

# ES PER PEN TO

***Arte popular y revolución estética***









**ES  
PEN**

# PER TO

**ARTE POPULAR  
Y REVOLUCIÓN  
ESTÉTICA**



**L**a palabra «esperpento» se ha incorporado a nuestro acervo coloquial como sinónimo de algo grotesco o estrafalario, de tintes surrealistas. Pero hay en ese vocablo, de origen incierto y presente en el habla popular desde al menos el siglo XIX, una asociación instantánea a la figura de Ramón María del Valle-Inclán. Para el escritor gallego, la deformación y la exageración fueron herramientas de cuestionamiento crítico, dardos que su genio cargó de significado y que señalaban la hipocresía, la corrupción y la decadencia de una sociedad lastrada por el atraso y la desesperanza moral.

A diferencia de otras manifestaciones culturales vinculadas con la tradición grotesca europea, el esperpento, en cuanto artefacto literario y teatral, sumó a su voluntad de renovación formal un compromiso explícito con la regeneración de las estructuras sociales.

A través de una amplia selección de documentos y obras artísticas, la exposición *Esperpento. Arte popular y revolución estética* examina los temas y estrategias que nutren la raíz esperpéntica: la sátira de Goya; la temática carnavalesca, con su ruptura de roles preasignados y la reflexión sobre el engaño y la deformidad; o el cambio de paradigmas políticos y sociales vividos durante la Restauración española y la Primera Guerra Mundial. Tomando como referencia *Luces de bohemia* (1920), obra dramática con la que el esperpento se bautiza como género, asistimos también a una reflexión sobre el fracaso de la bohemia, su memoria y sus fantasmas. Salen a escena las marionetas, los fanticos, la sátira del pueblo, la irreverencia. Y clausura la exposición, como en una coda goyesca, el espacio dedicado a *El ruedo ibérico*, serie inconclusa de novelas en la que Valle-Inclán, a través de la tauromaquia, ahonda en la condición trágica y grotesca de la historia de España, consagrada por el estallido de la guerra en 1936 y la tiranía de olvido, violencia política y represión que el autor, fallecido ese mismo año, había prefigurado en su obra.

El enfoque expansivo y relacional de esta muestra remarca la importancia contextual del esperpento y celebra la salud de una propuesta estético-política que ha sobrevivido a la biografía y al pensamiento valleinclanesco. La exposición logra, además, inscribir el esperpento, y su proclamada excepcionalidad, en un contexto universal y de época que nos permite trazar fecundas conexiones y nuevas lecturas que aún nos interpelan en la actualidad.

Quisiera expresar mi gratitud por el riguroso y brillante trabajo de investigación y comisariado que ha hecho posible este proyecto del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y por la calidad de los textos y creaciones que aquí se recopilan. Son testimonio de una valiosa reflexión colectiva en torno a Valle-Inclán y al esperpento, pero también un acercamiento crítico y sugerente a producciones artísticas y culturales que siguen interrogando nuestro presente.

ERNEST URTASUN DOMÈNECH  
MINISTRO DE CULTURA

**E**l concepto de «esperpento», tan arraigado en la cultura y el imaginario popular de España, se muestra en esta exposición como un «núcleo de pensamiento estético» que tuvo la capacidad de interpelar su realidad coyuntural en términos históricos. Se parte de su génesis goyesca para construir una genealogía que atraviesa los principales temas y estrategias que exploró y desarrolló Ramón María del Valle-Inclán, poniendo de manifiesto que estos han trascendido el tiempo y pensamiento del escritor gallego. Cabe aclarar aquí que, como explican sus comisarios en el texto que conforma la primera parte de este libro, la muestra busca «tomarle el pulso a la vigencia del esperpento» sin incorporar referencias explícitas a la actualidad. No son necesarias porque las «concomitancias trágicofársicas» entre la realidad de entonces y la de ahora se vislumbran sin tener que subrayarlas.

Una premisa fundamental de la exposición es que la potencia que tuvo el esperpento para dilucidar cuestiones de calado histórico, incardinadas a la realidad coyuntural de donde emerge, tiene que ver, por un lado, con la crítica al encorsetamiento social, político y cultural de la España de la época desde una mirada distante, «demiúrgica» en palabras de Valle-Inclán; una estrategia que guarda indudables similitudes con la del extrañamiento brechtiano, que el dramaturgo alemán usó para soslayar la identificación emocional del espectador con sus personajes. Por otro lado, también tiene que ver con la creación de una estética de la «deformación» sustentada en la célebre metáfora del espejo cóncavo. La perspectiva que posibilita esta doble operación de separación y distorsión visual distingue al esperpento de otras manifestaciones coetáneas de lo grotesco, confiriéndole la capacidad de cristalizarse como una respuesta radicalmente situada y comprometida con la regeneración de las estructuras sociales frente a la profunda crisis existencial que vivió la sociedad europea a finales del siglo XIX y principios del XX.

Si en la vasta tradición de lo grotesco se abren dos líneas principales no necesariamente excluyentes entre sí, la onírica, identificada con lo grotesco fantástico, y la satírica, que entronca con lo popular carnavalesco, se puede decir que el esperpento forma parte de esta última. La novela picaresca y los grabados caricaturescos de Goya, dos de sus más emblemáticos exponentes históricos en nuestro país, constituyen antecedentes ineludibles del esperpento valleinclanesco. En la primera sección de la exposición se esboza cómo fue en los llamados pintores goyescos —Leonardo Alenza, Eugenio Lucas Velázquez o Francisco Lameyer y Berenguer—, pero sobre todo en ciertas formas populares de la cultura visual de la segunda mitad del siglo XIX, que de algún

modo también engarzaban con esta tradición grotesca satírica, donde los esperpentos encontraron su precedente inmediato. Ingenios ópticos como el taumatropo, el zoótropo o el estereoscopio pusieron en funcionamiento revolucionarias estrategias de representación deformada o deformante que adquirieron asimismo una creciente centralidad en el ámbito de la producción gráfica, donde proliferó una caricatura politizada que empleó recursos distorsionadores como la animalización, la vegetarización o la miniaturización.

La génesis del esperpento no se puede entender, en todo caso, sin tener en cuenta el vuelco sistémico en la manera de percibir la realidad que se produce en los albores del siglo xx. La ruptura de las convenciones artísticas que propugnaron las vanguardias históricas, así como la emergencia de las corrientes espiritistas o los experimentos con las drogas en busca de estados alterados de conciencia, nos hablan de este cambio de mirada. Como también lo hace la nueva forma de concebir la contienda bélica que trajo consigo la Primera Guerra Mundial. Precisamente, en la segunda sección de la exposición, donde se incluyen obras de artistas como Umberto Boccioni, Ossip Zadkine, François Flameng o Ángeles Santos, se parte de la vista de pájaro que tuvo Valle-Inclán de las trincheras alemanas desde un avión de combate: ser corresponsal para el diario *El Imparcial* fue determinante en la gestación de la mirada demiúrgica del esperpento, prefigurada en esa «visión estelar» que adoptó al escribir su crónica.

Como género dramático, el esperpento se enmarca en la tendencia de «reteatralización del teatro» que se extendió en la Europa del primer tercio del siglo xx y dio lugar a una heterogénea gama de propuestas escénicas, que con estrategias diversas y distintos grados de radicalidad, tanto estética como política, compartían la determinación de romper con el psicologismo sobre el que se había construido el teatro realista decimonónico. En este sentido, la tercera sección de la exposición examina sus conexiones con las reelaboraciones vanguardistas de dos modelos de espectáculo de origen popular, la *commedia dell'arte* y el teatro de marionetas, tanto en sus vertientes más estilizantes como con las de carácter disolutivo, de degradación guiñolesca, de las que un temprano ejemplo paradigmático fue *Ubu rey*, de Alfred Jarry.

Pero más allá de esa confluencia, a la hora de analizar genealógicamente el esperpento debemos tener muy presente su especificidad contextual, como se muestra en la cuarta sección de la exposición. Las tres obras agrupadas en la trilogía *Martes de carnaval* —*Los cuernos de Don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del Capitán* (1927)— vehiculan su feroz crítica a la Restauración y la dictadura de

Primo de Rivera, tiempos de violencia colonial, militarismo y misoginia institucionalizada, a través de la contraposición de estéticas populares antagónicas: desde las aleluyas castellanas, las aucas catalanas y las coplas de ciegos hasta los títeres de cachiporra o las comparsas de gigantes y cabezudos; manifestaciones de expresionismo popular vernáculo a menudo ligadas al espacio de lo carnavalesco, donde las convenciones sociales y los roles preasignados se subvierten.

La quinta sección de la exposición se articula en torno a *Luces de bohemia* (1920), obra en la que se incluye una definición dialogada del esperpento que remarca su enraizamiento en la realidad histórica española. Aunque su voluntad renovadora se basa en la palabra, en esta pieza teatral Valle-Inclán aspira a producir una visualidad nueva que toma como punto de partida dos referencias explícitas: la pintura de Goya y el reflejo de los espejos cóncavos del callejón del Gato en Madrid y las barracas de feria. Mediante una variada selección de piezas artísticas y materiales documentales se pone de manifiesto la potencialidad disruptiva de esta obra clave de su trayectoria, ahondando en sus conexiones con ciertas propuestas del teatro expresionista europeo, especialmente con el ya mencionado Bertolt Brecht, y reflexionando sobre cuestiones centrales en ella como el destino trágico de la bohemia, las relaciones entre el anarquismo estético y político —con el café, la calle y la prisión como sus principales espacios de encuentro— o la feroz represión que el poder ejerció contra los movimientos revolucionarios.

En la siguiente sección se analiza la influencia en la gestación y desarrollo del concepto de esperpento de una serie de obras —*Flor de santidad* (1904), *Romance de lobos* (1907), *Divinas palabras* (1919) y el volumen *Retablo de la lujuria y la muerte* (1927)—, donde Valle-Inclán subvierte la narrativa del retablo devocional en relatos trágicos y grotescos protagonizados por personajes que anteponen el interés (económico o lascivo) al bienestar y la justicia. En la exposición podemos ver una selección de los grabados que Xosé Conde Corbal realizó inspirándose en estos retablos, así como documentación y piezas escenográficas de los montajes que se han llevado a cabo sobre algunos de ellos. También se incluyen trabajos de Arturo Baltar y Catalina Sandalia Simón, la «Tía Sandalia», dos artistas que crearon un singular universo creativo en el que, como en este ciclo de obras de Valle-Inclán, lo profano se funde con lo religioso.

En la figura del tirano, deformación grotesca del líder político, encontramos una encarnación paradigmática de lo esperpéntico. A ella dedicó una de sus obras más emblemáticas Valle-Inclán: la novela *Tirano Banderas*, donde experimenta con el lenguaje mediante la

creación de una suerte de idioma sincrético. Publicada en 1926, en plena dictadura de Primo de Rivera, empezó a escribirla tras regresar de su segundo viaje a México, donde pudo conocer la pintura de José Clemente Orozco, quien dos décadas más tarde, impactado por el horror de la Segunda Guerra Mundial, creó una serie de trabajos en los que recurre a la deformación y la distorsión para representar la violencia ligada a la lógica autoritaria. Un ejemplo de ello es el cuadro *El tirano* (1947), incluido en la séptima y penúltima sección de la exposición, donde se presta una atención especial a Cipriano Rivas Cherif y Victorina Durán, dos estrechos colaboradores de Valle-Inclán que tuvieron que exiliarse en América para huir de la tiranía de la dictadura franquista.

La muestra cierra con una amplia sección dedicada a *El ruedo ibérico*, proyecto narrativo inconcluso —solo dejó terminadas dos de las nueve novelas que lo componían— con el que aspiraba a hacer una historia novelada del pasado reciente de España, al modo que hizo Benito Pérez Galdós en sus *Episodios nacionales*, aunque alejándose de la tradición realista de este desde la convicción de que la revolución política por venir debía ir acompañada de una revolución formal. En este proyecto, culminación de su programa esperpéntico, la tauromaquia se erige a la vez como matriz narrativa de nuestra historia en clave trágica y como «dispositivo moderno» que en el contexto del auge global de los fascismos patentizaba la relación entre violencia, política y espectáculo. De la potencia metafórica de la tauromaquia para hablar del destino trágico y grotesco de España, ya señalada por Goya en la serie de grabados que le dedicó, dieron cuenta muchos artistas de la época, como ejemplifica el cuadro *Fusilamientos en la plaza de toros de Badajoz* (1937), de Joaquín Martí-Bas, entre otros.

Esta exposición no solo nos invita a profundizar en la noción y estética del esperpento, sino que, indagando en el complejo entramado de referencias, cruces, relaciones de afinidad y derivaciones que convoca y activa, analiza desde una mirada contemporánea sus raíces genealógicas y nos hace tomar conciencia de su vigencia. Además, se resalta la importancia que Valle-Inclán siempre concedió en su trabajo a lo visual. Como él mismo aseguró en varias ocasiones, en su escritura buscaba que la emoción se diera por la visión plástica, centralidad donde se pone de relieve —como señalan los comisarios de la muestra— que aproximarse al esperpento valleinclanesco mediante el dispositivo expositivo resulta tan pertinente como revelador.

MANUEL SEGADE

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

# **ESPERPENTO: ARTE POPULAR Y REVOLUCIÓN ESTÉTICA**

Pablo Allepuz, Rafael García, Germán  
Labrador, Beatriz Martínez Hijazo,  
José A. Sánchez y Teresa Velázquez

**1**

**ANTES  
DEL ESPER-  
PENTO**

---

**17**

**2**

**VISIÓN  
DE MEDIA-  
NOCHE**

---

**53**

**3**

**TABLADO  
DE MARIO-  
NETAS**

---

**79**

**4**

**MARTES DE  
CARNAVAL**

---

**95**

**5**

**LUCES DE  
BOHEMIA**

---

**129**

**6**

**RETABLOS**

---

**165**

**7**

**TIRANO**

---

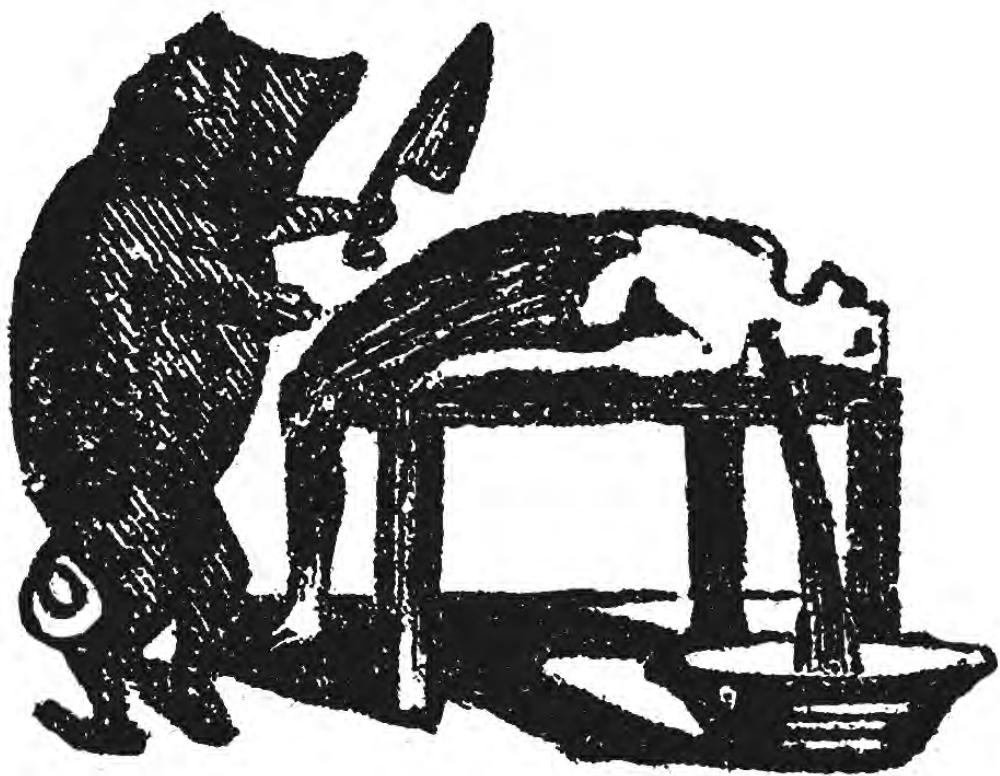
**195**

**8**

**EL RUEDO  
IBÉRICO**

---

**215**



**257**

**Tragedia,  
farsa, destino:  
el esperpento**

Santiago Alba Rico

**273**

**Melón pelado**

Esther F. Carrodegua

**307**

**Principitos  
de esperpentos**

Mario Bellatin

**317**

**La Farmacia:  
Refugium  
Peccatorum**

Gloria G. Durán

**337**

**Lista  
de obras**

**ESPER  
ARTE PO  
Y REVO  
ES**

# RPENTO: POPULAR LUCIÓN ÉTICA

Pablo Allepuz, Rafael García, Germán  
Labrador, Beatriz Martínez Hijazo,  
José A. Sánchez y Teresa Velázquez



# 1

# ANTES DEL ESPER- PENTO

---

NOTA. Las fechas de las obras de Valle-Inclán que se mencionan en este ensayo corresponden a su primer año de aparición, según el Archivo Digital Valle-Inclán. Estas no necesariamente coinciden con su primera publicación en formato libro.

1. Ramón María del Valle Inclán, «Esperpento de los cuernos de Don Friolera», en *Martes de Carnaval. Esperpentos*, Barcelona, Espasa, 2011, p. 124.

El esperpento está tan arraigado en nuestra cultura que el léxico coloquial lo identifica con situaciones absurdamente disparatadas y a menudo relacionadas con la escenificación de la política en nuestro país, tan dada al histrionismo, el despropósito y el exceso. Advertimos con absoluta naturalidad sentirnos concernidos por realidades tragicómicas evidentemente esperpénticas que nos emplazan en la ribera contraria del que mueve los hilos del tabladillo. Parafraseando a don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera* (1921), de Ramón María del Valle-Inclán, desde la perspectiva del que mueve los hilos, la realidad histórica se ve con la indiferencia de un difunto. La estética del esperpento «es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos»<sup>1</sup>.

La percepción aguda de que nuestra vivencia del presente está atravesada por una realidad que nos sobrepasa se encuentra en el germen de *Esperpento*. Al idear esta exposición, especular sobre el momento en que vivimos implicó transitar un espacio tan vasto como cercano, así que era inevitable partir del concepto formulado por Valle-Inclán para tomarle el pulso a la vigencia del esperpento. Así es como el conjunto de obras seleccionadas comprende un abanico amplio de disciplinas artísticas y documentos, que parten del tiempo inmediatamente anterior a los esperpentos para detenerse en los principales temas y estrategias de la singular propuesta estética que ha sobrevivido a la época de Valle-Inclán.

Durante el primer tercio del siglo xx, el esperpento conformó un núcleo de pensamiento estético susceptible de ofrecer una nueva perspectiva para entender la realidad histórica. A través de una serie de estrategias deformantes, entroncó con la sociedad española de aquel momento y esto es lo que hoy permite apuntar concomitancias trágicofársicas entre la realidad de entonces y nuestro presente. En este sentido, la exposición reúne una selección de materiales históricos que cubre mayormente el arco temporal de la vida de Valle-Inclán y evita incorporar referencias a la inescapable actualidad. Esto no impide que la imagen del desasosegante mundo de principios del siglo xx rebote en el xxi sin apenas deformarse un ápice. Como apuntó Heinrich von Kleist: «la imagen del espejo cóncavo, después de haberse alejado hacia el infinito, aparece nuevamente de improviso muy cerca de nosotros»<sup>2</sup>.

En varias ocasiones, Valle-Inclán se refirió a su manera de escribir pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se

2. Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 44.

3. Cipriano Rivas Cherif cita a Valle-Inclán en «Más cosas de don Ramón», en *La Pluma*, n.º 32, enero de 1923, p. 95.

suscitara a través de la visión plástica: «el tono no lo da nunca la palabra, lo da el color»<sup>3</sup>. Contemplando que sus obras fueron llevadas a escena en escasas ocasiones y algunas nunca, la idea de aproximarnos al esperpento a través de una exposición nos cautivó desde el inicio. Al respecto de la visión plástica valleinclanesca, el dramaturgo y poeta Cipriano Rivas Cherif comentó:

*La Comedia Bárbara* está, más que escrita, pintada al fresco. Y si hay en sus páginas ecos del romancero, y trazos románticos de evocación medieval, y picardía a la antigua española, y sensibilidad de la que se llamó hace veinte años decadente, y olor de campo, y poesía de la más pura, todo ello está en función visual, y su ritmo interior y su gracia más evidente coadyuvan al logro cabal del cuadro. Cuadro en el que destacan a veces, con esa fuerza fina de la pintura primitiva, imágenes detalladas con un relieve más propio de la tabla, y aun de la talla, que de las vastas sinfonías murales que decoran los palacios italianos, en que el pintor se complace a veces en repetir, con los mismos colores de la estampa popular, la historia grosera que anda en carteles y coplas de ciego por las ferias, degenerando trasunto de la epopeya y aun del mito que otro ciego milenario pudo cantar en Grecia, y cien pinceles plasmar en acordes cromáticos, que el inglés fin de siglo ha creído ver plagiados por la Naturaleza misma. Pintura, sobre todo, en fin<sup>4</sup>.

4. Cipriano Rivas Cherif, «Apuntes de crítica literaria. La Comedia Bárbara de Valle-Inclán», *España*, n.º 409, 16 de febrero de 1924, p. 9. En esta cita, Rivas Cherif se refiere a la trilogía *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán, que incluye, en orden correlativo, *Águila de blasón* (1906), *Romance de lobos* (1907) y *Cara de plata* (1922).

Los esperpentos daban respuesta al atraso y desesperanza que asoló a España en la primera mitad del siglo xx. El factor decisivo del cambio de mirada propuesto por el escritor radicó en un completo programa artístico que trató de ridiculizar, entre otros, un sentimiento de solemnidad trágica

muy naturalizado entonces como la ibérica forma de «estar en el mundo». En su opinión, la inercia patética de la sociedad española era achacable al tradicionalismo de sus estamentos y al convencionalismo rancio, banal e hilarante de la época.

La estética del esperpento desplegó su máxima eficiencia de dos modos: el primero consistió en el distanciamiento, una técnica que guardó ciertos paralelismos con el extrañamiento brechtiano y buscó soslayar la identificación emocional del espectador con sus personajes. El segundo fue una suerte de deformación somática-sistémica basada en la metáfora del espejo cóncavo. Un doble ejercicio de separación y distorsión visual se entrevera en esta fórmula de renovación de la experiencia estética, pues no es sino a través del arte que el individuo se emancipa de su grotesca condición de títere. La perspectiva «desde la otra ribera» confirió a Valle-Inclán una capacidad de desapego que le permitió dilucidar cuestiones de calado histórico incardinadas en la realidad coyuntural española.

Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, especialistas en la obra de Valle-Inclán, han sostenido acertadamente que el esperpento integra perfectamente la teoría de lo grotesco y la histórica experiencia grotesca hasta el punto de que se explican de manera recíproca<sup>5</sup>. La precisión con que lo teatral se engarzó al trasfondo de la historia española distingue genuinamente al esperpento de otras formas de grotesco y hace de este una de sus manifestaciones más logradas. A diferencia de otros grotescos, el esperpento no fue un mero conjunto de técnicas, no solo hundió sus raíces en la crisis existencial y metafísica que atravesó de manera generalizada la sociedad europea del cambio de siglo: el esperpento

5. Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Re-visión del esperpento*, Madrid, ADE, 2012, p. 21.

cristalizó la problemática de un tiempo histórico en la certidumbre de la vivencia de lo cotidiano.

