meses del año 1926 encontramos cinco que pertenecen al llamado género guiñolesco o popular: *Trance*, de Rivas Cherif, “cuadro de gran guiñol” (Marquina 1926: s.p.), publicado en *La Pluma* en 1923, *Arlequín, mancebo de botica o Los pretendientes de Colombina* de Pío Baroja, una variación del clásico esquema de la *commedia dell'arte*, *El gato de la mère Michel*, una “deliciosa guiñolada en dos cuadros” (Donato 1926a: “Página Teatral”), de Carmen Baroja, y dos obras de Valle-Inclán: el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de Don Friolera* y *Ligazón*, “auto para siluetas”. Al menos en dos representaciones –*El gato de mère Michele*, de Carmen Baroja y *Arlequín, mancebo de botica*, de Pío Baroja– se llevó a cabo

la experimentación con la muñequización de los actores. En las fotografías que disponemos de estas funciones, aparecen los actores vestidos con trajes que imitan a auténticos títeres de guante, los cuales determinan su peculiar y típica gesticulación con brazos aspadados y un peculiar maquillaje propio de títeres de guante⁹. La escenografía sugiere el retablo, limitada al mínimo necesario para el lucimiento de los actores-títeres, que aparecen ante las cortinas oscuras y detrás de una pared que les cubre las piernas y reduce sus cuerpos, creando así la ilusión de una mano demiúrgica manejándolos desde abajo.

En la función del esperpento valleincliniano el uso de los títeres es evidente, pues se debe a la acción misma del Prólogo en el que interviene el Bululú, que detrás del brazo manipula los muñecos. Según se testimonia, Francisco Vighi hizo el papel del Compadre Fidel, Rivas Cherif prestó su voz a los muñecos y Fernando García de Bilbao recitó el romance de ciego¹⁰. Una solución distinta se propone en la parte central del esperpento que, sin embargo, no se representó ni en esta función de El Mirlo Blanco ni en ningún otro momento de la vida de su autor. A partir de las detalladas acotaciones, que transgreden su función convencional, es fácil constatar que Valle conscientemente impone a un posible actor vivo una actuación matizada de cierto esquematismo, estilización y abstracción del títere, para conseguir reflejar el automatismo mental y la total dependencia del protagonista de la voluntad de su manejador –el demiurgo– que deja bien visibles los hilos de los condicionamientos a los que está sujeto. Un actor, pues no se trata de un espectáculo de marionetas, debería ostentar la naturaleza ambigua de ser humano y materia animada, eso es, crear en el escenario un “fantoche humano”. Éste se concibe como una figura con apariencia humana que experimenta una estilización guiñolesca mediante una serie de técnicas de deformación y deshumanización grotescas.

Una estilización deshumanizante, conforme con el subtítulo, experimentan las figuras del “auto para siluetas” *Ligazón*, obra escrita por Valle-Inclán para El Mirlo Blanco y estrenada el 8 y 9 de mayo del 1926 en el comedor de los Baroja. Dichas “siluetas” protagonizan el drama de la corrupción y del matrimonio tratado como venta de rebaño, por lo que ostentan una amarga y grotesca imagen de la falta del elemento humano en el cuerpo vivo. En las observaciones del crítico Juan Olmedilla, Rivas Cherif, director de este montaje, limitó la presencia escénica de los actores a dos dimensiones, tanto en los movimientos como en la estilización, para revelar la particular y metafórica sombra del interior del personaje. Les dio “las dos dimensiones de la silueta a los personajes, aunque para ello haya tenido que sacrificar el mayor lucimiento corpóreo –tridimensional– de los actores” (Olmedilla 1926: “Página Teatral”). Cómo consiguieron los realizadores del espectáculo tales efectos es muy difícil de constatar a partir de la muy deficiente documentación periodística. Olmedilla, sin entrar en detalles, elogia la extraordinaria teatralidad y una particular plasticidad del montaje inherente a la obra misma. Sabemos que Ricardo Baroja se encargó de la escenografía y su esposa, Carmen Monné, de los efectos

⁹ Véanse la fotografía de *El gato de mère Michele*, de Carmen Baroja, reproducida en Aguilera Sastre y Aznar Soler (1999: s.p.) o la foto de *Arlequín, mancebo de botica*, de Pío Baroja, reproducida por Hormigón (1999: 122).