El profundo sentido de lo absurdo de la condición humana, que se propagó en el continente europeo a finales del siglo XIX y comienzos del siguiente, devino en un sentimiento tanto de pérdida como de vacío que fue acrecentándose conforme la vida se cosificaba. Filósofos como Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre, dramaturgos del teatro del absurdo (Samuel Becket, Jean Genet) y directores de la escena experimental (Eugène Ionesco, Bertolt Brecht o Luigi Pirandello) fueron eco de una angustia existencial característica que no fue ajena a España, y que aquí se agravó por una sucesión de conflictos sociopolíticos que penetraron en la conciencia de la generación del 98 a la que perteneció Valle-Inclán. No en balde, su obra encarnó como ninguna la teoría de la deshumanización del arte de José Ortega y Gasset. La recusación valleinclanesca hacia la extendida actitud falsamente trágica de la vida española enraizó al esperpento en una redefinición paródica de la pesantez del ser, cuyas tribulaciones el escritor trocó en dislate. Frente al carácter antihistórico y universal con que sus coetáneos de otras latitudes abordaron el absurdo literario, Valle-Inclán basó sus esperpentos en la realidad con la urgencia histórica de que su impacto fuera inmediato<sup>6</sup>. La realidad sobre una sociedad descoyuntada solo podía ponerse sobre las cuerdas con la destreza del titiritero para, desde lo alto, cambiarle las tornas, cual títere sin cabeza que ignora la realidad que exhibe tanto como a sí mismo. La única posibilidad de regenerar el arte y la sociedad era hacerlos partícipes de un juego devenido de otro juego cuya imagen histriónica y desatinada reflejaba la escena teatral y nuestra historia reciente.

6. *Ibíd.*, p. 90.

A fin de dilucidar qué rasgos esenciales y procedimentales heredó el esperpento de la vasta tradición de lo grotesco, es imprescindible aludir al estudio seminal de Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, publicado originalmente en 1957<sup>7</sup>. El historiador rastreó los significados más relevantes de lo grotesco, concluyendo con tres aseveraciones de gran calado: las artes gráficas es el medio más propicio a las técnicas del grotesco, la descripción de los estados de ánimo suscitados por las obras es la causante de la ampliación del concepto estético en el siglo XVIII y lo grotesco es una estructura que define su naturaleza en el estado de enajenación del mundo.

El sentimiento de extrañamiento que subyace a todo grotesco conlleva un cambio de mirada hacia lo que nos rodea (el carnalesco mundo al revés, las turbadoras escenas de El Bosco y Pieter Brueghel el Viejo, el mundo como casa de locos) y hacia la propia existencia (animalización, locura, etcétera). Este doble movimiento fuera de sí del mundo y del individuo utilizó el distanciamiento para representar, por un lado, la ausencia de voluntad y juicio de una sociedad de autómatas y marionetas<sup>8</sup> y, por el otro, la incertidumbre y el desdoblamiento de la personalidad de quienes se parapetaban tras la máscara, el disfraz, el doble, los medios seres y los fantasmas.

En la proyección del mundo enajenado se distinguieron dos perspectivas no necesariamente excluyentes: la onírica, que se identificó con el grotesco fantástico, y la satírica, de mayor radicalidad, que se sirvió de lo cómico<sup>9</sup>. Frente al grotesco fantástico extrañamente antinatural, sus visiones espectrales henchidas de angustia y perplejidad, lo monstruoso inquietante rayano en lo feo, el terror y la aluci-

7. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.

8. Von Kleist utilizó la metáfora de la ingravidez de un muñeco frente a la de un bailarín vivo para referirse a la cuestión de la afectación que el muñeco nunca mostraría: «la afectación aparece cuando el alma se localiza en algún otro punto que el centro de gravedad del movimiento», en Von Kleist, *óp. cit.*, p. 38.

9. Kayser, *óp. cit.*, p. 313.

**10.** El grotesco español gozó tempranamente de una posición referencial. En 1788, Karl Friedrich Flögel señaló que, en cuestión de comicidad burda, «los españoles habían aventajado a todos los demás pueblos europeos», mientras Jean Paul atribuyó a españoles e ingleses una especial capacidad para lo grotesco; ver Kayser, *óp. cit.*, p. 22. Por su parte, en 1855, Charles Baudelaire apuntó: «los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo de sombrío»; ver Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001, p. 104.

**11.** Lo cómico en Valle-Inclán no está ligado a la risa provocada por lo inverosímil o *humorismus* de su coetáneo Ramón Gómez de la Serna, que vertebró lo grotesco en este autor. Ver *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1947.

nación, el grotesco satírico entroncó con lo popular carnavalesco, dando el salto a lo burlesco-vulgar-proverbial, al grabado caricaturesco y a la crítica ácida a la par que ridícula. La perspectiva del esperpento se corresponde con esta última, enraizándose tanto en la tradición del grotesco español<sup>10</sup> —que incluyó los modelos ineludibles del Museo del Prado, sobre todo Francisco de Goya— como en el realismo de la novela picaresca. Sirviéndose del lenguaje llano y directo de esta última, Valle-Inclán actualizó la visión satírica del modo de vida en un contexto político tan corrupto como el de la España del Siglo de Oro. La comicidad de los esperpentos compartió con *La vida del Buscón llamado don Pablos* (1626), de Francisco de Quevedo, la falta de digresión moralizadora y la frialdad caricaturesca con que el lenguaje se re-tuerce para expresar la inanición social y física<sup>11</sup>.

Los esperpentos encontraron un precedente inmediato en las formas populares de cultura visual del siglo XIX, mucho más radicales en su planteamiento que la pintura de los goyescos Leonardo Alenza (p. 33), Eugenio Lucas Velázquez (pp. 29-32, 34-35) o Francisco Lameyer y Berenguer. Por su parte, las investigaciones científicas acerca de la visión subjetiva y el papel constitutivo del cuerpo en la aprehensión del mundo condujeron a la invención de una amplia variedad de dispositivos ópticos, los cuales se difundieron rápidamente entre la población como curiosidades para el entretenimiento: una moneda con una imagen en cada una de sus caras que al ser volteada las combina en una sola (taumatropo); un tubo con espejos longitudinales, los cuales forman un prisma, que al rotar multiplica la imagen colocada en un extremo (caleidoscopio); un disco con rendijas (fenaquistiscopio) o un tambor con rendijas (zoó-

tropo) que al girar crea la ilusión de la imagen en movimiento; un soporte binocular que al enfrentar fotografías o grabados por medio de espejos da la sensación de tridimensionalidad (estereoscopio); un cilindro, cono o pirámide reflectante capaz de recomponer con el ángulo adecuado una imagen totalmente transfigurada (anamorfosis<sup>12</sup>). En muchos casos, estos instrumentos utilizaban espejos en su mecanismo interno, pero no para ofrecer un reflejo mimético de la realidad, sino para transformarla sintetizando o aumentando el referente original. Es en este sentido que han sido a menudo malinterpretados como continuaciones de un modelo de visión realista —renacentista, perspectivo, normativo— o como meras anticipaciones todavía imperfectas de la imagen cinematográfica, cuando en realidad ya estaban poniendo en funcionamiento revolucionarias estrategias de representación —deformada o deformante— que la historia de la modernidad artística canónica ha atribuido a los movimientos de vanguardia de finales del siglo XIX<sup>13</sup>.

Por ello, siendo el cine un importante referente de la composición esperpéntica, no lo son menos otros dispositivos de narración visual precinematográficos, como el teatro de sombras y la linterna mágica<sup>14</sup>. Del primero interesa la bidimensionalidad de las figuras, sin identidad singular, que limitaba el desarrollo de tramas psicológicas, basadas en personajes, y obligaba a una focalización en tipos, sean demonios, burgueses, pícaros, campesinas, soldados o caracteres de la *commedia dell'arte* fundidos en planchas de zinc y otros materiales opacos (p. 41). Aunque no se puede obviar la función ritual de estos espectáculos en otras tradiciones, como las de Java o Bali, donde las figuras se hacían con cuero

**12.** La anamorfosis había sido estudiada por Leonardo da Vinci y representada por Hans Holbein el Joven en *The Ambassadors* [Los embajadores, 1533], en cuya parte inferior se muestra el dibujo anamórfico de una calavera proyectado en un espejo. Es importante observar que el interés por la deformación y lo grotesco coincidió con la investigación de los procedimientos técnicos para la producción de la imitación ilusoria de las apariencias. Las mismas leyes y dispositivos hicieron posible la ilusión mimética y la deformación inquietante o movilizadora, lo cual permitió jugar con las imágenes. Ese juego podía ser una diversión ociosa, incluso infantil, pero también un medio para la crítica, la sátira o la rebelión, ya sea religiosa, moral o política. Ver Frances S. Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015, pp. 95-99.

**13.** Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008.

**14.** Con orígenes remotos en China, el teatro de sombras era conocido en Asia y Europa desde el siglo XI. Muy popular en el siglo XIX, experimentó un renacimiento que despertó el interés de la bohemia artística gracias al éxito de los espectáculos presentados a partir de 1887

en Le Chat Noir de París. Rodolphe Salis, dueño del *cabaret*, narraba las historias que se presentaban (con acompañamiento de orquesta) en una gran pantalla tras la cual decenas de manipuladores ponían en movimiento las siluetas diseñadas y realizadas por Henri Rivière, Caran d'Ache y George Auriol. Los fondos se proyectaban por medio de una linterna mágica. Este *cabaret* tuvo réplicas en otras ciudades europeas, algunas de ellas importantes para el modernismo artístico y la eclosión de las primeras vanguardias, como Els Quatre Gats de Barcelona (1897-1903), donde también se presentaron espectáculos de siluetas.

15. José Díaz Cuyás, «Notas sobre fantasmagoría y pintura», en Jordi Pons, Montserrat Puigdevall y Ángel Quintana (coords.), *Un art d'espectres: Màgia i esoterisme en el cinema dels primer temps*, Girona, Fundació Museu del Cinema y Ajuntament de Girona, 2010, p. 25.

coloreado para representar largas tramas épicas del *Rāmāyaṇam* y del *Mahābhārata*. Esta dimensión ritual o religiosa podría explicar la elección de este medio para los autos incluidos en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927), de Valle-Inclán, plagado de elementos profanadores.

Por su parte, los usos de la linterna mágica fueron muy diversos: científicos, pedagógicos y espectaculares. Entre estos últimos, habría que destacar las fantasmagorías, ideadas por Étienne-Gaspard Robert «Robertson» en 1798, cuatro años después de que concluyera el periodo del Terror en Francia, con un balance de entre veinte y cuarenta mil muertos. Se trataba de espectáculos en los que una linterna mágica sobre ruedas, denominada «fantascopio», proyectaba imágenes espectrales sobre una pantalla oculta por nubes de humo, lo que producía la impresión de que los fantasmas se movían suspendidos en el aire (pp. 38-40). La técnica, la óptica, se ponía al servicio de la magia en una colaboración que se prolongaría todo el siglo XIX, alternatively calificado como el «siglo de las sombras» y el «siglo de las nubes»<sup>15</sup>. El éxito internacional de la fantasmagoría fue muy rápido, aunque breve, debido en gran parte al descubrimiento del truco. Esto no impidió que los espectadores se prestaran gustosos a la «suspensión de la incredulidad» y que esa atmósfera espectral se mantuviera en las proyecciones de mediados de siglo, como se desprende de la obra de Mariano Fortuny. «Cuadros disolventes» fue uno de los nombres que se dio a los espectáculos de linterna mágica en las últimas décadas del siglo XIX, junto a los de «sombras fantásticas», «diafanorama» o «poliorama». Formaban parte del programa habitual de festejos públicos,

junto con las cabalgatas, los primeros globos aerostáticos, gigantes y cabezudos, fuentes luminosas, cascadas, fuegos artificiales, retretas y cucañas. Las proyecciones en espacios públicos podían tener dimensiones gigantescas, de nueve metros de altura, y podían verse «a medio kilómetro de distancia»<sup>16</sup>.

Entre los múltiples motivos temáticos de las placas de vidrio de una linterna mágica destacan las imágenes destinadas a producir asombro, miedo o risa, en muchos casos mediante la sátira y lo grotesco. Son recurrentes las figuras de la *commedia dell'arte* y la farsa, las cortesanas en escenas escatológicas u obscenas y las de diablos, espectros y esqueletos. El efecto se basa en dos factores: la apariencia de movimiento y la representación tosca del cuerpo humano. Mediante superposición o rápida sucesión de las placas se producía la ilusión de acrobacias y danzas, actos sexuales o apariciones sobrenaturales. La representación del cuerpo es central en todas ellas: son múltiples, por ejemplo, las escenas cómicas basadas en súbitas deformaciones de los rasgos o las proporciones para producir figuras grotescas, o bien la metamorfosis de humanos en animales o viceversa, de un modo muy similar al practicado por los dibujantes de la prensa satírica. La ilusión de movimiento potencia el grotesco, y es que uno de sus atributos visuales es la fluidez: «representa un estado de cambio, rompiendo lo que sabemos y mezclándolo con lo desconocido»<sup>17</sup>.

Todo este repertorio de trucos y espectáculos visuales impactó con fuerza en el otro gran ámbito de producción y consolidación de imaginarios populares que fue la estampa de costumbres decimonónica, impulsada definitivamente gracias a los nuevos medios de reproducción técnica de texto e

16. Francisco Javier Frutos Esteban y Carmen López San Segundo, «Érase una vez la magia representativa. La linterna mágica en España en cinco actos», *ibíd.*, p. 132.

17. Connelly, *óp. cit.*, p. 33.

imagen. Francisco Ortego y Vereda, autor destacado de esta primera generación de dibujantes profesionales, describía la sociedad española a partir de tipos sociales cercanos o imágenes de carnaval; un mundo, por tanto, no tan lejano de los bailarines, malabaristas, boxeadores o acróbatas que aparecían contorsionados de manera recurrente en aquellos aparatos visuales. De hecho, uno de los dibujos de Ortego y Vereda tematiza esta fascinación del vulgo por la nueva visualidad ambulante y colectiva al mostrar un nutrido grupo de personas arremolinadas en torno a un tutilimundi en la Plaza Mayor de Madrid (p. 36). La confluencia de la creciente crítica social como evolución lógica del pintoresquismo, por un lado, y los nuevos recursos ópticos para imaginar representaciones más allá del naturalismo, por el otro, dieron como resultado una marcada tendencia hacia la caricatura satírica politizada con nuevas estrategias de animalización, vegetarización, feminización, infantilización o miniaturización.

18. La referencia la proporciona el propio Valle-Inclán en *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1920).

*Gil Blas*, una de las revistas que más influyó a Valle-Inclán (junto a *La Gorda* y *La Flaca*<sup>18</sup>), se presentaba en su número prospecto de la siguiente manera: «La atmósfera que nos rodea produce cosquillas. La situación parece un dibujo de Goya. Cada hombre serio es casi una caricatura». La influencia de Goya, no obstante, será más bien testimonial, pues los periódicos satíricos (pp. 48-51) —y otros soportes como postales o cajas de cerillas (pp. 44, 46-47)— se decantaron pronto por el tópico barroco del *theatrum mundi*. Durante el periodo de la Restauración borbónica, las instituciones y sus representantes serían caracterizados dentro de macro y microcosmovisiones de circo político, tauromaquia política, gimnasia política, carnaval político y, muy

particularmente, teatro político: teatro de sombras, teatro de marionetas, guiñol u otras formas mixtas. Al estudiar la caricatura europea del siglo XIX, el historiador Valeriano Bozal proponía precisamente el concepto de *esperpento* para definir las propuestas deshumanizadoras de Honoré Daumier, Paul Gavarni, los hermanos Pauquet, Amédée de Noé «Cham», J. J. Grandville o sus homólogos españoles, y el motivo del teatro político para conceptualizar la transición de la caricatura costumbrista a la satírica. Según planteaba, la diferencia entre una y otra radica precisamente en el distanciamiento crítico: mientras que la caricatura costumbrista puede representar a la clase política en plena actuación farsesca, implicando que todos participamos por igual en la función, la satírica incide sobre todo en la representación del público que la contempla desde fuera de escena, evidenciando por tanto la obscenidad de las relaciones de poder subyacentes. Como él mismo concluye, desacralizar la política convirtiéndola en un espectáculo de monigotes tiene como consecuencia el estancamiento de la stampa en una tradición jocosidad, algo que identifica como específico del caso hispano, y el alejamiento del pueblo de su propia responsabilidad como agente político<sup>19</sup>.

**19.** Ver las páginas 92-103 de Valeriano Bozal, *El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Historia 16 (Col. Historia del Arte n.º 40), 1989.

**Eugenio Lucas Velázquez**  
*Capricho alegórico: la avaricia*,  
 1852

Páginas 30-31  
*El rosario de la aurora*, ca. 1860



E. Lucas 1852







**Eugenio Lucas Velázquez**  
*Sermón de las máscaras*, 1855



**Leonardo Alenza**  
*La crítica*, 1835-1840

Páginas 34-35:  
**Eugenio Lucas Velázquez**  
*Episodio de la Revolución de 1854*  
*en la Puerta del Sol*, ca. 1870







**Francisco Javier Ortego y Vereda**

*El tuti-li-mundi, 1861*

*Juan de las Viñas.*

*Una representación al aire libre, 1860*

**Autor desconocido**

Máscaras para adulto  
pertenecientes a la antigua  
colección de José Gutiérrez  
Solana, finales del s. XIX



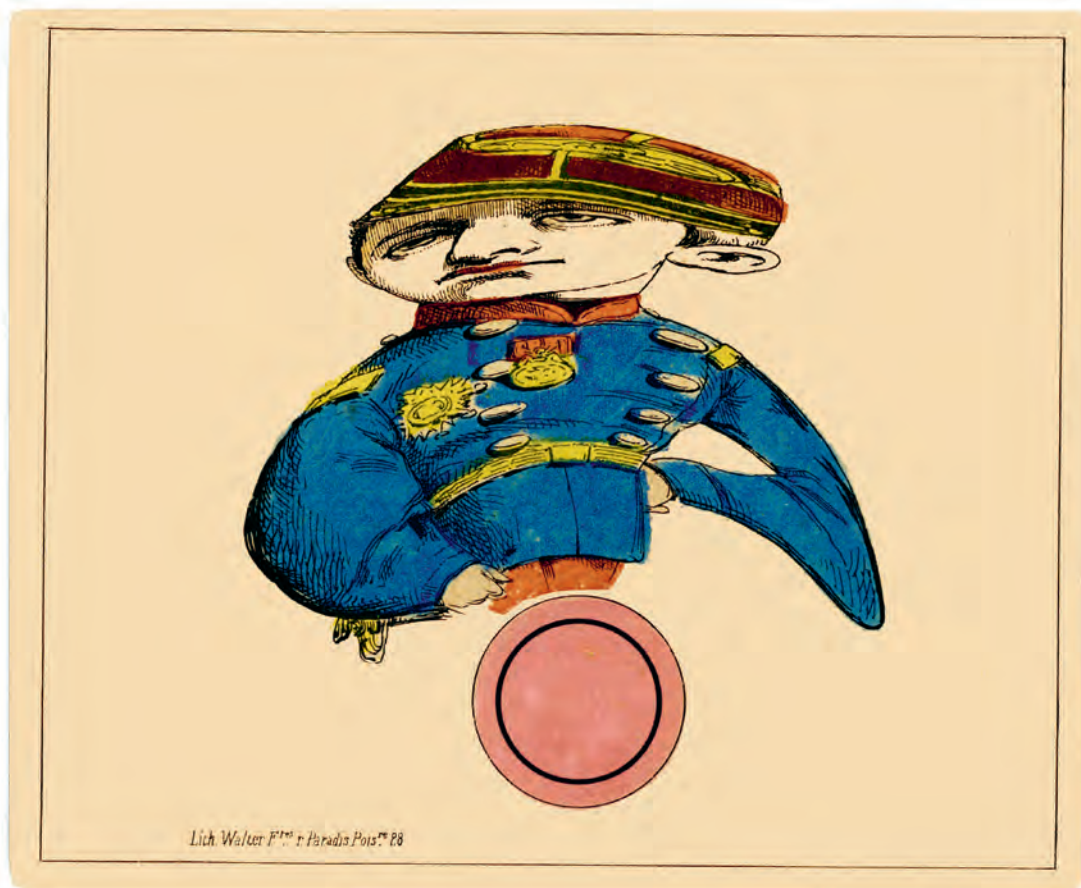


**Autor desconocido**  
*Panadero y demonio*  
 (placa para linterna mágica), 1850-1880

*Schnüffmeier*  
 (placa para linterna mágica  
 de la fábrica Ernst Plank), ca. 1900

**Luis González de la Huebra**  
*Cuatro historietas satíricas*, s. f.





**Hermanos Walter**

Dibujo anamórfico para espejo  
cilíndrico: el príncipe imperial Louis  
Eugène Napoléon Bonaparte, 1869

**Autor desconocido**  
Figuras para teatro de sombras  
occidental de temática bélica, s. f.



## EL MUNDO AL REVÉS



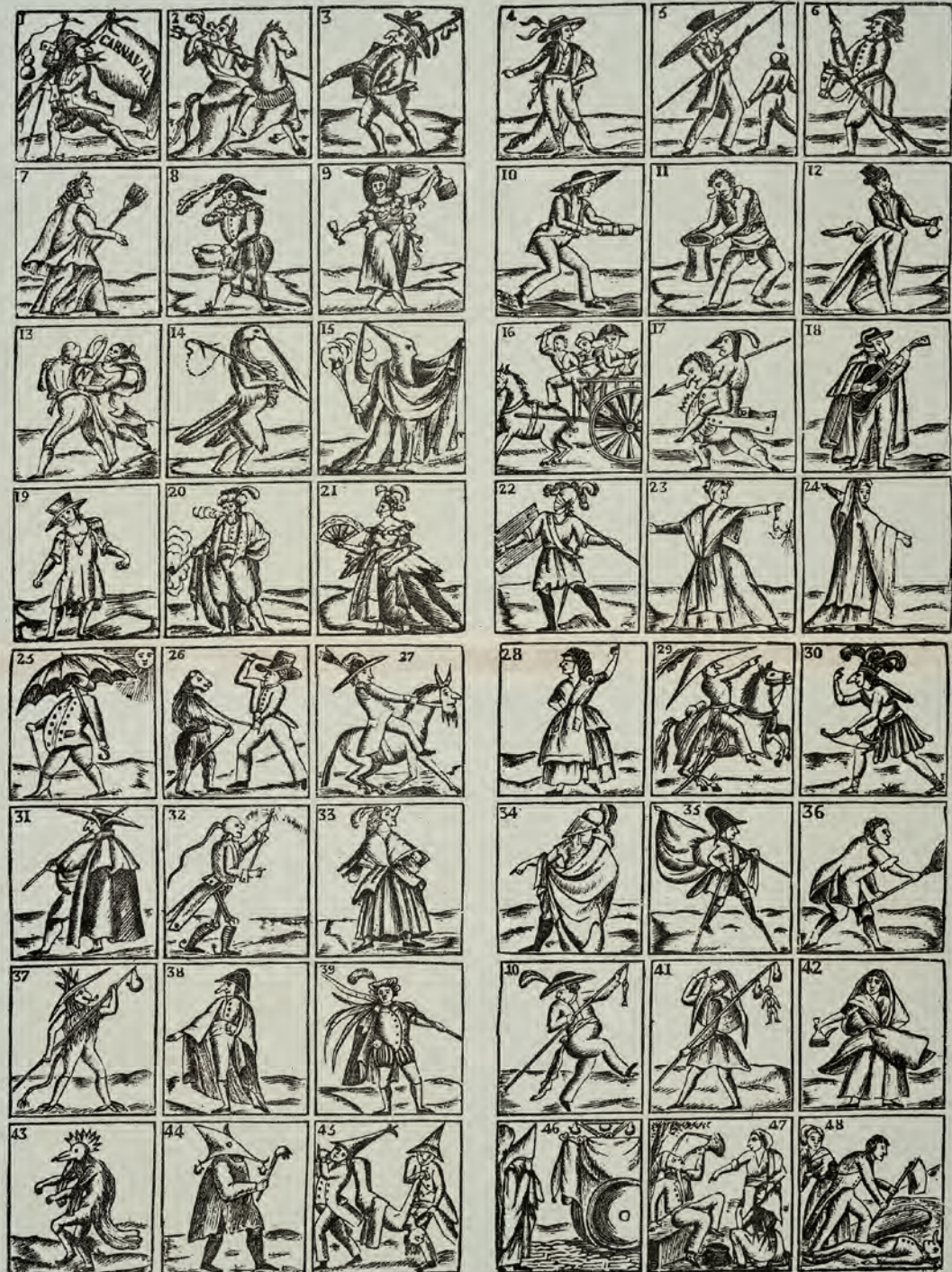


Autor desconocido  
*El mundo al revés (aleluya)*, s. f.



Autor desconocido  
*Después de las elecciones*  
 (caja de cerillas), finales  
 del s. XIX  
*Carnaval (aleluya), s. f.*







**Autor desconocido**

Láminas con cromos  
de cajas de cerillas, s. XIX

Cajas de cerillas  
con diversos títulos,  
ca. 1875



Páginas 48-51:

**Autores desconocidos**  
Ilustraciones publicadas  
en *El Motín. Periódico*  
*satírico semanal*

Página 48:

*Los loros del gobierno*  
*charlando, y los*  
*gansos de la mayoría*  
*aplaudiendo* (n.º 24,  
1886)

Página 49:

*Arriba: Idea que tienen*  
*en las sacristías de los*  
*redactores de «El Motín»*  
(n.º 9, 1883)

*Abajo: Caricias del*  
*miedo* (n.º 5, 1883)

Páginas 50-51:

*La Zorra en el gallinero*  
*Zurdo* (n.º 11, 1883)



# EL MOTIN



Los loros del gobierno charlando, y los gansos de la mayoría aplaudiendo.

## EL MOTIN



Idea que tienen en las sacristías de los redactores de EL MOTIN.

## EL MOTIN



Caricias del miedo.



MOTIN



gallinero Zurdo.



# 2

## **VISIÓN DE MEDIA- NOCHE**

---

En los albores del siglo xx se hizo patente que la realidad estaba asentada sobre arenas movedizas y se produjo un vuelco sistémico en nuestra manera de percibirla. Los avances de la física cuántica revolucionaron la percepción de la materia, el espacio y el tiempo; la filosofía desafiaba las concepciones existenciales, religiosas y morales tradicionales; y las vanguardias históricas, en una búsqueda sin precedentes de nuevas formas de expresión, protagonizaron una ruptura radical con las convenciones artísticas anteriores. El estallido en 1914 de la Primera Guerra Mundial —la «Gran Guerra»— fue la punta del iceberg de un quiebre fatal con la forma en que se libraban las guerras, constatándose un cambio de perspectiva que pasó de considerar el conflicto como un campo de pruebas al más mortal de la historia hasta esa fecha.

El tríptico *States of Mind* [Estados mentales, 1911, pp. 62-65], de Umberto Boccioni, es un paradigma no solo del resquebrajamiento futurista del concepto de mimesis, sino de los cambios fisiológicos y psíquicos que la experiencia de la modernidad supuso en la mirada y estados de ánimo. Una estación de ferrocarril conforma el marco donde se desarrollan tres circunstancias casi sincrónicas: en la primera escena, la confusión de las despedidas se arremolina junto con el vapor y humo en torno al número identificativo de la locomotora; en las dos siguientes, la amalgama de diagonales refleja la velocidad del adiós, la incertidumbre y la angustia de quienes se alejan frente a la soledad y tristeza de los que se quedan, insinuadas mediante la verticalidad de una composición de tonalidad melancólica. La aceleración del ritmo de la vida y la fugacidad de las vivencias fue la causante de una desorientación, alienación y desasosiego característicos de la época. La fragmentación sincopada, el deslizamiento y solapamiento de los planos del tríptico de Boccioni evidencian el calibre de las alteraciones psicossomáticas y espaciotemporales de la vida moderna.

La modernidad incipiente ocasionó un cambio de mirada que también avivó en Europa las corrientes espiritistas que, a su manera, trataron de alterar las formas convencionales de ver y entender el mundo desde finales del siglo XIX. España no fue una excepción en el renovado interés por los fenómenos de comunicación espiritual. La pintura *Alma que huye de un sueño* (1930, p. 77), de Ángeles Santos, es prueba de la fascinación de largo aliento que el contacto con el más allá, el mundo fantasmagórico y la reencarnación de las almas suscitaban. La repercusión pública de todo tipo de sesiones pseudocientíficas

**20.** Grace Morales, «Valle-Inclán y la luz astral del peregrino», en Ramón Mayrata y Grace Morales, *Valle-Inclán y el insólito caso del hombre con rayos X en los ojos*, Madrid, La Felguera, 2014, p. 19.

**21.** La invención de los rayos X fue determinante a la hora de mostrar que lo invisible era visible y viceversa. Valle-Inclán defendió las habilidades supranormales que el marqués de Santa Cara descubrió en su hijo Joaquín Argamasilla de la Cerda. Dotado de rayos X en los ojos, Argamasilla podía ver a través de cuerpos opacos y tras su debut en Nueva York sufrió el descrédito del mago Houdini. Ver Ramón Mayrata, «Valle-Inclán, Harry Houdini y el hombre que tenía rayos X en los ojos», en *ibíd.*, pp. 33-180.

(como hipnotismo, telepatía, electromagnetismo o fotografías de espíritus) y la popularización del ocultismo, las ciencias esotéricas y la teosofía fueron asimiladas por el modernismo artístico y literario en prácticamente todo el continente (pp. 66-69). En el contexto español, sin embargo, el reconocimiento de los fenómenos esotéricos o sobrenaturales era a menudo una forma más de llevar la contraria a los estamentos políticos y eclesiásticos<sup>20</sup>. Ramón María del Valle-Inclán se integró tempranamente en los círculos espiritistas y teosóficos, tales como la primera Sociedad Teosófica Española, fundada en Barcelona por Francisco Montoliu y de Togores y José Xifré. A través de estos tuvo acceso a las revistas *Estudios Teosóficos* y *Sofía*, así como a las traducciones al español de *Guía espiritual* (1675), de Miguel de Molinos; *La clave de la teosofía* (1889), de Helena Blavatsky; o *Teosofía* (1904), de Rudolph Steiner. Además, el escritor conocía al mago gallego Papus y mantuvo contacto con Mario Roso de Luna, la figura más importante del movimiento teosófico español. Entre sus amistades, Valle-Inclán contó con el experto en hipnosis José Manuel Otero y el marqués de Santa Cara, con quien compartió el dogma de la visión astral (o visión del tercer ojo)<sup>21</sup>.

Valle-Inclán incorporó reflexiones gnósticas y teosóficas a su medular formulación estética que tituló *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (1916). El fundamento de su poética estriba en el «quietismo estético», que consiste en el empeño metódico por fijar dentro de sí lo impreciso de las sensaciones, una experiencia contemplativa que surte efecto en el deleite de lo inefable y en la alusión misteriosa del sentido oculto del pensamiento. Que las palabras siempre sean una creación

de multitudes, y Valle-Inclán, como Paul Verlaine, recomienda elegir las equivocándose un poco, habla del misterio que entrañan más allá de sus significados, músicas e identificación con los espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo<sup>22</sup>.

22. *Ibíd.*, p. 61.

Para alcanzar el modo estático, todo debe despojarse de la idea del tiempo. El consejo de Valle-Inclán al poeta es combinar y ensamblar las palabras, inventando con elementos conocidos un linaje de monstruos: el suyo propio<sup>23</sup>. Cultivando el espíritu de los gnósticos se descubre así una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida: «desde una ribera muy remota contemplé mi sombra descarnada y conté sus pasos sin eco»<sup>24</sup>. Para Valle-Inclán no existe otra verdad que la que cierra el libro hermético de la *Tabla de Esmeralda*: «te doy el amor en el cual está contenido el sumo conocimiento»<sup>25</sup>. Solo este puede enlazar el momento que pasó con el que se anuncia y detener el vuelo de las horas. Los espejos, una de las obsesiones más tempranas de Valle-Inclán, sirven de inspiración al retrato de 1919 pintado por Joaquín Louzao: «sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en sucesión precisa, hasta la edad remota en que aparecía el rostro seco, barbudo y casi negro [...]»<sup>26</sup>. *La lámpara maravillosa* insiste asimismo en el sentido astrológico del mundo y en la visión astral: conformada por la alquimia del recuerdo, dicha visión depura las imágenes haciendo de la emoción el centro de un círculo, igual que los ojos de un pájaro en la visión de altura<sup>27</sup>. Poco tiempo después, este tipo de visión incitó en Valle-Inclán una nueva forma de narrar como «creador de un mundo de miserias que mi alma desencarnada habrá de contemplar desde su estrella»<sup>28</sup>.

23. Ramón María del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa. Poesía y periodismo*, Barcelona, Debolsillo, 2018, p. 48.

24. *Ibíd.*, p. 87.

25. *Ibíd.*, p. 71.

26. *Ibíd.*, p. 38.

27. *Ibíd.*, p. 82.

28. *Ibíd.*, p. 97.

Por su parte, la Primera Guerra Mundial también ofreció a Valle-Inclán una nueva perspectiva de la realidad de la contienda bajo el prisma de los aviones de combate. En la breve noticia que antecede a *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), el escritor anotó sobrecoigido tras sobrevolar el frente:

Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso<sup>29</sup>.

**29.** Ramón María del Valle-Inclán, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Madrid, Alianza, 2017, p. 65. En 1916, Valle-Inclán visitó el frente francés como cronista de guerra por Prensa Latina. Al parecer fue invitado por unos aviadores a sobrevolar el frente. En París, antes de regresar a España, le dijo a Corpus Barga: «El vuelo de noche ha sido una revelación. Será el punto de vista de mi novela, la visión estelar», en Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán I. Biografía y cronología (1866-1919)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2006, p. 714.

La mecanización armamentística ensayada en la Primera Guerra Mundial tuvo un impacto profundo en la manera en que el conflicto fue inicialmente visto con ingenuo optimismo por los adalides del progreso, hasta el devastador y definitivo conteo de pérdidas humanas que dejó lesiones duraderas en la conciencia colectiva. Aunque Valle-Inclán no escatimó en descripciones descarnadas de la violencia perpetrada (cuerpos deshechos, brazos arrancados, mondongos que caen sobre los vivos llenándoles de sangre), en la estela del *Manifiesto Futurista* (1909) de Filippo Tommaso Marinetti, sí ponderó la «lujuria creadora que la guerra avivaba». El conflicto armado representaba para Valle-Inclán «un pensamiento matemático más fuerte que las vidas y las muertes». La guerra tiene una arquitectura ideal, que solo los ojos del iniciado pueden alcanzar; y así está llena de misterio telúrico y de luz. En ninguna creación de los hombres se revela mejor el sentido profundo del paisaje y se religa mejor con los humanos destinos<sup>30</sup>.

**30.** Valle-Inclán, *La media noche*, óp. cit., p. 119.

Es indudable que la visión de la guerra con los ojos de un pájaro favoreció en Valle-Inclán la mirada demiúrgica y distante que adoptó para sus esperpentos: emulando el vuelo sobre las trincheras, la realidad objetiva cobró un sesgo crudo de un mundo que saltaba en pedazos, aun si el acorde entre guerra y progreso le pareciera armonioso, irónicamente. Santos Zas ha destacado que la visión astral desplegada en *La media noche* comporta el protagonismo múltiple, la reducción y la simultaneidad temporal, la multiplicidad de focos espaciales y el fragmentarismo constructivo<sup>31</sup>. Las acuarelas de aviones de François Flameng (p. 73), las perspectivas en plano picado de soldados mutilados de Ossip Zadkine (p. 70) y las vistas de las trincheras de Paul Nash (p. 74) reflejan una visión totalizadora de la conflagración en la que el dolor anónimo es extensible a diferentes espacios al mismo tiempo. Mediante una narrativa fragmentaria, Valle-Inclán consiguió expresar una realidad múltiple y compleja en la que escenas burlonas, como las de Ramón Acín Aquilué (p. 71), también formaban parte.

En la breve noticia que antecede a *La media noche*, Valle-Inclán reconoció que los relatos que la seguían estaban limitados por la posición geométrica del narrador, pero «aquel que pudiese ser a la vez en diversos lugares, como los teósofos dicen de algunos faquires [...], de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el mísero testigo»<sup>32</sup>. La afirmación de Valle-Inclán de no haber logrado el efluvio maravilloso que en ocasiones le producía la droga explícita en buena medida su propósito de alcanzar la visión astral mediante su intermediación, dando la clave de la función que le otorgaba

31. Margarita Santos Zas, «Introducción», en Valle-Inclán, *La media noche*, óp. cit., p. 37.

32. *Ibíd.*, pp. 63-64.

**33.** La relación entre el cannabis, la visión estelar y el placer sexual se ponen de manifiesto en una carta a Corpus Barga del 11 de diciembre de 1920: «Aquí he visto el folleto que han publicado sus amigos de usted —yo los felicito— del viaje por los aires. Está bien. Pero no está completamente bien. Yo que, como todos los brujos, he volado mucho, —Oh el canavis [sic] indico— hallo una gran laguna. El vuelo, el columpio, el salto, la lucha son siempre fórmulas supremas del placer sexual. Esta unión falta en los artículos de usted. Vuelva usted a volar, analice sus sensaciones y hallará la razón de lo que le digo». La carta se encuentra en el Archivo Corpus Barga de la Biblioteca Nacional de España (facsimil en p. 76 de este libro).

**34.** Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, óp. cit., pp. 39-40. Escribe en una carta a Corpus Barga sin fechar (ca. 1916 o 1917): «He vuelto a tener algunos éxtasis, y sin la ayuda del cáñamo índico que he abandonado por completo. Tendido en el campo o frente al mar llego a la imantación con todas las cosas del Universo. Empleo la palabra imantación en su más estricto sentido etimológico (sentir amor). He venido a ser un discípulo de Miguel Molinos, que lo mismo se llega a la quietud por el amor que por el desasimiento. El atraído por todas las cosas se hace centro, y el deseado se hace unidad». La carta se encuentra en el Archivo Corpus Barga de la Biblioteca Nacional de España (facsimil en pp. 72-73 de este libro).

en sus mecanismos de creación<sup>33</sup>. No cabe duda de que la hiperestesia producida por el cáñamo formaba parte de su proyecto de escritura, entonces en plena gestación. Quizá sea esto lo que le diferencia de otros escritores que estaban igualmente experimentando con los estados alterados de la percepción (como las alucinaciones o las visiones de realidades paralelas), inducidos por sustancias psicotrópicas como una forma de desbloqueo mental. La especulación de Valle-Inclán entroncaba más bien con el conocimiento teosófico-místico difundido por Madame Blavatsky y su círculo de amistades, entre los que se contaba el influyente Aleister Crowley, que concluyó en Madrid su viaje a España y, un año más tarde, publicó su *Psicología del hachís* (1909). Valle-Inclán relata en *La lámpara maravillosa* que, tras fumar su pipa, el aprendizaje de las veredas se le «revelaba en una cifra, consumado en el regazo de los valles, cristalino como el sol, intenso por la altura, sagrado como un número pitagórico», y continúa diciendo: «Fui feliz bajo el éxtasis de la suma, y al mismo tiempo me tomó un gran temblor comprendiendo que tenía el alma desligada»<sup>34</sup>.

Entre otras cuestiones reveladoras en torno a la relación de Valle-Inclán con el cáñamo, José Francisco Batiste Moreno ha señalado que este pudo tener un peso sensible en la alteración de la noción del tiempo que se propuso en *La lámpara maravillosa* y en la génesis de una estética deformante y sincopada<sup>35</sup>. Pero la obra «clave de aromas que en sí condensan / del universo la visión densa»<sup>36</sup> es *La pipa de Kif* (1919), donde Valle-Inclán ofrece una perspectiva «Cubista-futurista-estridente, / por del caos febril de la modorra / vuela la sensación, que al fin se bo-rra, / verde mosca, zumbándome en la frente»<sup>37</sup>.

Según el crítico literario y editor Ignacio Echevarría, la pretensión de trascender las categorías del tiempo y el espacio que anima el «quietismo estético» se solidariza con la síncope y la fragmentación —la destrucción, en definitiva— de una y otra dimensión que las vanguardias artísticas estaban ensayando desde poco antes<sup>38</sup>. En términos de contenido, *La pipa de Kif* toca todos los palos de una catarsis donde tiene cabida el juego de las sinestesias, los contrastes expresionistas, las formas cabalísticas, la deformación grotesca, la distancia exótica, el Madrid multiforme, el ritmo cinético, los vapores de cecina, la musa grotesca y funambulesca, la flor de la locura, el bestiario, la animalización, el circo, la sombra del hambre, el vocerío desatado, la visión plural de la precariedad, la refracción especular, el entierro de la sardina, la coima, la cárcel, el garrote vil, el crimen, el romance de ciego, el resol de verbena, el retablo popular, los rasgos goyescos, el hipnotismo, los aromas del herbolario, la acción obnubilada, las alucinaciones, el estado de inconsciencia... La manera en que los asuntos se mezclan recuerda la técnica del montaje desarrollada por Georges Méliès en el primer tercio de siglo, el *collage* o el ensamblaje: las perspectivas se multiplican, los planos se quiebran, las formas se fragmentan, las imágenes invierten su significado y se adentran en territorio desconocido, la realidad cambia de fisonomía y lo grotesco arroja nueva luz sobre ella<sup>39</sup>.

**35.** Jose Francisco Batiste Moreno, «Valle-Inclán y el cannabis. Historia de un amor intelectual», *El Pasajero*, <https://www.elpasajero.com/cannabis.htm> [última consulta: 1/06/2024].

**36.** La frase, citada por José Francisco Batiste Moreno en *ibíd.*, procede del poema *Ocnos* (1942), de Luis Cernuda: «el olor de la yerba no trae consigo solo el campo, sino algo que hay en el hombre profundo, clave de aromas que en sí condensan del universo la visión densa».

**37.** Ramón del Valle-Inclán, *La pipa de Kif, Aromas de leyenda, El pasajero*, Bogotá, Mundo Eólico, 2021, p. 60.

**38.** Ignacio Echevarría, «Prólogo», en Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, *óp. cit.*, p. 22.

**39.** «El grotesco, buscando lo sobrenatural, junta en síntesis la esencia de los contrarios, crea un cuadro del fenómeno e induce al espectador a la tentativa de resolver el enigma de lo incomprendible», en Vsevolod Meyerhold, «El grotesco como forma escénica», en *Textos teóricos*, ADE, Madrid, 1992, p. 195.

**Carles Mani**  
*Los degenerados*, 1907

Páginas 62-63:  
**Umberto Boccioni**  
*States of Mind I: The Farewells*  
[Estados mentales I. Los adioses], 1911









**Umberto Boccioni**

*States of Mind II: Those Who Go*

[Estados mentales II. Los que se marchan], 1911

*States of Mind III: Those Who Stay*

[Estados mentales III. Los que se quedan], 1911





**Albert-Émile Artigue**  
*Una sonámbula extra-  
 lúcida*, en la revista  
*Ilustración artística*, 1883

**R. Mendes**  
*Una sesión de espiritismo*,  
 ca. 1900

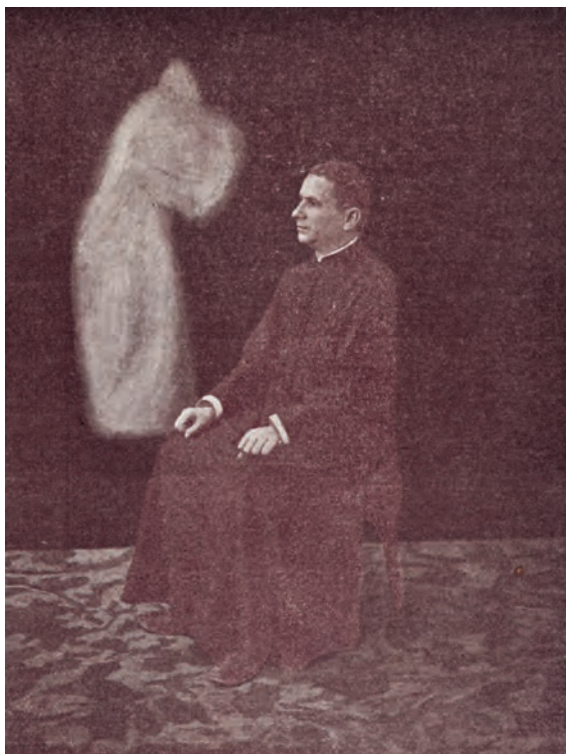
**Manuel Campos**  
*Magia / Magnetismo*,  
 ca. 1925-1930



MAGIA  
MAGNETISMO



M. CAMPOS



**Autor desconocido**

*Álbum de fotografías espiritistas,*  
ca. 1890

**Tip. y Lit. Luis Pérez**

Invitación a espectáculo  
de víctima aserrada, 1925

**Francesco Benvenuti**

Hipnotizador subido a un  
hombre, ca. 1910

Hipnotizador, ca. 1910







**Ossip Zadkine**  
*Caserne Clignancourt*  
 [Caserne Clignancourt], 1918  
*Les Brancards*  
 [Las camillas], 1918

**Ramón Acín Aquilué**  
 Escena alusiva a la Primera  
 Guerra Mundial, ca. 1915-1918

Contra

Muy querido Corpus: Por Tanis que  
un día estuvo a verme en este cenó-  
vio, he sabido su estancia en Ma-  
drid y su detención en San  
Sebastián. Tanis lo sabía por  
España. Desde no llegan  
periódicos, y yo nada hago por  
que lleguen. Vivo en el me-  
jor de los mundos ignoran-  
do todo: Todo lo efímero, que  
son los sucesos de nues-

tra vida desde que nacemos  
hasta que morimos... Después  
debe comenzar la visión y el co-  
nocimiento verdadero, sin el  
engaño fundamental del tien-  
po y de la geometría. - He vuel-  
to a tener algunos extasis,  
y sin la ayuda del cáñamo  
indio que he abandonado  
por completo. Tendido en el  
campo o frente al mar llego  
a la inmutación con todas  
las cosas del Universo. En-

tonces la palabra 'inmutación' en  
su más estricto sentido etimo-  
lógico (sentir amor) He venido  
a ser un discípulo de Miguel  
de Molinos, que lo mismo  
se llega a la quietud por el  
amor que por el desasimie-  
to. ~~El~~ atraído por todas las  
cosas se hace centro, y ~~el~~  
desasimido se hace unidad.

Y viniendo a Miguel de Mo-  
linos he de recordarle que  
en un artículo que usted

publicó en "La Correspondencia"  
y que era muy interesante, so-  
bre el alumbado ruso Paspartov,  
cayó usted en el error frecuen-  
te de confundir el Molinís-  
mo, herejía del Padre Molina,  
con el molinismo, o quie-  
tismo, herejía de Miguel de  
Molinos.

Le presupongo ya en París, y alla le  
envío estas líneas. Mis afec-  
tos a Marcela. Supongale a  
usted padre y aun parvaso.