¹⁰ En la prensa contemporánea este estreno no tuvo mucha resonancia y las únicas informaciones existentes fueron recopiladas y proporcionadas por Manuel Aznar Soler (1992: 88) y Juan Aguilera Sastre (1984: 237).

de luces y sombras, creando así un fondo particularmente prolífico para la presencia escénica de las siluetas. En este contexto resulta interesante el comentario de Magda Donato que, sin referirse a esta función en concreto, sino a la labor del grupo en general, destacó la modernidad en la creación del escenario, y sobre todo el uso de la iluminación, juegos de claroscuro “casi aguafuerte”, combinación de colores “valientemente modulados” (1926a: “Página Teatral”).

Entre las pocas obras valleinclanianas puestas en escena a partir del año 1920, merece una especial atención *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, publicada en el 1926 junto con dos farsas bajo el común y significativo título *Tablado de marionetas*, y estrenada el 3 de junio de 1931 por la compañía de Irene López Heredia en el Teatro Muñoz Seca. Valle plantea en el texto de la farsa una concepción de la escenificación basada en el contraste entre el escenario alusivo y la materialidad de los personajes. La tercera jornada empieza con la siguiente descripción de la decoración, altamente visual y cromática, para dar paso a la aparición de los personajes y, en consecuencia, producir el sucesivo paso del aparente lirismo inicial al grotesco aspecto de las figuras que tal fondo ocupan:

Candelabros con algarabía
De reflejos, consolas de panza
Y en los muros bailando una danza
Los retratos de la dinastía.
Gran ronda, dos damas caducas
Agrupadas al pie del brasero,
Picotean con pico agorero
Temblosas las tuertas pelucas. (1994: 273)

Los colores y efectos visuales, tan acentuados en las acotaciones de la obra, eran un ingrediente dramático de la puesta en escena indispensable para proyectar el espectáculo en el que se unen y complementan la escenografía y los personajes. La declaración “Yo escribo ahora siempre pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica”, explica la necesidad de “hacer un teatro de muñecos” (Rivas Cherif 1980b: 95). Valle-Inclán, en el año 1926, como director de escena de la obra moratiniana *La comedia nueva o el café*, expuso su visión sintética de la escena plástica. En el escenario del Círculo de Bellas Artes, Valle y Bartolozzi –responsable de la escenografía, decorado y vestuarios– dieron una fiesta de luces y colores, contrastes claros y oscuros y composiciones cromáticas muy impactantes entre el escenario y el vestuario. Magda Donato, desde la “Página Teatral”, de *Heraldo de Madrid*, se refiere a esta función en términos de “labor de mosaico” (Donato 1926b: “Página Teatral”), para subrayar el impacto visual y plástico, efecto de la incorporación de las novedades técnicas como los filtros de colores y la luz en movimiento para iluminar a los actores: “Difícil, rarísima en cambio, es la armonía de las formas y de los colores, la entonación general, que requiere un minucioso esmero para evitar los choques de tonos, los contrastes agrios, no ya solamente entre unos y otros trajes, sino entre el vestuario y la decoración”.

Bartolozzi proyecta la escenografía y los figurines cinco años más tarde para la representación de la *Farsa y licencia de la Reina Castiza*. Ya a la altura del año 1931 era evi-

dente su experiencia como titiritero en las representaciones del Teatro Pinocho y, ante todo, en el estreno muy exitoso de la “farsa tragicómica de hombres y muñecos”, *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, en 1928. La escenografía de la *Farsa* era alusiva, conforme con el tono de la obra misma, y no creaba ilusión de ninguna realidad. Basándonos en dos fotografías de la representación, de las que disponemos, se puede constatar el fondo sencillo, con los elementos del decorado limitados al mínimo, como las colinas o el árbol simbólico, muy similares, según observa Vela Cervera “a las de su teatro de títeres o a los fondos de sus ilustraciones infantiles” (1995: 176). Bartolozzi supo captar la intención de Valle de combinar en la caracterización de las criaturas tanto la influencia del primitivo guiñol callejero, como la de lo español y castizo. El crítico José de la Cueva apunta a la estilización de los actores vivos transformados en marionetas: “los figurines, exagerados y graciosos, dan a los tipos todo su valor de muñecos evocadores” (1931: 5). Se buscaba una imagen caricaturizada: el maquillaje transformó las caras de los actores en máscaras guiñolescas, aparecieron grandes pómulos, acentuadas cejas, ojos y labios fuertemente pintados. El vestuario sugirió tipos de la tradición popular y completó el efecto grotesco: la Señora y Mari-Morena eran achuladas y coquetas muñecas, el Rey Consorte, el pelele ridículo, El Sopón ostentaba el aspecto de un muñeco pícaro¹¹. El aspecto político de la obra, merced a la marionetización del personaje, se reveló alusivo, escondido tras la metáfora. Está, al mismo tiempo, en la creación valleincliniana, relacionado estrechamente con el aspecto estético y artístico. El argumento de la farsa misma, pues, gira alrededor de la escapada nocturna de la Reina –el personaje que encubre a la persona de la Reina Isabel II– y del metafórico “retablo” que llegó a ser España bajo su dominio. El desenlace metateatral sugiere el guiñol, en sentido tanto del espectáculo, que acaba de terminar, como de la farsa del país, que no es sino el “Reino de Babia”, en el que inesperadamente apaga “sus luces el guiñol” (Valle-Inclán 1993: 294)¹².