Carta autógrafa de Valle-Inclán  
a Corpus Barga, ca. 1916-1917

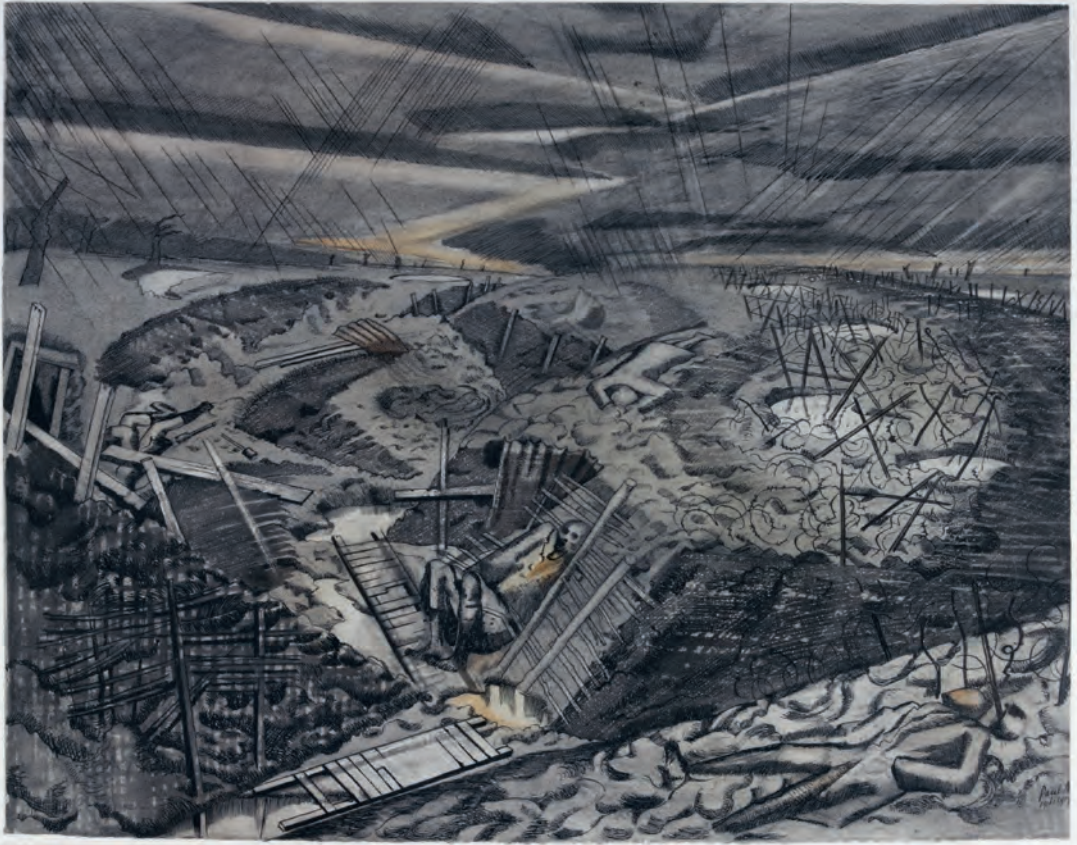
**François Flameng**  
*Bombardement de nuit*  
[Bombardeo de noche], 1918

A toda la familia de Chammie  
legale presente mis saludos  
cuando la visite. Es posi-  
ble que nos veamos prou-  
to, pues he sido invitado pa-  
ra visitar el frente italia-  
no.

Le agradeceré que haga alguna  
gestión por averiguar lo que  
le incluyo en esa nota. Qui-  
za la casa de la Prensa pue-  
da hacerlo.

Le abraza muy afectuosamente  
Valle-Inclán





**Paul Nash**

*After the Battle*

[Después de la batalla], 1918

**Helios Gómez**

*Dolor aerotransportado*

(paracaídas con ojo), 1947-1948



Madrid - 11-Diciembre-1920

Mi querido Caspary, llega a Madrid y me enteró de la muerte de nuestro caro Jacques Chamici. No quiero escribirle a Madame Chamici en castellano, y en mal francés, con la ayuda de un diccionario sería aburrido, pero apenas sabría expresar mis cuantos fines rituales y vander. Y mi verdadera pena, mi momento de angustia y de angustia, ante la noticia, no lo sabría expresar. Por eso le ruego, y sinceramente, que usted visite un día a Madame Chamici y a Lemaire, y se lo haga saber.

¿Cómo la primera española  
tan blanda de milicias, en  
mas no ha publicado esto?  
¿Cómo no hay hecho nada  
una línea?

Aquí he visto el folleto y  
han publicado en mi-  
gos del estado. Yo los fo-  
lletos del viaje por los  
aíres. Está bien. Pero  
no están completamente  
bien. Yo que, como  
todos los brujos, he vola-  
do mucho. Al el camarin  
indica halla una gran  
laguna. El vuelo, el

colapso, el salto, la  
lucha, son mis pre-  
fuerzas expresiones  
del placer sexual. Es-  
ta misma falta en  
los artículos de usted.  
Vuelva usted a ve-  
lar, analice sus sensa-  
ciones, y hallará la ra-  
zón de lo que le digo.

No se me ofenda. Ustedes  
los literatos son terri-  
bles. Pero le digo todo es-  
to, precisamente por  
que los artículos de  
usted me han por

cido admirable. Escriba  
me a Galicia. A Mor-  
cela haga usted presen-  
te mis amables recien-  
dos. Usted ya sabe más  
to lo quiere, en viaje  
amigo que le abra.

La Valle-Inclán

P.D. Me olvidaba: A la  
pequeña mesera, mantile  
usted la historia de un  
ogro barbudo.





# 3

## **TABLA- DO DE MARIO- NETAS**

---

La invención del esperpento como género dramático y escénico tuvo su antecedente más directo en las farsas escritas por Ramón María del Valle-Inclán. En ellas plasmó, de manera lúdica y satírica, su desacuerdo con un régimen político heredado del siglo XIX, denunciado como anacrónico por quienes reclamaban la instauración de la República. El desprecio a la monarquía borbónica se enmascaró, en un ejercicio de distanciamiento histórico, mediante el traslado de la acción a un tiempo mítico o mediante la mitificación sarcástica de Isabel II (cuyo reinado en decadencia fue también el marco temporal de *El ruedo ibérico*, una serie inconclusa de novelas escrita por Valle-Inclán, publicada entre 1926 y 1936, que desarrollamos más adelante en este ensayo). Así, la marionetización sirvió para

poner al descubierto la trama de intereses mezquinos que mueven los hilos del poder, pero también fue un modo de poner en práctica esa perspectiva «desde arriba», con el fin de ofrecer una visión de la historia alejada tanto del heroísmo como del realismo<sup>40</sup>.

La *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1920), que puede ser leída como prólogo del esperpento, es también la obra que sintetiza magistralmente la experimentación dramaturgica de Valle-Inclán en el contexto de lo que se denominó «la reteatralización del teatro». Ramón Pérez de Ayala utilizó este término para reivindicar la autonomía del hecho escénico: «el arte teatral», escribió, «si tiene que ver con el arte literario, es ocasionalmente; mas no en virtud de su propia naturaleza»<sup>41</sup>. El novelista se hacía eco de una tendencia ampliamente extendida desde la escena teatral rusa hasta la francesa que, en oposición al realismo y al psicologismo, había transformado la dramaturgia, la plástica escenográfica y el concepto de la actuación. Numerosos pintores de vanguardia se sumaron a esta renovación. En España, aunque con una incidencia mucho más limitada, cabe destacar el Teatro Íntim de Adriá Gual y el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga en el Teatro Eslava, donde colaboraron escenógrafos como Rafael Barradas, Sigfrido Burmann, José Zamora y Manuel Fontanals<sup>42</sup>.

Un nuevo concepto de actuación fue tan importante como el desarrollo de la escenografía. Actores y actrices tuvieron que ir más allá de la mera declamación verbal para incorporar la gestualidad o, incluso, alterar su imagen y movimientos mediante máscaras y vestuarios deformantes o reconstructivos de la figura humana. En este proceso de reteatralización de la actuación emergen dos modelos de espectáculo popular

40. «[...] hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantando en el aire. [...] Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los “esperpentos”, el género literario que yo bautizo con el nombre de “esperpentos”, dice Valle-Inclán en Gregorio Martínez Sierra, «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra», *ABC*, 7 de diciembre de 1928, p. 3.

41. Ramón Pérez de Ayala, «La reteatralización», *España*, n.º 44, 25 de noviembre de 1915, p. 4.

42. En el Teatro Eslava se estrenó la pantomima *El corregidor y la molinera* (1917), con música de Manuel de Falla, en la que se basaría la adaptación de *El sombrero de tres picos* (1874), producida por los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev en 1920. La primera pantomima que se estrenó fue *El sapo enamorado* (1916), con libreto de Tomás Borrás y escenografía de José Zamora, que se hacía eco de la tendencia al enmascaramiento de actores con figuras de animales, algo que se repetiría en *El maleficio de la mariposa* (1920), de Federico García Lorca, estrenada en el mismo teatro.

43. Ver *Divertimento per li Ragazzi* (1797-1804), de Giovanni Domenico Tiepolo, que ficcionaliza la vida de Pulcinella. Visto en Connelly, óp. cit., pp. 195-197.

44. El texto está plagado de referencias a aves de todo tipo, tanto en las acotaciones como en los parlamentos de los personajes, pero también aparecen sapos, grillos, cigarras, caracoles, leones y zorras, entre otros muchos animales. Por otra parte, son constantes las analogías de los personajes con las marionetas; un ejemplo: «Arlequín saluda burlando, / con una pirueta grotesca. / Colombina funambulesca, / aparece manoteando. / Hace un vuelo por el jardín, / con un ritmo de marioneta, / que recuerda la comedieta / del retablo de Fagotín», en Ramón María del Valle-Inclán, *La marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca, Ópera Omnia*, vol. III, Madrid, Imprenta Alemana, 1913, p. 131. También hay referencias al carnaval —«Trágico a fuer de ser grotesco / sale Pierrot haciendo zumba. / En su rostro carnavalesco / hay una mueca de ultratumba» (ibíd., p. 73)— y a los tablados —Arlequín: «Llevo al cinto una espada y estoy acostumbrado / a matar al amigo Pierrot, sobre el tablado» (ibíd., p. 144). *La marquesa Rosalinda* fue estrenada en 1912 en el Teatro de la Princesa por la compañía Guerrero-Mendoza, con la intervención de Josefina Blanco, esposa de Valle-Inclán, en el papel de Colombina.

que son también fuente del esperpento: la *commedia dell'arte* y el teatro de marionetas. La primera ponía en valor la autonomía de actores y actrices, respecto al texto dramático, basada en la improvisación (algo que paradójicamente sería utilizado por el dramaturgo Luigi Pirandello en sus textos teatrales de la década de 1920), pero sobre todo fue un modelo de actuación integral que incluyó el canto, la acrobacia, la gestualidad y el trabajo con la máscara. Los cuerpos de los cómicos del arte compartieron rasgos con los cuerpos carnavalescos y sus expresiones grotescas que aún se manifestaban en las tablas de Giovanni Domenico Tiepolo<sup>43</sup> o en las comedias de Carlo Goldoni, aunque en el tránsito de la improvisación al texto dramático sufrieron un proceso de domesticación o estilización más acentuado en las comedias de Pierre de Marivaux o Carlo Gozzi. No obstante, las obras de estos dos dramaturgos fueron retomadas a principios del siglo xx con voluntad de reteatralización en puestas en escena como *La sorpresa del amor*, de Marivaux, dirigida por Jacques Copeau con diseños de Louis Jouvet en París, 1918; o *Turandot*, de Gozzi, dirigida por Yevgeny Vakhtangov con diseños de Ignati Nivinsky en Moscú, 1922.

En *La marquesa Rosalinda* (1913), Valle-Inclán devolvió a las figuras de la *commedia dell'arte* una dimensión grotesca mediante referencias constantes a animales, el cruce con la tradición picaresca o el teatro clásico español y el tratamiento marionetesco<sup>44</sup>. La estilización poética pretendida por los discursos seductores de Arlequín se ve recurrentemente refutada por la irrupción burda de la realidad cotidiana, y la frustrada aventura amorosa de Rosalinda se anuncia como cantar de ciego: «¡Raptada una Marquesa en carro de farsantes! / ¡Saldrás en las historias para ejemplo de amantes! / Ciegos y bululúes cantarán

tu rabona / En romances de jácara y en coplas de chacona»<sup>45</sup>. Referencias a ciegos y bululús aparecen tanto en *La cabeza del dragón*<sup>46</sup> (1914) como en *La enamorada del rey*<sup>47</sup> (1920), ambas farsas del mismo autor. En referencia a *Rosalinda*, Valle-Inclán declaró: «Yo tenía mucho deseo de escribir esta obra [...] porque implicaba una innovación. Era yo el primer literato castellano que armonizaba lo lírico y lo grotesco en una obra de arte. Esos elementos, ayuntados, no se dan en España», exceptuando «las danzas gitanas» y la pintura de Francisco de Goya, quien «rimó lo grotesco y lo trágico en sus lienzos»<sup>48</sup>.

Las «danzas gitanas» podían verse a principios de siglo en teatros populares y en los cafés concierto, compartiendo programa con el cinematógrafo, los cuplés y las danzas «orientales», en las que sobresalía Tórtola Valencia, tan admirada por el dramaturgo. Uno de esos teatros fue el Frontón Central o Gran Kursaal de Madrid, en el que coincidieron Pastora Imperio —citada en *Luces de bohemia* (1920)—, Antonia Mercé «La Argentina» y Leonor Garmendia «Bella Belén», junto a Consuelo Vello Cano «La Fornarina» o Candelaria Medina<sup>49</sup>. La superposición de espectáculo popular e innovación hizo de estos teatros y *music-halls* lugares de reunión e inspiración, también medios propicios para numerosas realizaciones efímeras por parte de artistas y escritores vanguardistas. La imbricación de tradición y vanguardia fue nuclear en muchos proyectos de este periodo; uno de ellos fue una fallida versión musical de *La Reina Castiza*, que Cipriano Rivas Cherif concibió de acuerdo con La Argentina. Él da cuenta de ella en una carta dirigida a Manuel de Falla en 1921<sup>50</sup>, en la que le propone sumarse a este proyecto. La farsa valleinclinca sería una de las primeras obras de ese repertorio de

45. *Ibíd.*, p. 105.

46. «Asoma en la puerta de la venta un ciego de los que la gente vieja aún llama evangelistas, como en los tiempos de José Bonaparte: antiparras negras, capa remendada, y bajo el brazo gacetas y romances. De una cadeni-lla un perro sin rabo, que siempre tira olfateando la tierra», en Ramón María del Valle-Inclán, *La cabeza del dragón. Farsa, Ópera Omnia*, vol. x, Madrid, Imprenta de José Izquierdo, 1914, p. 49.

47. «La Ventera: Os vuelven locas a las mozueltas / los romancillos que vende el ciego. / ¡Ay de vosotras, si las candelas / no vos apaga mozo labriego! / [...] / ¡No quieras planto de bululú! / ¡Será la befa de la insensata / enamorada del Rey!», en Ramón María del Valle-Inclán, *Farsas de la enamorada del rey*, Madrid, SGEL, 1920, pp. 28 y 30.

48. Vicente A. Salaverri, *Los hombres de España*, Montevideo, Máximo García, 1913, p. 43.

49. Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán II. Biografía cronológica*, tomo I (1920-1930), Madrid, ADE, 2007, pp. 396-397.

50. La carta de Cipriano Rivas Cherif a Manuel de Falla del 20 de julio de 1921 pertenece al Archivo Manuel de Falla.

51. Este *ballet* fue estrenado en el Alhambra Theatre de Londres el 21 de julio de 1919, producido por Sergei Diaghilev, con coreografía de Léonide Massine y diseños de Pablo Picasso. El mismo equipo creativo puso en escena al año siguiente *Pulcinella*, de Igor Stravinski, una muestra más de la vigencia de la *commedia dell'arte* en los escenarios europeos de estos años.

52. Adolfo Ayuso, «Títeres en las representaciones de *El retablo de maese Pedro*», *Scherzo*, n.º 393, marzo de 2023, p. 72.

53. Cipriano Rivas Cherif, «Nuevo Repertorio Teatral. A Critilo, crítico teatral», *España*, n.º 277, 21 de agosto de 1920, p. 13.

drama musical en el que colaboraría el Teatro de la Escuela Nueva y los *ballets* españoles de cámara que el propio Falla estuvo proyectando, motivado por el reciente éxito de *El sombrero de tres picos*, basada en la novela de Pedro Antonio de Alarcón publicada originalmente en 1874, de la compañía Ballets Rusos<sup>51</sup>.

Tan importante como la *commedia dell'arte* y las danzas mencionadas fue el modelo del teatro de marionetas. Cuando Falla recibió la carta de Rivas Cherif, él estaba ya trabajando en un *ballet* de cámara a raíz del encargo recibido de la princesa Edmond de Polignac en 1918. Falla decidió realizar una versión musical del capítulo xxvi de la segunda parte de *El Quijote*, en el que la representación de un espectáculo de muñecos es interrumpida por el indignado caballero. Titulada *El retablo de maese Pedro*, se estrenó en París el 25 de junio de 1923 (p. 92). En enero de ese mismo año, Falla había quedado muy impresionado por los títeres realizados por Hermenegildo Lanz para el *Auto de los Reyes Magos*, que Federico García Lorca había organizado en su casa, y le propuso que se incorporara al equipo artístico ya conformado por Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes (ver ejemplos del trabajo de Lanz en pp. 93 y 235). Como resultado de esta incorporación, se decidió sustituir a las marionetas de hilo que habían de representar a los personajes de la venta por títeres, mientras que las figuras del retablo fueron representadas mediante siluetas planas articuladas<sup>52</sup>.

Ya en 1920 Rivas Cherif había sugerido que tanto *Divinas palabras* (1919) como *La Reina Castiza* podían formar parte del repertorio de «un *pequeño teatro*», que contribuiría a la renovación plástica y dramática de la escena española<sup>53</sup>. Hacía referencia a la experiencia pionera de Gordon Craig en el Teatro Goldoni de Florencia (que había conocido durante su estancia

en Italia unos años antes<sup>54</sup>) y a las revistas *The Mask* y *The Marionette*, aunque su principal modelo era el Teatro dei Piccoli: fundado en Roma en 1914 por el «gran retablista» Vittorio Podrecca<sup>55</sup>, esta compañía combinaba un repertorio eminentemente musical compuesto por pantomimas y cuentos, óperas bufa, números de variedades, escenas de *commedia dell'arte* y danzas populares con diseños realizados por artistas como Bruno Angeletta, Fortunato Depero, Enrico Prampolini y muchos otros<sup>56</sup> (pp. 88-89). Podrecca, a juicio de Rivas Cherif, había «conseguido en su Teatro de la Gente Pequeña realizar escénicamente el bello sueño que propugna literariamente el inglés»<sup>57</sup>. Ese sueño era el de un teatro plástico, en el que la dimensión sensible de la escena fuese tan significativa como la verbal, y un teatro en que la diversión no estuviera en conflicto con la profundidad en el tratamiento de los asuntos dramáticos. Fue en función de ese sueño que Craig propugnó la sustitución de actores y actrices por «supermarionetas» y el reconocimiento de la superioridad escénica de los muñecos frente a los humanos por su ingravidez, que otorgaba libertad de movimiento, y por su impasibilidad, que les ponía en disposición de interpretar los asuntos más complejos sin poner en juego su salud mental, pero también sin reducir las grandes pasiones a sentimientos pequeñoburgueses.

No es extraño que a Valle-Inclán le interesara ese modelo. En varias ocasiones se había quejado de la incompetencia de los actores y las actrices del momento tanto para recitar sus textos como para comprenderlos, y la dificultad para estrenar *La Reina Castiza* (y sus obras posteriores) se debía en gran parte a la preocupación de empresarios y primeras actrices por la censura y las consecuencias políticas

54. Rivas Cherif conoció las teorías de Gordon Craig cuando realizó un doctorado de Derecho en Bolonia, entre septiembre de 1911 y mayo de 1914.

55. Solís, «Movimiento Teatral. Teatro dei Piccoli», *Heraldo de Madrid*, 12 de noviembre de 1924, p. 6.

56. María Teresa García-Abad García, «El "Teatro dei Piccoli" de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos», *Teatro: revista de estudios teatrales*, n.º 11, 1997, pp. 135-153.

57. Tito Liviano [seudónimo de Cipriano Rivas Cherif], «Anales de estos días. Parece que vamos a tener títeres», *Heraldo de Madrid*, 24 de septiembre de 1924, p. 1. Fue publicado poco antes de la primera presentación del Teatro dei Piccoli en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en octubre de 1924.

58. Esperanza Vázquez Bringas, «Don Ramón María del Valle-Inclán en México», *El Heraldillo de México*, 21 de septiembre de 1921.

59. Cipriano Rivas Cherif, «Los amigos de Valle-Inclán. Segunda carta abierta sobre un teatro nuevo», *España*, 28 de agosto de 1921, p. 13.

de la representación. Por ello, durante su segundo viaje a México, en 1921, declaró: «Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo “Esperpentos”. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del Teatro dei Piccoli en Italia»<sup>58</sup>. Según Rivas Cherif, en cuanto gran «estilista» de la literatura, Valle-Inclán era también «un gran director de escena» de ese teatro estilizado anunciado por Craig y realizado por Poldrecca, porque el estilo no es otra cosa que «un tono y una manera» de representar la realidad y «la representación dramática es esencialmente plástica»<sup>59</sup>.

El teatro «pictórico» de Valle-Inclán entroncó así con las propuestas de renovación plástica con base dramática, como las de Max Reinhardt y Georg Fuchs, Vsevolod Meyerhold y Liubov Popova, Aleksandr Tairov y Aleksandra Exter, Copeau y Jouvett, pero también con las propuestas escenográficas de base musical o coreográfica en las que se inscribirían las realizaciones más experimentales de Sophie Taeuber-Arp, Oskar Schlemmer o Hannah Höch.

La deshumanización de la actuación respondía en cada caso a razones ideológicas y estéticas muy diversas y con varios grados de radicalidad tanto estética como política, aunque se puede identificar un «enemigo» en común: el psicologismo, sobre el que se había construido el teatro realista decimonónico, manifestación de una concepción individualista y burguesa incompatible con el nuevo tiempo. A la caducidad de ese sujeto no solo respondió la elevación marionetesca y sus variantes constructivistas, sino también la degradación guiñolesca, de tendencia disolutiva, que ponía en escena otro tipo de cuerpos insumisos al decoro y al pudor del viejo teatro. Estos cuerpos se manifestaron

ya a finales del siglo XIX en *Ubú rey* (1896, pp. 90-91), de Alfred Jarry, quien al *Übermensch* nietzscheano (modelo de la *Übermarionette* de Craig) contrapuso el «subhombre», deformación carnavalesca de la subjetividad capitalista e imperialista, y reaparecieron en *Las tetas de Tiresias*<sup>60</sup> (1917), de Guillaume Apollinaire. La parodia del repertorio clásico, la deformación carnavalesca y la insurrección discursiva constituyen rasgos comunes con la estética del esperpento. Aquí lo marionetesco no apunta a la ingravidez, sino a una carnalidad que se desborda bajo las máscaras, que no consiguen contener la pulsión ni moldear el comportamiento. Es una dramaturgia que se sitúa deliberadamente en un lugar intermedio, entre el teatro institucional y la barraca bohemia, el lugar de los espectáculos cinematográficos y de las actuaciones sicalípticas que tanto contribuyeron a la deshumanización y al cuestionamiento de las subjetividades supuestamente estables de aquella sociedad previa a la Primera Guerra Mundial.

En el esperpento se cruzaron la tendencia estilizante (constructiva) y la tendencia deformante (disolutiva) que convivieron bajo el lema de la reteatralización. Esta dualidad puede ser también vista en el contraste entre la ingravidez de la marioneta y la materialidad del tablado. Cuando Valle-Inclán nombró el Teatro dei Piccoli como referente para el esperpento no había presenciado ningún espectáculo de la compañía italiana, que solo llegó a Madrid en 1924. *Tablado de marionetas para educación de príncipes* fue el título que dio en 1926 a la publicación en conjunto de sus farsas. Para los esperpentos prefirió *Martes de Carnaval* (1930), y su referente inmediato no fueron las marionetas de hilos, sino los títeres de guante del guiñol popular, «los muñecos del Compadre Fidel»<sup>61</sup>.

**60.** Estrenada en el Teatro Renée-Maubel de París el 24 de junio de 1917, dirigida por Pierre Albert-Birot, con música de Germaine Albert-Birot y escenografía y vestuario de Serge Férat. Anton Giulio Bragaglia repuso ambas obras en su Teatro Esperimentale degli Indipendenti (1923-1936) de Roma. Admirador de Valle-Inclán, a quien conoció en Madrid en 1924, puso en escena *Le corna de don Friolera* en Roma el año de 1934, cuando Valle-Inclán era director de la Academia de España. El autor no asistió al estreno, del que recibió informaciones contradictorias. Ver Daniela Gambini, «Bragaglia e l'opera tragico-farsesca di Valle-Inclán», *Insula Europea*, 19 de enero de 2024, <https://www.insulaeuropea.eu/2024/01/19/bragaglia-e-lopera-tragico-farsesca-di-valle-inclan> [última consulta: 21/04/2024].

**61.** Juan Antonio Hormigón identificó el referente de este personaje como «el ciego Fidel» a partir de una noticia publicada en *El Regional* de Lugo en 1902. «Su negocio consistía en recorrer pueblos y ciudades de Galicia vendiendo números para la rifa de algún objeto valioso o curioso», escribió en *Valle-Inclán I. Biografía cronológica (1866-1919)*, Madrid, ADE, 2006, p. 114.



**Anton Giulio Bragaglia**  
*Don Chisciotte della Mancha*  
[Don Quijote de la Mancha], 1927



EL "TEATRO DEI PICCOLI"

## LOS MIRÍFICOS DESCENDIENTES DE KARA KUCH

Se comprende que estos maravillosos actores de palo—preferidos á los de carne y hueso por dramaturgo tan perspicaz como Bernard Shaw—hayan conquistado plenamente á este público madrileño tan comprensivo, tan amante de lo espiritual, tan enamorado de lo verdaderamente artístico: divierten cultamente, emocionan, enseñan, sugieren, hacen sentir, hacen soñar...

Vistos en su mágico ambiente teatral, haciendo olvidar que aquello es espectáculo, entre bellas decoraciones de modernísimo y encantador estilo, soberbias de perspectivas, ricas de tonalidades lozanas; animados por músicas sentimentales ó cómicas, pero siempre exquisitas; profiriendo cadencias ingeniosas ó modulando estrofas de conmovedora poesía; cantando con magníficas voces ó insuperable maestría, ó sembrando hondas máximas filosóficas; vestidos como por hadas, con sus ojazos fijos en sonador gesto, y sus actitudes, ademanes y movimientos estilizadamente humanos—unas veces evocándolos y otros satirizándolos—, radican su principal hechizo y la fascinación que ejercen en lo contrario á cuanto afirma la *maravilla sentada* recordada por el prólogo del popular dramaturgo Testoni, que, vestido de fraile y ciego en mano, recita un muñeco elegantísimo para presentación del espectáculo: *Per i bambini e gli uomini vi è poca differenza.*

VITTORIO PODRECCA  
Director del «Teatro dei Piccoli»,  
y los muñecos que intervienen  
en uno de los más deliciosos  
cuadros del repertorio



«El Teatro dei Piccoli: los miríficos descendientes de Kara Kuch», en *La Esfera*, n.º 567, 1924

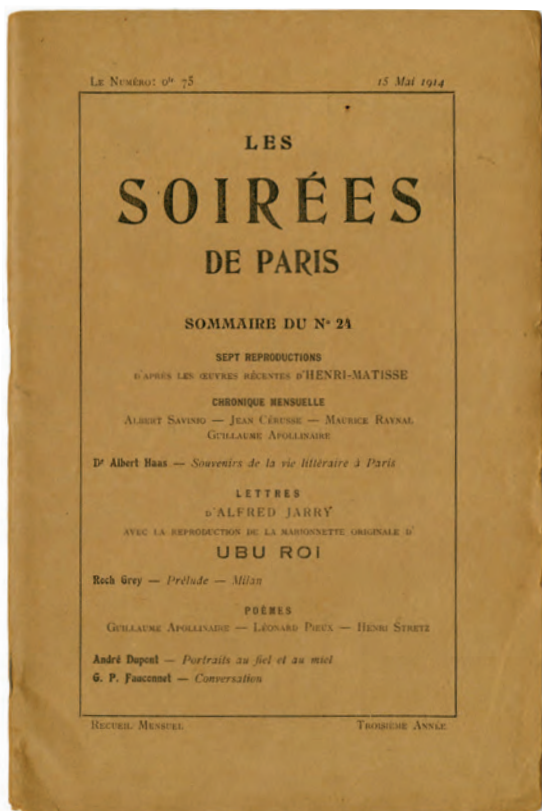
En la siguiente página:  
Selección de marionetas  
del Teatro dei Piccoli.



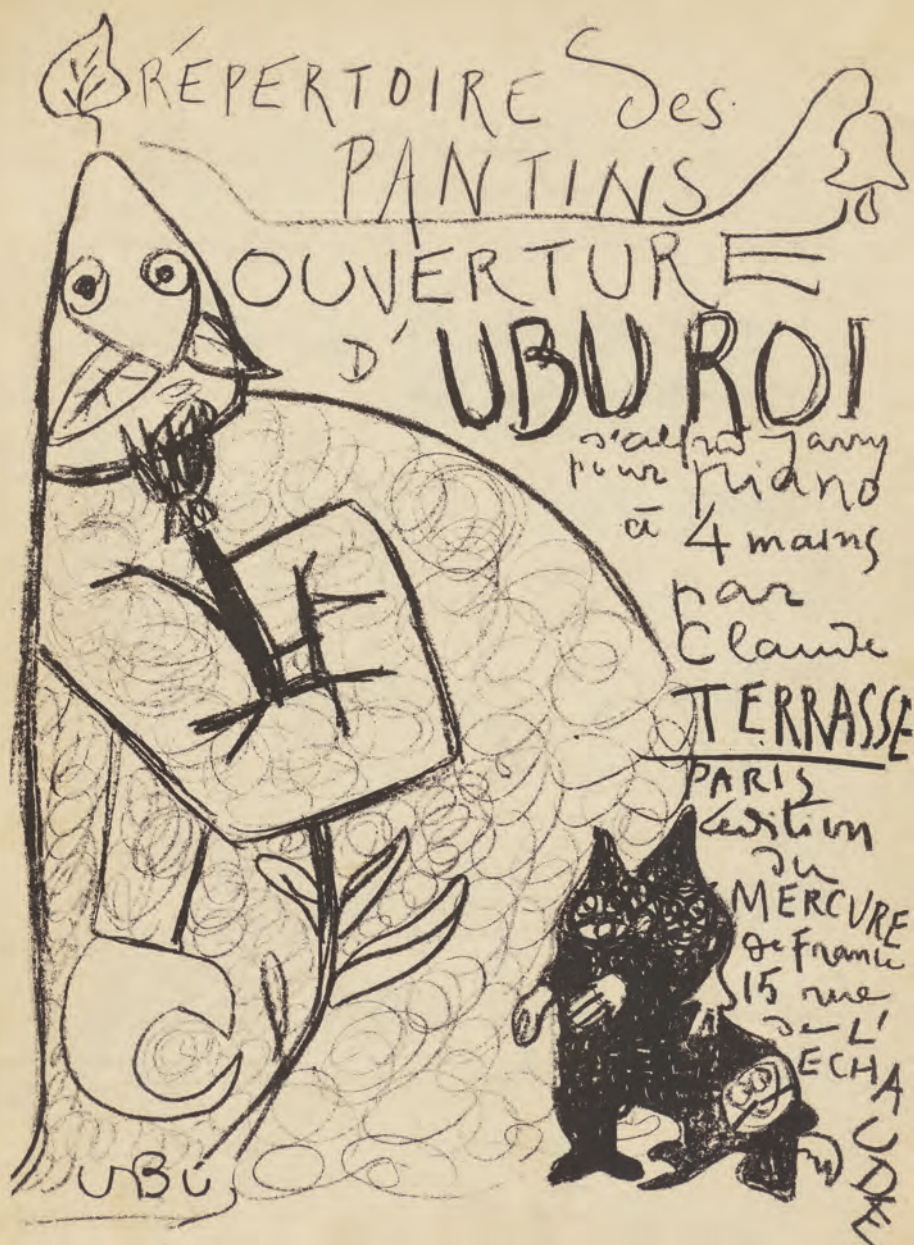
*Torero che istiga il toro con mantello rosso* [Torero instigando toro con capote rojo], s. f.



*Serenata spagnola in scena* [Serenata española en el escenario], s. f.



*Les Soirées de Paris*, año III, n.º 24, 1914  
*Ouverture d'Ubu Roi d'Alfred Jarry, pour piano à 4 mains*, música de Claude Terrasse  
 [Obertura de Ubu Roi de Alfred Jarry para piano a cuatro manos], 1898



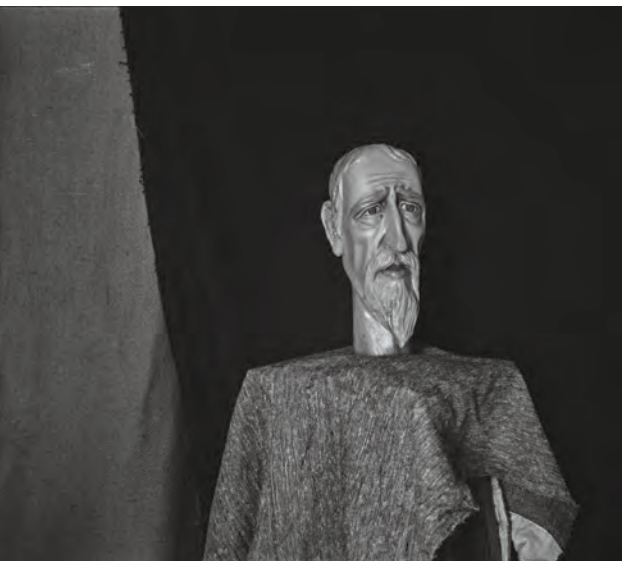


**Autor desconocido**

Artistas y títeres del estreno de  
*El retablo de maese Pedro* en París, el 25  
 de junio de 1923, entre bambalinas

**Hermenegildo Lanz**

Cabezas para el estreno parisino  
 de *El retablo de maese Pedro*, 1923





# 4

## MARTES DE CAR- NAVAL

---

Visión estelar y muñequización se entrelazan en las numerosas placas de vidrio que Alfonso Sánchez García y su hijo Alfonso Sánchez Portela «Alfonsito» revelaron en improvisados laboratorios de campaña a principios del siglo xx, durante la guerra del Rif (pp. 124-125). Este archivo visual compone un relato propagandístico que parte de los retratos individualizados de sus protagonistas —como José Sanjurjo, Emilio Mola, Francisco Franco— y narra desde las maniobras de instrucción en el mismo campo de batalla hasta victorias como la toma del monte Gurugú. En conjunto, constituye un testimonio acerca de las políticas de muerte que el Estado español desplegó en territorio colonial como cortina de humo de la política interior: mientras que los cadáveres españoles fueron reconocidos, recuperados y enterrados con honores en ceremonias públicas, los cuerpos anónimos de los rifeños —en un estado de descomposición que los asemeja a pieles— fueron recogidos con palas, transportados en camiones y arrojados en grandes fosas co-

munes. Una de las imágenes más reproducidas muestra a varios regulares sosteniendo ante la cámara las cabezas decapitadas de sus enemigos, como si fueran elementos de un pimpampum. Todas estas prácticas heredaron y desarrollaron el régimen de violencia colonial ya aplicado en las posesiones ultramarinas durante el siglo anterior, pero también adelantaron nuevas formas de brutalidad que asolaron la península en la década siguiente durante la Guerra Civil, por ejemplo: el bombardeo indiscriminado sobre población civil. Las caricaturas antibelicistas y anticlericales de Feliu Elias (p. 123), en la línea de las revistas satíricas con las que participó o incluso fundó, como *Papitu*; el hombre que se lava las manos manchadas de sangre en la acuarela *Marokko-Lärm* [Ruido de Marruecos, 1906, p. 122], de Ernst Barlach; o la pregunta por el hijo muerto en Marruecos que solo los políticos sabrían responder, lanzada en uno de los dibujos de *Cousas da vida* [Cosas de la vida, 1922-1933], de Castella, deben entenderse como parte de este contexto.

Fotografías menos conocidas de esa serie rozan lo ridículo y ofrecen un perfil distinto de la contienda, quizá más ajustado a la realidad de una buena parte del ejército que alternaba la guerra con los burdeles y las tabernas: apenas un mes después del desastre de Annual en 1921, que dejó cerca de diez mil muertos en el bando español, los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia asistieron a la entrega de varios aeroplanos destinados a Marruecos, que en una fotografía se ven debidamente bendecidos por el obispo de Salamanca (p. 125); dos años más tarde, otras tomas recogen una multitudinaria fiesta de legionarios en Dar Drius, cabalgata y disfraces grotescos incluidos; algunas más muestran, sin justificación aparente, a una rifeña que posa desnuda. Estos documentos no circularon tan ampliamente a través de libros, álbumes, prensa o postales, aunque apuntan igualmente

a la descomposición moral de los principales elementos sobre los que se sustentaba el orden social.

La tensión entre tragedia y comedia, entre tánatos y eros, entre lo marcial y lo carnavalesco, articula la secuencia de *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927), planteada como una feroz crítica a la cultura de la Restauración y la dictadura de Primo de Rivera. El primero de ellos, publicado casi en paralelo al desastre de Annual, ofrece un marco teórico del esperpento a partir de la contraposición de estéticas populares antagónicas. En el prólogo de la obra, dos intelectuales «vascongados», don Estrafalario y don Manolito el Pintor, se encuentran en una feria que tiene lugar en plena frontera galaico-portuguesa. Su conversación comienza con el hallazgo de un cuadro «con la emoción de Goya y del Greco», una pintura absurda que representa a un pecador ahorcándose junto a un diablo burlón. La discusión continúa al contemplar el bululú de otro ciego, el compadre Fidel, que pone en escena por medio de títere de guante la historia del teniente Astete, don Friolera. En el epílogo los dos mismos intelectuales vascongados continúan pensando la nación y sus representaciones desde los propios límites de la nación, esta vez encerrados por sospecha de anarquistas en una cárcel con vistas a la costa de África. Apostados en las rejas del presidio, ambos escuchan con atención el romance cantado por un tercer ciego que narra también el caso de don Friolera.

Dos ciegos rurales, como los que tantas veces plasmó Castela (pp. 112-113), hacen ver la historia de don Friolera desde dos perspectivas muy distintas. Por un lado, el romance convoca toda una tradición de literatura de cordel, retablos, carteles de feria, cuadros vivos, pantomima. Particularmente relevantes son las

aleluyas castellanas o aucas catalanas (pp. 42 y 45), dispositivos escriptovisuales que mediante viñetas y versos al pie adaptaron para el público iletrado tanto obras literarias como episodios históricos. Buenos ejemplos de ello son *Vida del Valiente General D. Juan Prim* (1861), que recorre sus hazañas reales en la guerra carlista y africana; o la ficticia, absurda, de *El general Cataplum* (ca. 1860), que en la primera ocasión se esconde en un cañón y cuya muerte es repentina al caer en una letrina. El gusto por lo escabroso y truculento de muchos de estos materiales evolucionó hacia novelas y revistas ilustradas muy difundidas, como *Los grandes sucesos* y otras similares, que hicieron las delicias de los lectores ensañándose en los detalles de secuestros infantiles, accidentes de tráfico, huidas de presos de la cárcel, entre otros. Alguno de estos acontecimientos, como la reyerta entre unos campesinos y la Guardia Civil en Castilblanco, comparada por Sanjurjo con las cabilas más primitivas de la guerra del Rif, fue más allá del morbo del crimen suburbano y tuvo un impacto directo en el devenir político de la Segunda República.

Por otro lado, frente a esa estética que baja del Estado como la mala literatura, consumida y asumida acríticamente, los muñecos del compadre Fidel propusieron una estética que sube del pueblo y se manifiesta con toda su criticalidad<sup>62</sup>. La tradición renovada de la *commedia dell'arte* fue representada por los títeres de cachiporra españoles junto con los *fantocheiros* y *robertos* ambulantes galaicoportugueses: desde Pulcinella hasta Félix Malleu (p. 102) o Barriga Verde (p. 103) para continuar con Valle-Inclán o el Federico García Lorca de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1926), *El retablillo de don Cristóbal* (1930) o, incluso, *La zapatera prodigiosa* (1930)<sup>63</sup>. El lugar de emergencia de este expresionismo popular

62. Germán Labrador, «Dynamiting Don Quijote. Literature, Colonial Memory and the Crisis of the National Subject in the Monumental Poetics of the Cervantine Tercentenary (Spain 1915-1921)», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 19, n.º 3, 2013, pp. 185-209.

63. De hecho, Antonio Buero Vallejo afirmó que esta segunda obra, probablemente inspirada en la teósofa granadina

Agustina González López «la Zapatera», fue escrita bajo el directo recuerdo de *Los cuernos de don Friolera* y contra su teoría esperpéntica: «La intención de *La zapatera prodigiosa* sería, por consiguiente, opuesta a la del esperpento: este, con su ciego Fidel, achicará la magnitud humana de los personajes mostrando, aunque pretenda superar el dolor y la risa, lo ridículo de sus percances; la farsa lorquiana procura, por el contrario, transparentar la dimensión trágica de los suyos y la complejidad del arduo amor que los encadena». También sugiere Buero Vallejo que la acotación de *Yerma* (1934), de Federico García Lorca, sobre unas máscaras que «no son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra», es una reacción frente al esperpento. Ver Antonio Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento», en *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*, Alianza, Madrid, 1973.

desbordante fue la feria, el *entroido*, el carnaval, espacio de subversión de las convenciones sociales y de los roles preasignados a través de una redimensión de lo sensorial y lo corporal. Las comparsas de gigantes y cabezudos (p. 102), las cabezas del pimpampum, las máscaras de Castelao (pp. 106 y 108) o Nicolau Raurich (p. 111), así como las variadas interpretaciones de verbenas y carnavales —ya sean rurales o urbanas— de Ricardo Baroja, Maruja Mallo (p. 115), Antonio Casero, Rosario de Velasco (pp. 116-117) o Laxeiro (pp. 107 y 109), dan cuenta de las múltiples estrategias estéticas y políticas que activaron (y siguen activando) la carnavalización del mundo.

Finalmente, como ocurría con la estampa costumbrista y la caricatura satírica, el enfoque esperpéntico fue una cuestión de distanciamiento: ese tabanque de muñecos de Fidel está más lleno de posibilidades que el cuadro a lo Orbaneja y es más sugestivo que todo el retórico teatro español debido a su «dignidad demiúrgica». La regeneración de la estética nacional que defiende don Estrafalarío, por oposición a la inutilidad del Quijote y las guerras coloniales, pasa por mirar la historia de España como se mira una corrida de toros: desde la barrera, sin dolernos la agonía de los caballos a fin de poder estar capacitados para apreciar la emoción estética de la lidia. Desde este punto de vista, en *Los cuernos de don Friolera*, Valle-Inclán somete a los personajes a un proceso deshumanizador que los convierte en muñecos, peles, objetos, y desde ahí se entiende, por ejemplo, la relectura del honor calderoniano como vergüenza torera en el desarrollo del teniente Astete, don Friolera (p. 114). En lugar del deseo de matar y de morir que se le presupone a un militar en sus funciones, este Marte melancólico y decadente reacciona a la infidelidad de su esposa pasivamente, movido más bien por la presión de la norma social y profesional. La representación ejemplarizante de

la violencia contra el «otro», ya sea en las fotografías de la guerra del Rif, los romances de ciego (pp. 104-105) o los muñecos que usa el compadre Fidel, ejerce en *Los cuernos de don Friolera* como pedagogía de la crueldad y en la narración se traduce en un doble homicidio —más obediente que pasional— contra la esposa y la hija. El imperativo del honor en el estamento militar se desdobra como metonimia del mandato de masculinidad en la sociedad patriarcal: el esperpento relaciona la carne de cañón de esos jóvenes quintos, que cumplían el servicio militar por no poder costearse una exención, y la carne del cuerpo de la mujer puesto al servicio de una doble objetualización. La guerra colonial se revela también como guerra contra las mujeres, tal cual atestigua la serie *Ecce Homo* (1915-1923), de George Grosz, o el archivo de postales con ilustraciones y refranes misóginos reunido por Raquel Manchado (pp. 126-127).

En esta encrucijada, la figura de José Gutiérrez Solana es indispensable para la formulación visual de lo popular y lo vanguardista, lo macabro y lo jocoso. Su obra *Pájaros* (1921) y muchas otras de su amplia producción comparten escenarios, personajes y acontecimientos con el imaginario esperpéntico valleinclinanesco, pero también estrategias de deformación y distanciamiento, tal cual se hace evidente en la puesta en abismo —representación dentro de la representación— de *El cartel del crimen* (ca. 1920, p. 101). Una película-homenaje a la estética de Gutiérrez Solana, *Domingo de carnaval* (1945, pp. 118-119), de Edgar Neville, que arranca con el asesinato de una prestamista el primer día del carnaval de 1917 o 1918 y moviliza una investigación grotesca en el Rastro de Madrid, sitúa la acción ya en el entorno urbano propio de *Luces de bohemia* (1920).



**José Gutiérrez Solana**  
*El cartel del crimen (El ciego de los romances)*, ca. 1920



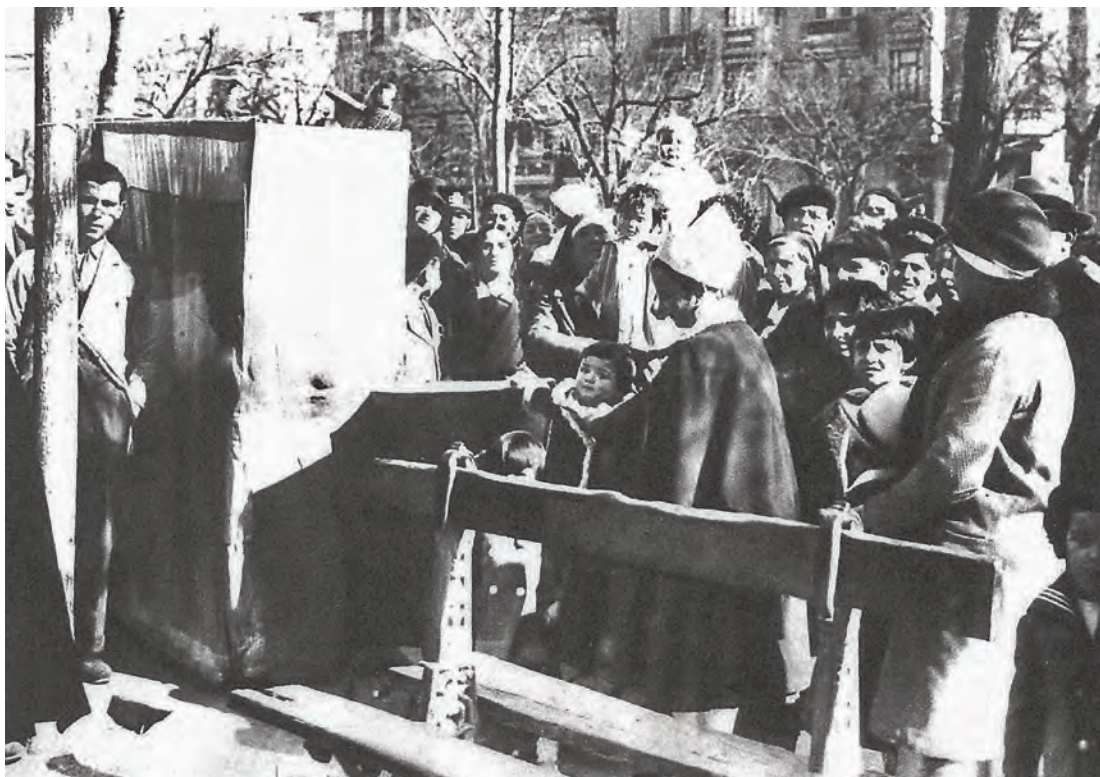
**Cándido Ansedé**

*Las gigantillas salmantinas*, 1928

**Autor desconocido**

El marionetista Félix Malleu representando *Cristobita* en Madrid en la década de 1920, publicada en *Blanco y Negro*, 28 de noviembre de 1920





**Autor desconocido**

Representación de retablillo de José Vera,  
publicada en *Mundo Gráfico*, 1933

**Barriga Verde** (José Silvent), vestuario  
y pintura de Alfonso Silvent

*Demo y Cura*, s. f.