Según la documentación periodística, excepcionalmente abundante, el estreno de *El señor de Pigmalión* en el Teatro Cómico el 18 de mayo de 1928, parece superar los montajes anteriores de Bartolozzi. El lugar en la prensa que este estreno ocupó, se debe ante todo a las controversias que la obra y su autor despertaban, sobre todo después de los éxitos extranjeros en París (1923, Théâtre de L’Atelier) y Praga (1925, Teatro Nacional de Praga). La ausencia de esta pieza en los escenarios españoles, publicada en el año 1921, en un momento dado llegó a ser sintomática de la crisis teatral, de lo que dio constancia Ricardo Baeza en un artículo publicado en la potrada de *El Sol*, con el significativo título “El «caso» Grau” (1925: 1).

El responsable del éxito –Bartolozzi– tuvo que enfrentarse a las dos realizaciones extranjeras, cada una distinta, a lo que alude Olmedilla en un artículo publicado dos días antes del estreno madrileño “Jacinto Grau, dramaturgo europeo, estrena, por fin, en España”, en el que reproduce tres fotos de París y Praga (1928: 5). La realización escénica

¹¹ Véanse las fotos recopiladas en el catálogo de la exposición “Montajes de Valle-Inclán”, *Valle-Inclán y su tiempo hoy* (Hormigón 1986: 46).

¹² César Oliva, en la nota al texto, explica el origen de la expresión “Reino de Babia” que derivaría de “estar en Babia”, que significa “estar fuera del lugar de las obligaciones” o, más precisamente, “estar distraído”, la que Valle-Inclán usa “con una traslación de personificación, la relación primaria: de un Rey –en este caso, Reina– en Babia se pasa a un Reino de Babia” (Valle-Inclán 1993: 294).

pareció superar la base sobre la que se había levantado, eso es, la farsa misma, ante todo, en lo que concierne a las sugerencias plásticas, tal como afirmó Grau: “lo que no es mío en la obra, su contorno decorativo y la pericia de los actores que la interpretan, los creo acertadísimos” (1928: 12). La peculiar caracterización de los actores parece ser el blanco predilecto en buena parte de los cometarios que se publican en la prensa. Enrique Díez-Canedo (1968: 182) elogiaba el “atractivo” de los títeres escénicos cuya identidad por obra y maestría de Bartolozzi se sobrepuso a la propia identidad de los actores vivos: “Todos conocemos los muñecos de trapo de Bartolozzi, al verlos agrandados, moverse en escena, combinando de maravilla sus graciosas formas y llamativos colores, cedemos a su atractivo”. De la Villa se refiere a la naturaleza ambigua que supo dar Bartolozzi a los actores:

Los tres actos que siguen al prólogo en “El señor de Pigmalión” nos ofrecen, en primer término una verdadera excepción de novedad: distribución escénica, las cajas de embalajes donde se guardan los muñecos, primorosamente concebidos y humanizados de Bartolozzi. ¿Había pensado en Bartolozzi al escribir su tragicomedia, el Sr. Grau? (1928: 4)

Santorello alude al fenómeno de la estilización de la tradición popular: “Son muñecos típicamente españoles, creados por el pueblo y transmitidos por la tradición [...] cargados todos ellos de una significación popular, marionetas de una «comedia del arte» específicamente española tradicional y actual” (1928: 70). La inspiración en el folclore castellano parece ser el criterio fundamental que toma Bartolozzi para la caracterización de los personajes, siguiendo “el concepto de estilización, colorista y decorativo, difundido por los «Ballets Rusos» de Sergio de Diaguilev” (Vela Cervera 1995: 453). La muñequización del ser escénico en este montaje, resultó ser la consecuencia de una doble recuperación –del género del guiñol y de sus raíces– es decir, del eco de “la revalorización de la marioneta en el teatro moderno, siguiendo los pasos de Jarry o Craig [...]” y de “la misma línea de recuperación de elementos primitivos en busca de la potenciación de la teatralidad” (Vela Cervera 1995: 455). Dicha teatralidad, moderna y experimental, se consiguió sin recurrir al muñeco, haciendo desaparecer al actor debajo de un traje y una máscara grotescos o deformando y limitando sus movimientos por el vestuario. Resuenan en las realizaciones escénicas de Bartolozzi ecos de las ideas de Pierre Albert-Birot: “Quiero un actor que no sea un hombre. Sólo él sería magníficamente humano. Sólo él no interpretaría un papel, él será el personaje. Voy a fundar un teatro cuyos actores de cartón tendrán el tamaño natural de un hombre. ¡Qué emoción!” (Albert-Birot, Plassard 1991: 41).

BIBLIOGRAFIA

AGUILERA SASTRE, Juan (1984) “La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español: *El Mirlo Blanco* y *El Cántaro Roto* (1926-1927)”. *Segismundo*. 39-40: 233-245.

- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel (1999) *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro de su época (1891-1967)*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ALBERT-BIROT, Arlette y PLASSARD, Didier (1991) "Pierre Albert-Birot y el actor de cartón". *Puck*. 1: 37-43.
- ALBERTI, Rafael (2003) *Teatro I*. Barcelona, Seix Barral.
- ÁLVAREZ DEL VAYO, Julio (1918) "El teatro de Max Reinhardt". *España*. 163 (23.05.1918): 9-10.
- AZNAR SOLER, Manuel (1992) *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Barcelona, Cop d'Idees, TIV.
- AZNAR SOLER, Manuel y RODRÍGUEZ Juan, eds. (1995) "*Valle-Inclán y su obra*". *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, U.A.B., 16-20 octubre 1992)*. Barcelona, Associació d'Idées – Taller d'investigacions valleinclanianas.
- BAEZA, Ricardo (1925) "El «caso» Grau". *El Sol*. 6.11.1925: 1.
- BRAUN, Edward (1992) *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires, Ed. Galerna.
- BRAUNECK, Manfred (1998) *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt's Enzyklopädie.
- CAMBA, Julio (1924) "Crónicas de Camba. Marionetas y Personas". *El Sol*. 20.10.1924: 1.
- CUEVA, José de la (1931) "En el Muñoz Seca. «La reina castiza»". *Informaciones*. 04.06.1931: 5.
- DE LA VILLA, Antonio (1928) "Al fin fué [sic] estrenado anoche «Pigmalión»". *La Libertad*. 19.05.1928: 4.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1920) "La vida literaria. El teatro de los niños". *España*. 272 (17.07.1920): 16-17.
- (1924) "Información Teatral". *El Sol*. 17.10.1924: 2.
- (1968) *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. Tomo II. México, Edición de Joaquín Mortiz.
- DONATO, Magda (1926a) "Lo decorativo en la escena. «El Mirlo Blanco»". *Heraldo de Madrid*. 26.06.1926: "Página Teatral".
- (1926b) "Lo decorativo en la escena". *Heraldo de Madrid*. 25.12.1926: "Página Teatral".
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1997) *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos.
- GARCÍA LORCA, Federico (1971) *Retablillo de Don Cristóbal. Farsa para guiñol. Obras Completas*. Ed.16. Madrid, Aguilar.
- GORDON CRAIG, Edward (1917) "Algunas tendencias del teatro moderno". Traducción M. Galán. *Atenea*. 01.1917: 373-379.
- (1989 [1905]) *El actor y la supermarioneta*. En: VV.AA. *Las rutas del teatro. Ensayos y diccionario teatral*. Edición de Giorgio Antei. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- GRAU, Jacinto (1919) "Teatro y escenografía". *España*. 229 (28.8.1919): 10-11.
- (1928) "Autocríticas. «El señor de Pigmalión»". *ABC*. 26.04.1928: 12-13.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, comisario y director (1986) "Montajes de Valle-Inclán". *Valle-Inclán y su tiempo hoy*. Madrid, Ministerio de Cultura – Sociedad General de Autores de España (12.05-06.06.1986).