**Autor desconocido**  
Romance de ciego, s. XIX



**Castelao** (Alfonso D. Rodríguez Castelao)  
Máscara para la representación de *Os  
vellos non deben de namorarse*, modeladas  
por el escultor Domingo Maza, 1941

**Laxeiro** (José Otero Abeledo)  
*Carnavalada*, 1931





**Castelao** (Alfonso D. Rodríguez Castelao)  
Máscara para la representación de *Os  
vellos non deben de namorarse*, modeladas  
por el escultor Domingo Maza, 1941

**Laxeiro** (José Otero Abeledo)  
*O Naranxo*, 1969







**Conde de Polentinos** (Aurelio de Colmenares y Orgaz)  
Fotografía del carnaval en Madrid, 1904-1910

**Nicolau Raurich**  
*Fantasia de carnaval*, ca. 1910





**Castelao** (Alfonso D. Rodríguez Castelao)  
*Cego da romería*  
[Ciego de romería], 1913

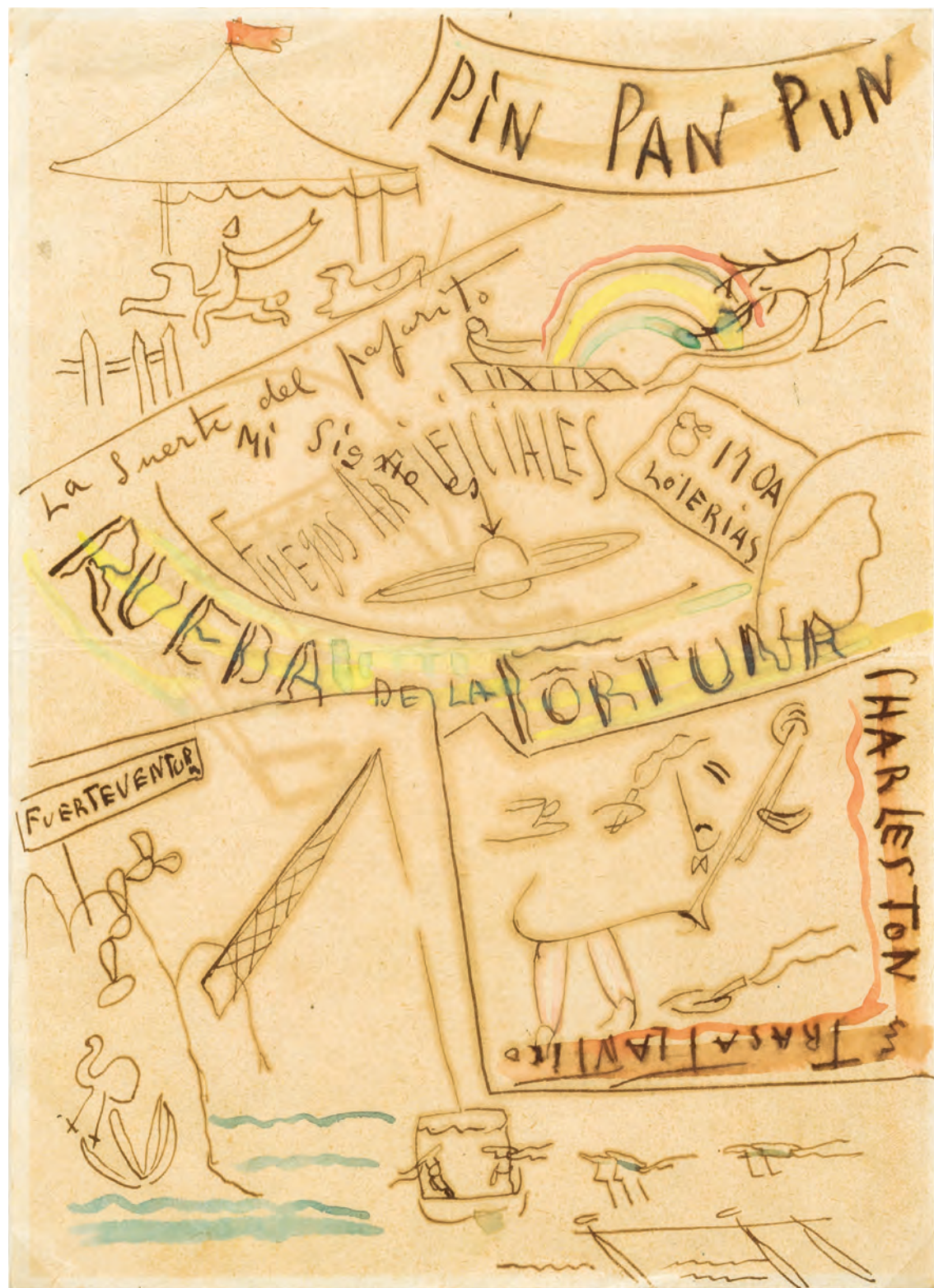




En la columna izquierda:  
**Autor desconocido**  
*Los cuernos de don Friolera*,  
 en adaptación y dirección de  
 Alberto Castilla, por el Teatro  
 Estudio de la Universidad  
 Nacional de Colombia, 1966

**Fernando Suárez**  
*Los cuernos de Don Friolera*  
 en Sala Olimpia de Madrid.  
 Dirección: Carlos Vides.  
 Escenografía y Vestuario:  
 Luis G. Carreño, 1986

**Maruja Mallo**  
*Pin-Pan-Pun*, ca. 1926



Rosario de Velasco  
*Mascarada*, 1973









**Edgar Neville**  
*Domingo de carnaval*  
 (fotogramas), 1945



**Pío Caro Baroja** (con investigación  
de Ricardo Caro Baroja)  
*El carnaval de Lanz* (fotogramas), 1964





**Ernst Barlach**

*Marokko-Lärm*

[Ruido de Marruecos], 1906

**Juan Gris**

*La cuestión de Marruecos*, 1911

**Feliu Elias (Apa)**

*El nuevo emperador  
de Marruecos*, 1907

Páginas 124-125:

**Estudio fotográfico Alfonso**

Fotografías durante la guerra  
del Rif, 1921-1925:

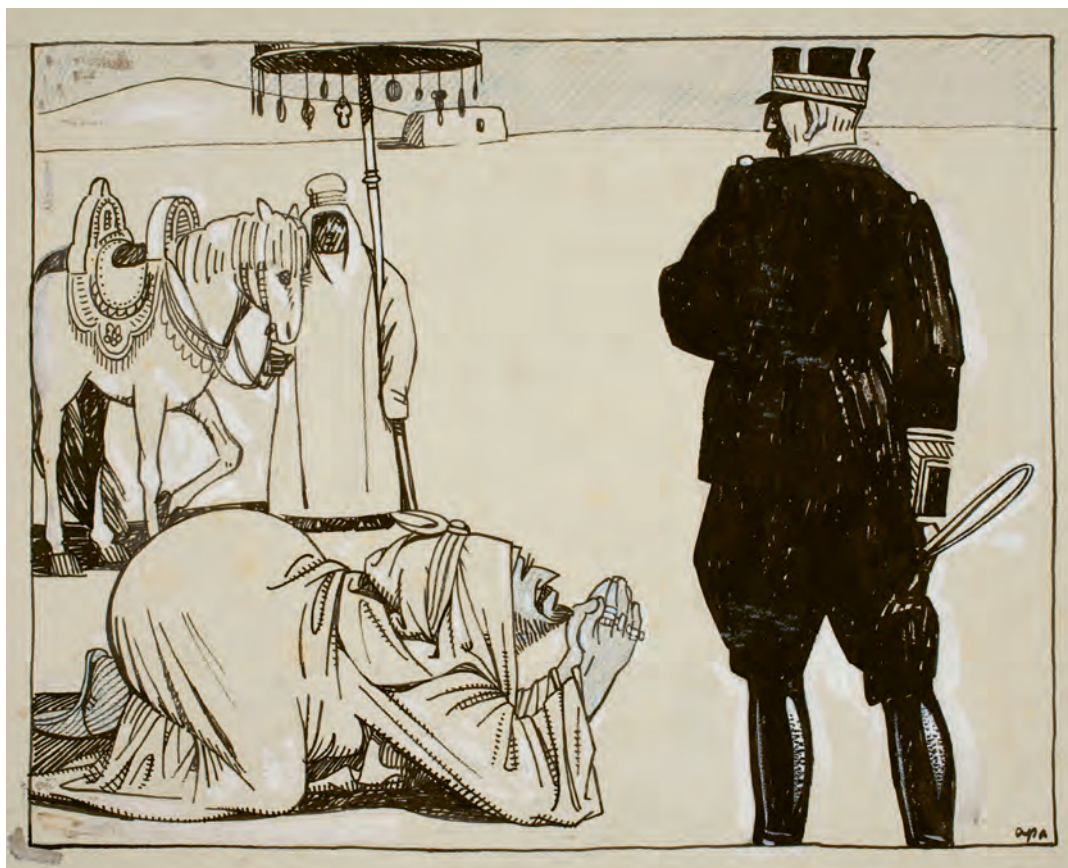
Fiesta del Tercio en Dar Drius

Desembarco de Alhucemas.

Prisioneros moros

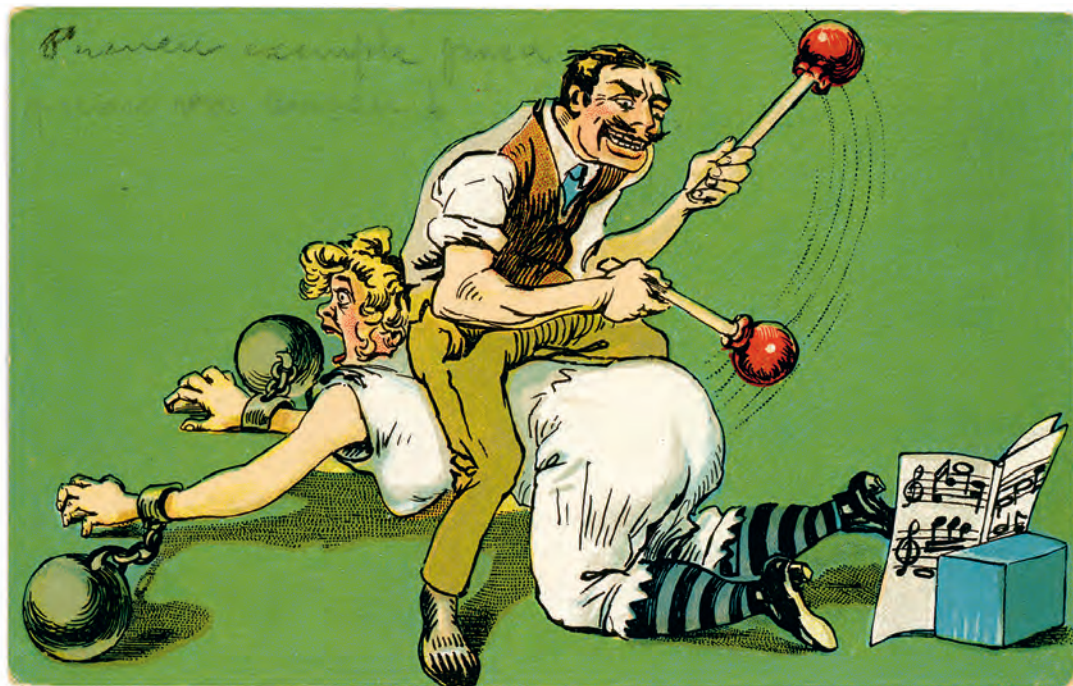
El globo cautivo antes  
de emprender el vuelo de  
observación

Los reyes Alfonso XIII y Victoria  
Eugenia asisten a la entrega de  
los aeroplanos Salamanca  
y Zaragoza, regalados por estas  
poblaciones para Marruecos  
en el aeródromo de Cuatro  
Vientos. El Obispo de Salamanca  
bendiciendo los aparatos









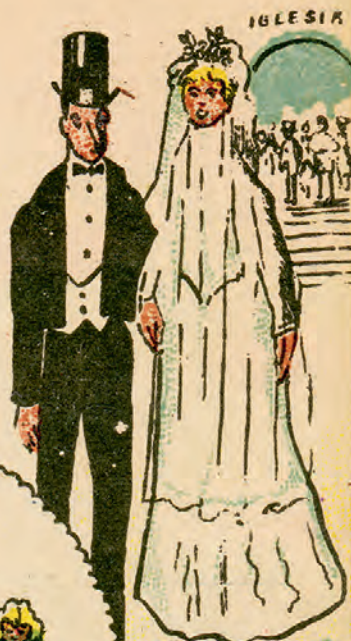
Postales del archivo de  
misoginia ilustrada de Raquel  
Manchado, principios del s. xx

# Fases inevitables del amor.

1. SEDUCCIÓN



2. EMANCIPACIÓN



3. DESESPERACIÓN



4. ESTRANGULACIÓN



5. DEFUNCIÓN



PUN.



# 5

## **LUCES DE BO- HEMIA**

---

*Luces de bohemia* (1920) es la primera obra que Valle-Inclán calificó como esperpento, y en la que incluyó una definición dialogada del mismo en las voces de Max Estrella, el viejo poeta modernista, y su lazarillo, don Latino de Hispalis, caracterizado reiteradamente como un fante. Hay varios aspectos a destacar en ese conocido diálogo. El esperpento está más próximo de la tragedia que de la comedia y es coherente con «el sentido trágico de la vida española», que exige una representación deformada; es de esta, y no del ingenio virtuosista, de la que resulta el humor que degrada la tragedia, ya no protagonizada por dioses o héroes, sino por personas privadas de la antigua «grandeza». Hay una voluntad vanguardista, o más propiamente «de estilo», en cuanto que el esperpento se propuso como alternativa estética (superior) a la

de «los ultraístas» (meros «farsantes»), si bien ese vanguardismo hundió deliberadamente sus raíces en la tradición tanto popular como literaria. Esta empresa de innovación se basó en la palabra, pero se inspiró y produjo una visualidad nueva con una doble referencia explícita: a la pintura de Francisco de Goya y al reflejo producido por los espejos cóncavos. Los espejos ya no fueron los que habían fascinado a los simbolistas (que luego fueron recuperados por el surrealismo), sino los del callejón del Gato en Madrid y las barracas de feria, y muy especialmente ese espejo que se encuentra «en el fondo del vaso»: una imagen cargada de referencias ópticas, sociológicas, psicológicas y con una connotación trascendente (pp. 158-159).

En la elección del «estilo» deformante cabe reconocer afinidades con el cubismo, el futurismo, el expresionismo y el surrealismo, pero la afirmación de una estética enraizada en la realidad histórica española y al mismo tiempo «sujeta a la matemática perfecta» estableció una clara distancia. Tal «sujeción» se tradujo en una preocupación constructiva en la composición verbal y estructural de dramas y, sobre todo, novelas que constituye un modo de evitar la disolución de la forma, que es también un modo de evitar la muerte.

La muerte de Max Estrella es el motivo central del drama: una muerte anunciada desde los primeros diálogos que no se produce en la última escena, sino cuatro antes del final. Esta desaparición prematura del protagonista distingue a *Luces de bohemia* de otros dramas «de peregrinaje» o «en estaciones»: una estructura dramática abierta en la que escenas en cierto modo autónomas son enlazadas gracias a la presencia del personaje central<sup>64</sup>. La obra está muy lejos de las «dramaturgias del yo» expresionistas;

**64.** August Strindberg inició este modo de composición dramática en obras como *El sueño* (1902) o *Camino de Damasco* (1898-1904), muy utilizada por dramaturgos expresionistas como Georg Kaiser en *De la mañana a la media noche* (1912) o Ernst Toller en *La transformación* (1912).

65. Escribe Valle-Inclán en una carta a Rivas Cherif del 12 de diciembre de 1922:

«El Teatro no es un arte individual, todavía guarda algo de la efusión religiosa que levantó las catedrales. Es una consecuencia de la liturgia y arquitectura de la Edad Media. Sin un gran pueblo, imbuido de comunes ideales, no puede haber teatro», en Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán III. Epistolario*, Madrid, ADE, 2006, p. 280.

66. Valle-Inclán hizo constar en diversas ocasiones su admiración por William Shakespeare. En una entrevista que le realizó Juan López Núñez para la revista *Por esos mundos*, el 1 de enero de 1915, dijo: «una obra será tanto más bella cuanto más se parezca al inmortal poeta», en Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado. Entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1982, p. 59. Tras la muerte de Alejandro Sawa, en una carta que escribió a Rubén Darío el 3 de marzo de 1909, evocó la figura del rey Lear de Shakespeare: «El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en *El Liberal* le volvieron loco en los últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso», en *ibíd.*, p. 104.

67. Rafael Cansinos Assens, *Bohemia*, Madrid, Arca Ediciones, 2002, pp. 143-148.

la muerte del viejo poeta es también el fin de una época, la de la bohemia y el individualismo romántico —del que es epígono una parte del expresionismo dramático—, y la emergencia de un nuevo tiempo que otorga el protagonismo a la colectividad<sup>65</sup>. En su ruptura con la tradición burguesa, Valle-Inclán mira al pasado, a la tragedia shakespeariana<sup>66</sup>, y al futuro, en el camino indicado por Tolstói y abierto, también para el arte, por la reciente revolución bolchevique. No se puede pasar por alto que las tres escenas añadidas en la versión de 1924 de *Luces de bohemia* (II, VI y XI) son las que aportan un posicionamiento político más explícito y fueron escritas después del segundo viaje del escritor a México, invitado por el gobierno del presidente Álvaro Obregón para conmemorar el centenario de la Independencia. En esa ocasión, los artistas y escritores que acogieron a Valle-Inclán en México ya no pertenecían a la vieja bohemia anarquista, sino a la nueva intelectualidad revolucionaria.

El café y la calle son los dos escenarios en los que bohemios y anarquistas se encuentran. En ellos trató Rafael Cansinos Assens, en su novela póstuma *Bohemia* (escrita ca. 1940), a Alejandro Sawa, autor de *Iluminaciones en la sombra* (1910), modelo de Max Estrella y «el más bohemio de todos»: en el Café Universal, donde, ciego y arruinado, rememora ante otros escritores sus años de gloria literaria del siglo anterior, presumiendo de su amistad con el viejo Victor Hugo y el joven Paul Verlaine; y en su peregrinación, de tasca en tasca, «mezclándose con la plebe» y bebiendo «con amigos que son artesanos honrados, zapateros o albañiles»<sup>67</sup>. De ambos escenarios dan testimonio numerosas obras: la pintura *L'ivrogne* [El borracho, 1923, p. 143], de María Blanchard; varias fotografías de cafés y cafés concierto; caricaturas, como la de José

Izquierdo Durán sobre la tertulia de Emilio Carrere; o películas, como *La Pasionaria* (1915), de Joan Maria Codina, que incluye una secuencia de danza de Tórtola Valencia (pp. 160-161). Esta estrella de la noche sicalíptica apareció transfigurada en una de las protagonistas de la novela *Troteras y danzaderas* (1913), de Ramón Pérez de Ayala, en la que también aparece el propio Valle-Inclán bajo la máscara de Monte Valdés, un enmascaramiento al que también recurrió el dramaturgo para construir sus personajes a partir de los modelos reales de Sawa, Carrere y Ernesto Bark —autor de *La santa bohemia* (1913)—, entre otros.

El lugar de encuentro del anarquismo estético y político es la prisión. La celda, en su desnudez, es un escenario transhistórico. Luis Quintanilla Isasi la dibujó en su serie *La cárcel por dentro* (1934), donde presos comunes y políticos comparten espacio con peleles, títeres y máscaras (pp. 152-153). En *Luces de bohemia*, Max Estrella se encuentra con un preso anónimo, un anarquista catalán que será asesinado esa misma madrugada en aplicación de la ley de fugas. Podría ser Mateo Morral, autor del atentado de 1906 contra Alfonso XIII y Victoria Eugenia en el día de su boda (p. 178), que buscó refugio primero en la redacción de *El Motín*, luego fue acribillado en Torrejón y su cuerpo expuesto públicamente. También podría ser uno de tantos líderes sindicales que desde finales del siglo XIX protestaron contra las condiciones laborales de aquellos para los que la madrugada no es el fin de la fiesta, sino el inicio de una larga jornada de trabajo, tal como se plasma en *L'alba dell'operario* [El alba del obrero, 1897, pp. 148-149], de Giovanni Sottocornola. Podría ser también un compañero del joven caído en el cuadro *Después de la refriega* (1904, pp. 150-151, de Antonio Fillol Granell, o una de las víctimas de las

68. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlín, Eulenspiegel, 2008, pp. 39-40.

69. Dirigida por José Tamayo, con diseños de Emilio Burgos y protagonizada por José María Rodero y Agustín González, fue presentada primero en el Teatro Principal de Valencia y meses más tarde en el Teatro Bellas Artes de Madrid (con Carlos Lesmes en el papel de Max Estrella). Lluís Pasqual la presentó en 1984 en el Teatro María Guerrero, con diseños de Fabià Puigserver y protagonizada de nuevo por Rodero. Se presentó previamente el 21 de marzo de 1963 con el título *Lumières de bohème* en el Palais de Chaillot, por el Théâtre national populaire, con dirección de Georges Wilson y protagonizada por Bruno Balp.

70. Cipriano Rivas Cherif, «Divagación a la luz de las candilejas», *La Pluma*, n.º 3, agosto de 1920, pp. 113-119.

cargas policiales que reprimieron a los defensores del catalanismo en *La noche de San Benito. Recuerdo de las pitas a Martos O'Neale* (1903), también del mismo autor. O uno de los reservistas catalanes que se resistieron al reclutamiento forzoso para la Guerra de Melilla en una sucesión de revueltas seguidas de una durísima represión por parte del gobierno de Antonio Maura y el ministro de Gobernación Juan de la Cierva y Peñafiel durante la conocida Semana Trágica, que entre el 26 de julio y el 2 de agosto de 1909 se saldó con miles de víctimas y cinco condenas a muerte, una de ellas la del pedagogo anarquista Francisco Ferrer Guardia, fundador de Escuela Moderna. Pero podría ser también uno de los obreros que secundó la huelga general revolucionaria de 1917, cuya represión documentó el fotógrafo Alfonso Sánchez García. Los ecos de todas estas revueltas se escuchan en la escena XI de *Luces de bohemia* como un «tableteo de fusilada» que secunda los lamentos de los honrados comerciantes frente a las «turbas anárquicas» y hambrientas, el cual se sintetiza en la verdulera que llora a su niño muerto y cuyo grito resulta tan desgarrador como la fotografía *Lamento de Singapur*, que Bertolt Brecht comentaría en su *Kriegsfibel* [ABC de la guerra, 1955]<sup>68</sup>.

*Luces de bohemia* no se estrenó en España hasta 1970<sup>69</sup>. Su ausencia en los escenarios durante cincuenta años es un síntoma de esa «realidad esperpéntica», que afecta también al teatro profesional en comparación con otros teatros nacionales, algo que lamentaron amargamente, entre otros, Pérez de Ayala o Enrique Díaz Canedo. «En España no hay teatro, con sobra de ellos. Faltan el autor dramático, el cómico y el público», denunciaba Rivas Cherif en «Divagación a la luz de las candilejas»<sup>70</sup> (1920), aunque lo que más envidiaba del teatro francés, el que mejor

conocía, era la labor desarrollada por creadores como Jacques Copeau y Firmin Gémier<sup>71</sup>, que habían encarnado la figura del «director de escena» teorizada años antes por Gordon Craig. Copeau y Gémier transformaron la concepción del espacio escénico, liberándolo de la limitación de la perspectiva y los telones pintados y explorando las posibilidades de la luz, la articulación rítmica y arquitectónica de la escena o el uso de espacios abiertos, tal como había propuesto Adolphe Appia<sup>72</sup>. También transformaron la actuación dramática, en coherencia con esta nueva visualidad, incorporando una mayor gestualidad y técnicas de movimiento de la *commedia dell'arte*. ¿Cómo se habría puesto en escena *Luces de bohemia* en 1924 de haber contado Madrid con el tejido escénico de ciudades como París, Moscú, Múnich o Berlín?

Resulta inevitable atender al contexto de la escena expresionista, no solo la alemana y las producciones de Max Reinhardt, Leopold Jessner o Karlheinz Martin, sino también al teatro estilizado de Yevgeny Vakhtangov o a la escena francesa de los sucesores de Jacques Copeau, con especial atención a las realizaciones de Georges y Ludmilla Pitoëff y Gaston Baty. Se trata del reflejo escénico de ese expresionismo internacional que el crítico Guillermo de Torre calificó como «tendencia común de la época»<sup>73</sup> y Rivas Cherif como «bandera de la revolución artística», en oposición al naturalismo del siglo anterior, «que, poco a poco, ha de conquistar el mundo como la revolución social»<sup>74</sup>.

El uso de la luz eléctrica fue determinante para la estética del teatro expresionista. Appia comparó la luz con la música, Craig la consideró un medio para *pintar* en escena sin necesidad de pinturas y Loie Fuller bailó con ella. Reinhardt fue el primero

71. Firmin Gémier tenía intención de poner en escena *Romance de lobos*, que había sido traducida por Jacques Chaumié como *La geste des Loups* y se publicó en tres entregas en el *Mercure de France* entre el 16 de marzo y el 16 de abril de 1914. El inicio de la Primera Guerra Mundial frustró este proyecto. Ver Hormigón, *Valle-Inclán I. Biografía cronológica (1866-1919)*, óp. cit., p. 665.

72. Adolphe Appia, «Comment réformer notre mise en scène», *La Revue*, 1 de junio de 1904, pp. 342-349. Traducción al español en José A. Sánchez, «Cómo reformar nuestra puesta en escena», en *La escena moderna*, Madrid, Akal, 1999, pp. 55-64.

73. Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardias*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 354.

74. Cipriano Rivas Cherif, «Nuevos modos y modas del arte», *La Internacional*, n.º 37, 2 de julio de 1920.

en usar proyectores puntualmente dirigidos en el interior de una cámara negra para traducir visualmente el «patetismo» dramático. Escribió Felix Emmel: «Solo quien siente cómo el destino del hombre se agita en ritmos puede dar vida a esos ritmos. El nuevo director de escena tendrá, pues, que sacar a la luz la visión dinámica a partir de la cual el poeta ha creado inconscientemente sus figuras»<sup>75</sup>. Los efectos de luz fueron muy relevantes en las puestas en escena de Gaston Baty entre 1924 y 1928 en el Studio des Champs-Élysées, también se aprecian después en su celebrada versión de la novela de Fiódor Dostoievski, titulada *Crime et châtiment* [Crimen y castigo] y estrenada en 1933.

El teatro de estos años debe mucho al cine como el cine debe al teatro. A pesar del catastrofismo de quienes vieron en las pantallas una amenaza e intentaron resguardarse en la práctica de un «drama puro», numerosos críticos y creadores apreciaron las posibilidades que el cine abrió para la escena: el dinamismo, el perspectivismo, la superposición de diferentes planos, la estructura narrativa<sup>76</sup>. Por su parte, el cine se nutrió del repertorio dramático, las innovaciones escenográficas y la actuación gestual propia de la escena expresionista, aunque consiguió elaborar con mayor eficacia ciertos recursos antiguos: el juego de luces y sombras, que fue tan importante en películas como *Schatten* [Sombras, 1923], de Arthur Robinson, o *Die Strasse* [La calle, 1923], de Karl Grune; también los juegos ópticos y de montaje para producir deformaciones, sobreimpresiones y aceleraciones rítmicas, como en *Coeur Fidèle* [Corazón fiel, 1923], de Jean Epstein, quien definió el cine como «una máquina para pensar el tiempo»<sup>77</sup>; o los trucajes de feria, como los espejos múltiples

75. Felix Emmel, *Das ekstatische Theater*, Prien, Kampmann & Schnabel, 1924, p. 36. Citado de la traducción parcial del libro que aparece en José A. Sánchez, *La escena moderna*, óp. cit., p. 236.

76. Dru Dougherty, «Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20», en César Oliva (ed.), *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, pp. 119-124.

77. Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*, París, Jacques Melot, 1946, p. 17.

de Charles Chaplin en *The Circus* [El circo, 1928], convertidos en un recurso de autorrepresentación por artistas como Victorina Durán y Remedios Varo.

El modelo cinematográfico contribuyó a la expansión y transformación del tiempo dramático: por un lado estaba la dramaturgia que exploró las escenas del sueño, la visión, la subjetividad y la memoria; por el otro las dramaturgias narrativas, que también incorporaron el ritmo de las ciudades, la industria y las máquinas. Brecht compartía con Valle-Inclán la fascinación por el cine americano, la música popular y el teatro de William Shakespeare. Al igual que *Luces de bohemia*, la estructura en escenas autónomas de sus primeras obras puede mostrar cierta herencia del *Stationendrama* (el drama de estaciones que recupera la forma medieval de los misterios y otros modos de narración folclórica), pero se nutre más directamente de las baladas populares, las historias ilustradas, el «cine de atracciones», la revista teatral y el *music-hall*. Aunque muy diferente a Max Estrella, el protagonista de la primera obra de Brecht, *Baal* (1918), es también un poeta simbolista y anarquista, que peregrina en una huida autodestructiva a través de diferentes situaciones en las que el autor va dejando constancia de su crítica mordaz al idealismo expresionista. *Tambores en la noche* (1919) presenta una estructura temporal similar a la de *Luces de bohemia*, aunque en este caso se trata del drama, con tintes esperpénticos, de un soldado que regresa después de cuatro años como prisionero en África para encontrar a su prometida embarazada a punto de casarse con un especulador, la misma noche en que se inicia el levantamiento espartaquista de 1919<sup>78</sup>. El materialismo subversivo del joven Brecht le llevó a un tratamiento cruel de

78. En Múnich, ciudad en la que Bertolt Brecht vivía, la Revolución de noviembre permitió la institución del Estado Popular de Baviera, presidido por el escritor socialista Kurt Eisner. El dramaturgo Ernst Toller participó en el gobierno y un año más tarde fue nombrado jefe de Estado, después de que comunistas y anarquistas instauraran la República Soviética de Baviera, que apenas se sostuvo unos días. Toller definió este proceso político como «revolución bávara del amor».

los personajes, la sustitución de la caracterización psicológica por la gestual (sin la intencionalidad lírica o pasional de la actuación expresionista) o el tratamiento marionetesco de los personajes. Esto se puso en evidencia en sus siguientes obras: *En la espesura de las ciudades* (1922), *Hombre por hombre* (1925) y *La ópera de perra gorda* (1928), entre otras.

A diferencia de Valle-Inclán, Brecht sí vio estrenadas muy pronto sus obras, muchas de las cuales contaron con el diseño de escenografía y vestuario de Caspar Neher (pp. 154 y 156), su compañero de colegio, a quien desde muy pronto animó a impregnarse de la tradición realista y hacer dibujos políticos, de gran formato y potencial simbólico *à la* Goya<sup>79</sup>. Brecht y Neher concibieron la escena como un *Denkspielraum*, un espacio para el pensamiento en acción: antilusionista, en oposición al teatro naturalista, pero concreta y material, en oposición a la lírica o la abstracción expresionistas. La cortina a media altura permitía la convivencia del espacio interior y el exterior, mostrando lo «privado» en su integración con la ciudad, pero también creando espacios «provisoriales», una escena disponible para la transformación en coherencia con su voluntad de contribuir a un cambio social<sup>80</sup>. Muy pronto comenzaron a incorporar medias máscaras como un medio de «tipificar la fisonomía», prótesis para deformar las figuras y vestuarios que apoyaban el trabajo gestual de actrices y actores. El cine fue más modelo que medio, aunque sí usaron proyecciones de textos y dibujos que contribuyeron al objetivo de «literarizar la escena» y producir el extrañamiento, reforzando otros recursos propiamente dramáticos, musicales y de actuación<sup>81</sup>. La literarización no implica la imposición de lo verbal sobre lo sensible, sino la integración de

79. Bertolt Brecht, *Briefe*, vol. 1, Fráncfort, Aufbau Verlag, 1998, p. 34.

80. «Alles muss provisorisch und doch höflich sein. Es genügt einem Raum die Glaubhaftigkeit einer im Traum geschauten Raums», en Bertolt Brecht, «Dekoration», en *Schriften zum Theater 1 – Gesammelte Werke 15*, Fráncfort, Suhrkamp, p. 79. En español la cita se traduce como: «Todo debe ser provisional y al mismo tiempo adecuado. Basta un espacio con la verosimilitud de un espacio visto en sueños».

81. Susanne de Ponte, *Caspar Neher-Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater*, Múnich, Deutsches Theatermuseum y Henschel Verlag, 2006, pp. 44-53.

la palabra en la visualidad escénica. Los procedimientos brechtianos de literarización, por otra parte, son afines a los utilizados por Valle-Inclán, tanto en las acotaciones como en expresiones puntuales que interrumpen cualquier tentativa romántica o retórica, de lo cual sería un excelente ejemplo el «¡Cráneo privilegiado!» insistentemente repetido por un borracho en la taberna de Pica Lagartos (p. 141).



**José Gutiérrez Solana**  
*El espejo de la muerte*, ca. 1929





**Xosé Conde Corbal**

*Luces de bohemia. Madrid absurdo,  
brillante y hambriento, 1966:*

*Escena IV: Guardias de «Romanones» a  
caballo empujan a la gente por la calle*

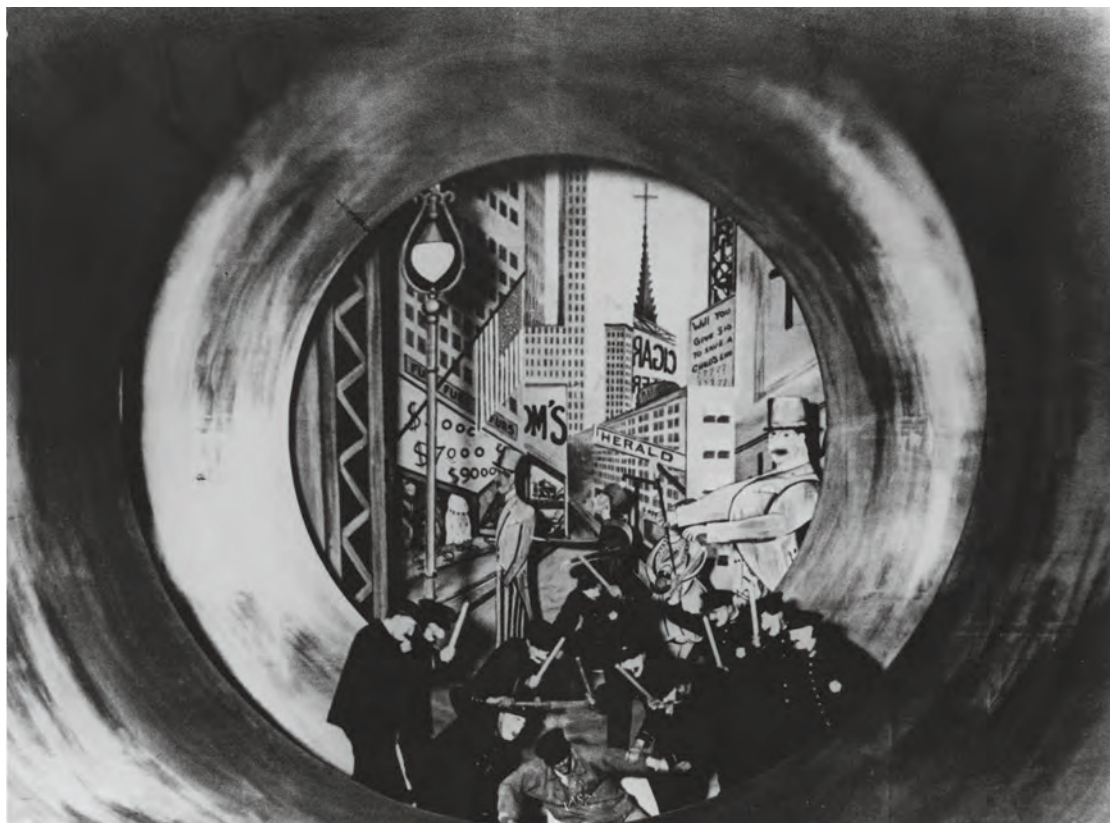
*Escena III: Taberna de Pica Lagartos*

*Escena VI: Anarquista catalán*



**María Blanchard**  
*L'ivrogne*  
[El borracho], 1923





**Georges Pitoeff**

Escenografía para *Le Singe velu*, de  
Eugène O'Neill, 1929

**José De Almada Negreiros**

*El tocado y El crimen de las furias*,  
de *La tragedia de doña Ajada*, 1929



**Kati Horna**  
Remedios Varo, 1957





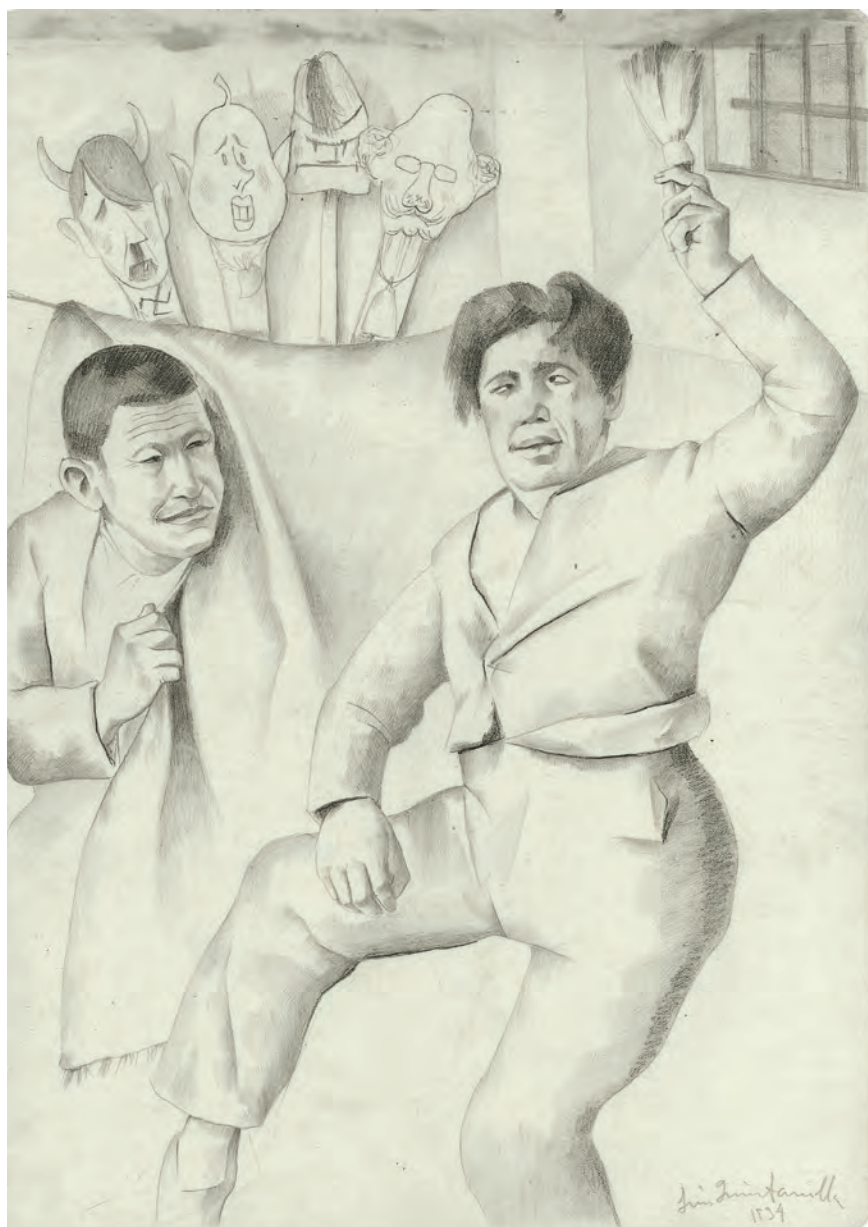
**Giovanni Sottocornola**  
*L'alba dell'operaio*  
[El alba del obrero], 1897





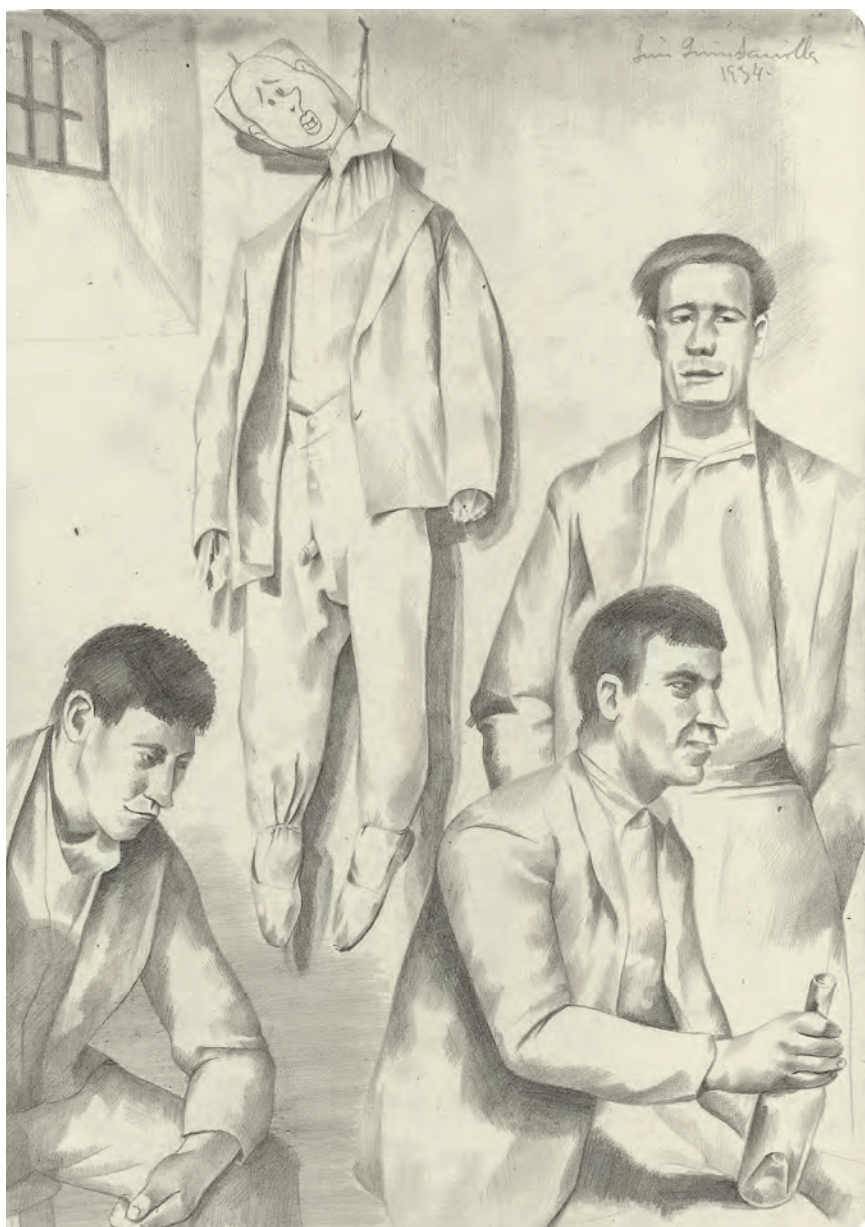


**Antonio Fillol Granell**  
*Después de la refriega, 1904*



**Luis Quintanilla**

*Nochebuena, el gran teatro  
del mundo y Efigie, de la serie  
La cárcel por dentro, 1934*





**Caspar Neher**

Diseño para *Baal*, de Bertolt Brecht, 1926

**Fritz Schaepler**

*Von morgens bis mitternachts. Verschneites  
Feld mit Baum. Bühnenbildentwurf*

[Desde la mañana hasta medianoche. Campo  
nevado con árbol. Escenografía], 1921



Kaiser: von morgens bis Mitternacht — Schneefeld



**Caspar Neher**

Diseño para *Dreigroschenoper*,  
de Bertolt Brecht, 1928

**Otto Reigbert**

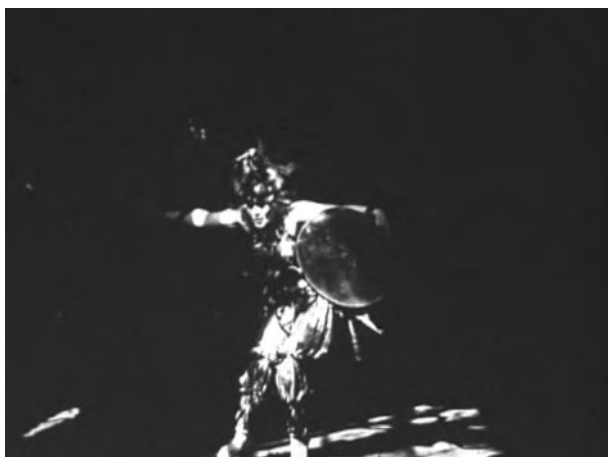
Diseño para *Trommeln in der Nacht*,  
de Bertolt Brecht, 1922





**Ignacio Vilar**  
*A Esmorga* (fotogramas)  
 [La juerga], 2014

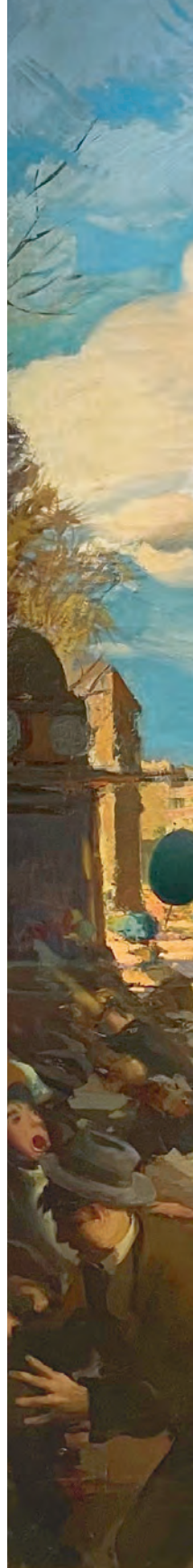




**Joan Maria Codina**  
*Pasionaria* (fotogramas), 1915



**Ramón Calsina Baró**  
*Carga en la Rambla, 1930*







# 6

## RETA- BLOS

---

El escritor José Bergamín describió el esperpento como un espantasombras, espantasueños y espantamalospensamientos que logra fingir, con figuras de humo, el trazo más firme y seguro, la imagen más precisa, más exacta<sup>82</sup>. Ramón María del Valle-Inclán podría ser uno de esos escritores para quienes, a decir de Bergamín, «la historia es una destilación de rumores» o «que entiende el movimiento vivo de la historia como esa marejada constante de los pueblos, que, poeta, llama ese grande y terrible mar»<sup>83</sup>.