- (1999) “Los teatros íntimos y experimentales en Barcelona y Madrid (1900-1936)”. *ADE Teatro* (Revista de la Asociación de Directores de Escena de España). 77 (10.1999).
- JARRY, Alfred (1980) *Todo Ubú*. Traducción José-Benito Alique. Barcelona, Ed. Bruguera.
- LISTA, Giovanni (2000) “El escenario futurista”. En: VV.AA. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid, Museo de Arte de Reina Sofía – Aldeasa: 165-217.
- MAYRAL, José L. (1924) “En la Zarzuela. Teatro dei Piccoli”. *La Voz*. 17.10.1924: 2.
- MARQUINA, Rafael (1926) “El Mirlo Blanco”. *Heraldo de Madrid*. 27.03.1926: “Página Teatral”.
- MATEOS MIERA, Eladio (2002) “Rompiendo límites (el primer teatro de Rafael Alberti. 1926-1931)”. En: VV.AA. *Rafael Alberti, un poeta en escena. Estudios y crítica teatral*. Madrid, Centro de Documentación Teatral: 17-45.
- MENARINI, Piero (1989) “Federico y los títeres: cronología y dos documentos”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. 5: 124-128.
- OLMEDILLA, Juan (1926) “Teatro de cámara «El Mirlo Blanco». Un estreno de Valle-Inclán en casa de los Baroja”. *El Heraldo de Madrid*. 11.05.1926: “Página Teatral”.
- (1928) “Jacinto Grau, dramaturgo europeo, estrena, por fin, en España”. *El Heraldo de Madrid*. 16.05.1928: 5.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1915) “Las máscaras. La reteatralización”. *España*. 44 (25.11.1915): 4.
- RIVAS CHERIF, Cipriano (1920a) “Nuevo repertorio teatral. En propia mano (A *Critilo*, crítico teatral en *España*)”. *España*. 277 (21.08.1920): 11-12.
- (1920b) “Fantoques y marionetas”. *La Internacional*. 34 (1.06.1920): 4.
- (1920c) “Los amigos de Valle-Inclán (Segunda carta abierta sobre un teatro nuevo)”. *España*. 278 (28.08.1920): 12-13.
- (1924) “El rito teatral del Tenorio y el «Don Juan» tipo”. *Heraldo de Madrid* (1.11.1924): “Página Teatral”.
- (1980a) “Divagación a la luz de las candilejas”. *La Pluma*. 3 (08.1920). Reimpreso por Topos Verlag AG Vaduz. Liechtenstein: 113-119.
- (1980b) “Más cosas de Don Ramón”. *La Pluma*. 32 (01.1923). Reimpreso por Topos Verlag AG Vaduz. Liechtenstein: 90-96.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1997) *Historia del teatro español: Siglo XX*. Madrid, Cátedra.
- SALAZAR, Adolfo (1929) “Diaghileff”. *Revista de Occidente*. 76 (10.1929): 121-133.
- SÁNCHEZ, José A., ed. (1999) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Ediciones Akal.
- SANTORELLO (1928) “Actualidades teatrales”. *Blanco y Negro*. 27.05.1928: 70.
- VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del, eds. (1995) *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia, Pre-Textos.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1994) *Tablado de marionetas para educación de príncipes*. Madrid, Espasa Calpe.
- (2002) *Obras completas, Tomo II: Teatro, poesía, varia*. Madrid, Espasa Calpe.
- VELA CERVERA, David (1995) “Valle-Inclán y Salvador Bartolozzi. *Farsa y licencia de La reina castiza*”. En: Manuel Aznar Soler, Juan Rodríguez (eds.) “*Valle-Inclán y su obra*”. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, U.A.B., 16-20 octubre 1992)*. Barcelona. Associació d'Idées – Taller d'investigacions valleinclanianes: 173-178.
- (1995) “El estreno en Madrid de *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau (18-V-1928): la plástica escénica de Salvador Bartolozzi”. *ALEC*. 20 (3): 439-461.