*Flor de santidad* (1904), *Romance de lobos* (1907), *Divinas palabras* (1919) y *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte* (1927) representan esa gran masa de agua que es la Galicia rural, mítica y hechicera. *El embrujado* (1912) es la pieza central del volumen *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte*, publicada junto con los autos para siluetas *Ligazón* (1926) y *Sacrilegio* (1927) y los melodramas para marionetas *La rosa de papel* (1924) y *La cabeza del Bautista* (1924). Todas las obras anteriormente citadas

82. José Bergamín, «Disparate de disparates», en *Al fin y al cabo. Prosas*, Madrid, Alianza, 1981, p. 54.

83. José Bergamín, «Reflexiones sobre la independencia de la tortuga», en *ibíd.*, pp. 58-59.

pueden calificarse de retablos populares sobre personajes variopintos que revelan interacciones complejas, a los que se suman grupos corales que refuerzan la acción dramática. Pecados, pasiones e instintos como la avaricia, la lujuria, el erotismo, el miedo o la culpa articulan estos relatos en los que la fuerza de la naturaleza y la hechicería subvierten la lógica del mundo ordinario. A diferencia de los retablos devocionales de la pintura religiosa medieval y renacentista, los retablos de Valle-Inclán, imbuidos de componentes mágicos, evidencian un sentido tragicogrotesco y una espiritualidad pagana propia de la religiosidad y ritos populares, donde el trasmundo ocupa un lugar central. De esto último da buena cuenta el grotesco abigarrado del retablo titulado *Trasmundo* (1946, pp. 180-181), de Laxeiro: al otro lado del pórtico románico que separa el mundo conocido del desconocido, un enano está liberando a un demonio personificado en lechuza. También están las series de grabados de Xosé Conde Corbal inspiradas en los retablos de Valle-Inclán, donde se reflejan de manera superlativa la degradación moral de los individuos y colectivos que los protagonizan (p. 183). Su tenebrismo expresionista, trazo desfigurado y fuerza perturbadora atraviesan las entrañas de la realidad idiosincrática gallega, esperpentizando y desacralizando sus referentes.

Algunas obras de Valle-Inclán critican abiertamente el interés material y el expolio económico. Los protagonistas son terratenientes o comerciantes adinerados, figuras degradadas a fantoches carentes de toda épica. El desenlace se salda a menudo con el sacrificio de víctimas inocentes y con el infaltable despliegue de acompañamiento

coral que hace que la desgracia esté en boca de todos. Siguiendo esta máxima, el conflicto por la propiedad de un niño se dirime con su muerte en *El embrujado*, una tragedia que enfrenta a un ávaro representante del poder feudal con la madre usurera del propio infante del que trata de beneficiarse. La disputa tiene lugar en el pazo señorial donde se dan cita personajes como el ciego de Gondar, las hilanderas, el ánima en pena o el viejo labrador, entre otros. La paupérrima situación social es descrita magistralmente por el ciego: «Los pecados de un pobre de pedir no son como los de un rico caballero. Al verdadero pobre de pedir hay que enterrarlo de limosna, y como pasa tantos trabajos, aun cuando haga alguna cosa mala, no se condena como los ricos. ¿Sabéis vosotros quién está más al pique de condenarse? ¡El Rey!»<sup>84</sup>.

84. Ramón María del Valle-Inclán, «El embrujado. Tragedia de tierras de Salnés», en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Ópera Omnia*, vol. iv, Madrid, Imprenta Ribadeneira, 1927, p. 151.

Las viñetas en tinta sobre papel de Castela o abordan cómicamente la situación caciquil que se vivía entonces, de la cual es epítome *Romance de lobos*. El conflicto provocado por una herencia hace aflorar la crueldad, deshumanización, corrupción y decadencia de los miembros de la vieja aristocracia. Las fuerzas desatadas de la naturaleza se confabulan para agitar el mundo despiadado y decadente de una clase social estancada que vive del pasado. Por su parte, el grabado de Conde Corbal representa el momento del encuentro entre el hidalgo ebrio y la Santa Compañía: el potro se encabrita con amenaza de tirar al jinete cuando la blanca procesión pasa al son de las cadenas arrastradas por las ánimas en pena. El cruce entre la guasona sátira popular y la degradación de los valores que atraviesa todos los estratos sociales es nuclear a la crítica valleinclanesca.

Por su parte, *Flor de santidad* cuenta la vida de una pastora que se enamora platónicamente de un misterioso peregrino a quien identifica con Cristo. El forastero se aprovecha de su devoción para saciar su apetito carnal y los vecinos le dan muerte cansados de sus reproches. La pastora, enajenada, abandona la aldea e inicia un peregrinaje sin rumbo dando rienda suelta a sus visiones sobre la naturaleza divina del hijo que lleva dentro. La pureza, condición virginal y naturaleza angelical de la pastora contrastan con la hipocresía del sacristán de *Divinas palabras* que hace un uso interesado de la religión para salvar a su esposa de un linchamiento. La trama profundiza asimismo en la miseria moral de quienes se aprovechan de la desgracia, en este caso la de un niño cuya exhibición de feria en feria es fuente de ingresos<sup>85</sup>. El estereotipo de «el idiota» recuerda el retrato *Apunte de un tonto de aldea* (1914), de Castelao, quien fue el responsable de realizar la escenografía de *Divinas palabras* en su estreno profesional a partir de diseños de Salvador Bartolozzi, Pedro Lozano y él mismo. El estreno tuvo lugar el 16 de noviembre de 1933 en el Teatro Español, con dirección de Cipriano Rivas Cherif y con Margarita Xirgu en el papel de Mari Gaila y Enrique Borrás en el de Pedro Gailo. Victorina Durán recordó la impresión que le produjo este estreno en un artículo publicado el 20 de enero de 1936 en *La Voz*:

Uno de los cuadros recordaba la escenografía de que años antes me hablara don Ramón. El escenario era todo horizonte. Una garita se dibujaba energicamente sobre él. Los dos personajes [Mari Gaila y Séptimo Míau] que se encuentran en la escena

85. Margarita Santos Zas observa que, aunque anterior a los esperpentos, se adelantan ya en esta obra algunos rasgos de «la renovación teatral valleinclaniana que subvierte en un alarde de libertad los códigos genéricos convencionales y borra las fronteras entre narrativa y teatro», entre ellos el tratamiento de los personajes, a quienes se cosifica y animaliza o se reduce a fantoches, como es el caso de Pedro Gailo. Aunque, en línea con obras anteriores al ciclo esperpéntico, «las peripecias se aderezan con rituales milenarios, brujería y supersticiones [...], que responden al gusto valleinclaniano por el ocultismo popular», en Margarita Santos Zas, «Estudio crítico del teatro de Valle-Inclán (1920-1930) y de su obra poética», en *Ramón del Valle-Inclán. Obras completas v (Teatro y Poesía)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2018, p. xli.

destacaban con toda la energía, fuerza y pasión que tenía su diálogo. Parecía un primer plano de un film; tal era la expresión y la corporeidad de los actores sobre el fondo escenográfico. / El vestuario entonaba maravillosamente con todos los decorados. La romería delante de la ermita era un cuadro de tonos apagados, perfecto, tan bien conseguido en su entonación sombría como lo pudo estar en tonos brillantes el de la fiera rusa de «Petruchka» presentado por los ballets rusos<sup>86</sup>.

86. Victorina Durán, «Valle-Inclán con sus acotaciones en verso. Un texto personal y único», *La Voz*, 20 de enero de 1936, p. 5.

Los diseños de escenografías de Emilio Burgos para la representación de esta obra, dirigida por José Tamayo en 1961, y el reportaje fotográfico de la misma son muy expresivos del mundo gallego de romerías y ferias, así como del tránsito por los caminos de peregrinos, pastores, rapaces y ciegos (pp. 186-187, 190-193). Frente al realismo de esta versión, las fotos de Martín Santos Yubero de la puesta en escena de 1977, dirigida por Víctor García y con Núria Espert, muestran una posible traducción escenográfica de la subversión del retablo con un dispositivo compuesto por los tubos de un órgano que mediante su movimiento compusieron diferentes paisajes y atmósferas, también permitieron una espectacular escena final donde Mari Gaila desnuda vuela sobre uno de ellos.

A la protagonista de *Divinas palabras* se la castiga por «mujer de escándalo», pero su castigo, hacerla bailar desnuda en la iglesia, constituye en sí mismo una crueldad lasciva y una profanación de la religión a la que se pretende defender. Esta profanación es del mismo tipo que el ataque a imágenes sacras por haber sido utilizadas con fines supuestamente blasfemos o la utilización

misma de imágenes sacras para celebraciones de origen pagano o rituales supersticiosos. El problema está en el corazón mismo de las religiones monoteístas y afecta a la relación entre la materia de la representación o el símbolo y su sacralidad<sup>87</sup>. Reconocer una sacralidad a la materialidad de las representaciones, como siguió haciendo el catolicismo a pesar de las sucesivas crisis iconoclastas y la escisión de la Reforma, abrió la vía a un intercambio fecundo o pecaminoso, según se considere, entre la fe y la superstición, la devoción y la magia. Esto se plasma, sobre todo, en esa extravagancia devocional que son los exvotos: ofrendas votivas que canalizan una espiritualidad piadosa y creyente en cumplimiento de promesas o en agradecimiento de favores recibidos, que consisten en muchos casos en representaciones de cuerpos o fragmentos corporales. Las pinturas de este tipo representan escenas de accidentes, enfermedades o situaciones peligrosas en las que una persona ha sido salvada (pp. 177 y 174).

En la exposición *Esperpento* se muestra también un caso particular de devoción: el hacer artístico de Sandalia Simón, que desde la década de 1940, y hasta su muerte en 1987, decidió reconstruir en su propia casa de Villacañas (Toledo), un amplio repertorio de la iconografía cristiana después de que la mayoría de las imágenes religiosas que albergaban las iglesias del pueblo fueran destruidas, como consecuencia de la violencia anticlerical, durante los primeros años de la Guerra Civil. La selección de piezas reunidas en la exposición es solo una pequeña muestra de la insólita instalación llevada a cabo por Simón, mejor conocida como la tía Sandalia. De origen humilde,

87. Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 65

ella era ágrafa, autodidacta y muy devota. El suicidio de uno de sus cinco hijos cuando tenía dieciocho años marcó su vida, consagrada a explicar plásticamente su particular visión de la historia sagrada. Las esculturas, bajorrelieves y pinturas al fresco que cubren la totalidad de las paredes y zonas colindantes del actual museo dedicado a su figura conforman un singular universo creativo poblado de personajes entrañables y escenas de corte expresionista y factura artesanal, modeladas en yeso, cartones y materiales reciclados (pp. 184-185). El retrato del hijo perdido y de la propia Sandalia se integran en vibrantes composiciones que representan escenas bíblicas (como Jonás y la ballena, la expulsión del edén, el bautismo y martirio de San Juan) y figuras de la imaginería popular religiosa (vírgenes, crucifijos, arcángeles, misioneros), de leyendas locales (el niño del pan) y de la cultura de masas (Pocahontas).

Los retablos de Valle-Inclán, que fusionan las supersticiones y religiosidad populares, no escatiman profanaciones literales, tales como el acto de necrofilia con el que concluye *La rosa de papel* o la suplantación de un sacerdote que confiesa a un bandolero como burla anticlerical en *Sacrilegio*, donde el propio usurpador (que se hace llamar padre Veritas) termina desconfiando de su reflejo. En esta historia una banda de bandoleros coge preso a un bandido y uno se hace pasar por cura para darle la extremaunción. El prisionero confiesa entonces una vida tan violenta como blasfema (dos feminicidios, entre otros). Su sincero arrepentimiento provoca su muerte a manos del jefe de la banda, que le descerraja un tiro para evitar que «el tunante les gane la entraña». El protagonista

de *La rosa de papel* es igualmente un hombre sin galones ni posibles: borrachín, anarquista y ateo, la muerte de su esposa le pone en la tesitura de elegir entre su escepticismo y los rituales del catolicismo oficial a los que finalmente se adhiere «por respeto a los fanatismos», gastándose toda la herencia en los arreglos de la difunta. Tras el amortajamiento, el protagonista sufre un arrebatado e intenta poseer el cadáver, pero un traspies hace que arda la rosa de papel de sus manos, incendiándose ambos. La historia está jalonada de retablos: el de los monigotes lloriqueantes, el de los vecinos, el de los huérfanos vestidos de domingo. La modernidad de la obra es reseñable en términos de contenido y forma: por un lado, la inseguridad existencial y el desdoblamiento de la naturaleza humana estimulan la metamorfosis del protagonista, que pasa de exclamar «¡Solamente existe la nada! No asustarse, vecinos, es el credo moderno»<sup>88</sup> a comportarse como mario-neta de las circunstancias; por otro, el desacorde cruel y patético que produce el engalanamiento de la difunta sobrepasa incluso el calificativo es- perpéntico, siendo descrita por Valle-Inclán como «acaso una inaccesible categoría estética»<sup>89</sup>.

Aunque *Ligazón* supera a *La rosa de papel* en carga erótica, en ambas lo carnal y la muerte se entrelazan. El relato insiste en el empoderamiento de una joven que confronta el empeño celestino de su madre, espetándole: «¡Mi cuerpo es mío! ¡Mi flor no la doy al dinero!». Cuando la terca madre le mete en la alcoba a un acaudalado, la joven «quebrando un rajo de luna con el brillo de las tijeras» le da muerte. El sacramento de la ligazón consiste en que la pareja bebe la sangre

88. Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, óp. cit., p. 103.

89. *Ibíd.*, pp. 102-103.

uno del otro. La vida del rico se consume en este acto de siluetas que profundiza en la corrupción.

*La cabeza del Bautista*, concluida poco antes de *Tirano Banderas* (1925), introduce la crítica a la colonización degradada en mera rapiña, así como numerosos americanismos. Aquí un indiano de patética existencia recibe la visita de su hijo que ha cruzado el charco para vengar la muerte de su madre. Ante la certeza de un chantaje, el indiano trama que su querida le engatuse para acabar con él, pero el beso mortal que acompaña el apuñalamiento hace a la mujer suspirar rendida de amor. Este repentino giro de la historia emplaça la realidad en el ámbito de las apariencias y la mujer se pregunta si el muerto es un engaño, rogándole sacarla de ese sueño. La escena acontece en el café regentado por el indiano, que recuerda el retablo de barro cocido titulado *A Bilbaína* [La Bilbaína, 1967-1980, p. 182], de Arturo Baltar.

De todas las escritas por Valle-Inclán después de la Primera Guerra Mundial, *La cabeza del Bautista* fue la única que se estrenó comercialmente en fecha próxima a su publicación. Ocurrió el 17 de octubre de 1924, en el Teatro del Centro de Madrid y dirigida por Enrique López Alarcón, pocos días antes de la presentación del Teatro dei Piccoli en el Teatro de la Zarzuela. La actriz italiana Mimi Aguglia quedó entusiasmada por el texto y, por mediación de Rivas Cherif, consiguió los derechos en exclusiva para incorporarla a su repertorio, reservando para ella el papel de La Pepona. Esta versión se estrenó en el Teatro Goya de Barcelona en el inicio de una gira que concluyó en Madrid el 14 de mayo de 1926. Valle-Inclán declaró que por fin se había

conseguido «la plasticidad escénica soñada... una nueva conciencia de la teatralidad»<sup>90</sup> y felicitó en carta a la actriz por una interpretación que lo reconciliaba con el arte dramático.

*Ligazón* tuvo también dos versiones, aunque no en teatro comercial. La primera los días 8 y 9 de marzo de 1926, como parte de uno de los programas que la compañía El Mirlo Blanco presentó en el salón de la casa de los Baroja. Ricardo Baroja se ocupó de los decorados y Carmen Monné de la iluminación. Rivas Cherif, «escrupulosamente respetuoso como director de escena», dio un tratamiento bidimensional a los actores convertidos en siluetas<sup>91</sup>. La segunda versión fue dirigida por el propio Valle-Inclán, con la compañía El Cántaro Roto, el 19 de diciembre de 1926. En el Teatro del Círculo de Bellas Artes se presentó un programa doble, compuesto por *La comedia nueva* (1792), de Leandro Fernández de Moratín, y *Ligazón*. Salvador Bartolozzi y Francisco López Rubio realizaron el diseño de escenografía, vestuario e iluminación correspondiente. Magda Donato (seudónimo de Carmen Eva Nelken) publicó un artículo sobre este estreno titulado «Lo decorativo en escena» el 25 de diciembre de 1926 en el *Heraldo de Madrid*. De la primera pieza resalta la «armonía de las formas y de los colores», «la intensidad goyesca de los tonos» y el cuidadoso diseño de vestuario «en que se condensa el espíritu de una época pretérita». De *Ligazón* ensalza «la armoniosa estilización del decorado», que describe como un «fondo de aguafuerte» sobre el que se proyecta un acertado «juego de luces», «adecuado al carácter de este *auto para siluetas*». Continúa: «Si tal resultado

90. Jesús Rubio Jiménez, «Una actriz apasionada para un texto apasionante. Mimi Aguglia y Valle-Inclán: notas sobre el estreno de *La cabeza del Bautista*», en Leda Schiavo (ed.), *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1993, pp. 71-85.

91. Margarita Santos Zas, «Introducción», en *Ramón del Valle-Inclán. Obras completas v (Teatro y Poesía)*, óp. cit., p. CLIV.

92. *Sacrilegio* también fue representada cuando Valle-Inclán todavía vivía —aunque mucho más tarde que *Ligazón*—, el 8 de abril de 1934, y por un grupo aficionado: el Teatro de Cámara de la Agrupación Escolar del Fomento de las Artes.

han conseguido luchando contra las dificultades de una instalación harto deficiente, ¿qué no lograrían disponiendo de los elementos que se encuentran en cualquier escenario profesional?»<sup>92</sup>.

El interés de Valle-Inclán por la armonía y una cuidada plasticidad escénica coinciden con la voluntad de dar forma a pasiones brutales e historias macabras, del mismo modo que la estética del esperpento traza una continuidad entre lo grotesco y lo matemático. Lo diferencial en las obras que conforman sus retablos, respecto a aquellas explícitamente denominadas esperpentos, radica en la voluntad profanadora. Valle-Inclán recurrió a la dramaturgia sacra para poner en escena el crimen, la irreverencia y el sacrilegio: el retablo, que servía para narrar historias sagradas o edificantes protagonizadas por personajes bíblicos o figuras del santoral, se puso al servicio de dramas truculentos protagonizados por personajes vulgares; en tanto el auto, utilizado para la celebración de los sacramentos, representó tramas sacrílegas. Además, ambos formatos de origen medieval aparecen tensados por los sintagmas «melodramas para marionetas» (*La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*) y «autos para siluetas» (*Ligazón* y *Sacrilegio*), que introdujeron un propósito de modernidad escénica en esas formas tradicionales, de acuerdo con los principios de reteatralización anteriormente señalados. Valle-Inclán practicó una profanación estética de la forma dramática religiosa, pero en el interior de las obras el autor no es el sacrílego, sino los fantoches que en cierto modo representan a la sociedad hipócrita que se deja llevar por las pasiones (avaricia, lujuria y violencia) en contra de su pretendida noble-

za cristiana o mera dignidad humana. El escritor utilizó la profanación superficial para denunciar una profanación más profunda, aquella que ataca lo sagrado de la vida, lo sagrado de los vínculos que deberían ser amorosos (filial o de pareja) pero han sido violentados al anteponer el interés (económico o lascivo) al bienestar o a la justicia.



**Autor desconocido**  
Exvoto, s. XIX



**Autor desconocido**  
*Boda de los reyes Alfonso XIII  
 y Victoria Eugenia, 1906*

Exvoto, s. XIX

Páginas 180-181:

**Laxeiro** (José Otero Abeledo)  
*Trasmundo, 1946*



Cósme Vicente natural de Acered, dedica este Cuadro que ofreció  
â M<sup>ta</sup> de SEMON en el Sitio de Morella, el dia 14 de Agosto de 1838  
por el singular favor de quedar libre (â su invocacion) de una bomba  
que rebentando junto asi, solo se llevó la empalizada de la brecha que  
era puntualmente donde confuso y en pie, el mismo se apoyaba.







**Arturo Baltar**

*A Bilbaína* [La Bilbaína], 1967-1980

**Xosé Conde Corbal**

*Flor de santidad, V, 4. Los milagros de Amil y La rosa de papel. Llanto por la muerta, que acabará en reconocimiento de sus galas,* de la serie *Etnografía galega*, 1972

Páginas 184-185

**Tía Sandalia**

Vistas de casa-museo y detalles de obras, ca. 1938-1987











**Emilio Burgos**  
Diseño de escenografía para  
*Divinas palabras*, 1961

**Rodrigo Moya**

Estreno de *Divinas palabras* en  
el Auditorio Nacional de México.

Director: Juan Ibáñez. Escenografía:  
Vicente Rojo, 1963









Páginas 190-193:

**Gyenes**

*Divinas palabras* en el Teatro  
Bellas Artes de Madrid.

Dirección: José Tamayo.

Escenografía: Emilio Burgos  
y Manuel López, 1961







93. Valle-Inclán se refirió explícitamente a sus novelas de este periodo como «esperpentos»: los «héroes antiguos», deformados «con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico», «son llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El ruedo ibérico*». Ver Gregorio Martínez Sierra, «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra», *ABC*, 7 de diciembre de 1928.

94. «Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes». Ver *ibíd.*

95. En entrevista con Mariano Tovar, Valle-Inclán habló de las novelas en que estaba trabajando, una de ellas «sobre América, con vocabulario y modismos americanos; con una sensación casi física de calor, de color y de aroma; se titulará *Tirano Banderas*». Ver Mariano Tovar, «A manera de prólogo. Hablando con Valle-Inclán», *La Novela de Hoy*, n.º 225, 3 de septiembre de 1926.

# 7

## TIRANO

---

La figura del tirano es la encarnación del esperpento: deformación grotesca del líder político, degradación del héroe, cuerpo decrepito en el que bullen la crueldad y la impotencia, la soberbia y el miedo. El tirano encarna una subjetividad singular, pero se sostiene sobre un entramado de complicidades, intereses y hostilidades cruzadas. Por ello, el protagonista de la novela *Tirano Banderas* (1925)<sup>93</sup>, de Ramón María del Valle-Inclán, no es un individuo, sino una multitud de personajes con los que se trata de representar, sin pretensión sociológica, las diferentes identidades, clases sociales e ideologías que hacen posible el régimen dictatorial de Santos Banderas y, en su contra, la resistencia ideológica, moral y armada hasta su derrocamiento<sup>94</sup>.

La distancia esperpéntica marionetiza y animaliza a los personajes en una acción que, al igual que en las obras dramáticas, se desarrolla en cuadros de fuerte sensorialidad<sup>95</sup>, determinados por la sucesión de espacios que componen «Santa Fe de Tierra firme —arenales, pitas, manglares, chumberas—, en las cartas antiguas Punta de Serpientes»: el claustro

de San Martín de los Mostenses, ese «desmantelado convento» donde el tirano agazapado firma sentencias de muerte y decide destinos; la hacienda de Filomeno Cuevas, el criollo que inicia el levantamiento armado contra el dictador indiano; la residencia del Barón de Benicarlés, figura histriónica y extemporánea como la monarquía a la que representa; el Circo Harris, donde la oposición se congrega para escuchar el discurso iluminado de Roque Cepeda; la Recámara Verde, «casa del llanto» (en términos del artista José Clemente Orozco) para Lupita la Romántica, crisol de advenedizos y rebeldes; la choza de Zacarías el Cruzado, «en un vasto charcal de juntos y medaños», escenario de la inhumanidad de los esbirros del tirano; los «empeñitos» de Quintín Pereda, «el honrado Gachupín», «guarnecidos de pistolas y puñales»; y el Fuerte de Santa Mónica, un «castillote teatral» donde los prisioneros políticos sufren hacinamiento y torturas, y donde «todas las tardes en el foso del baluarte, cuando las cornetas tocaban fajina, era pasada por las armas alguna cuerda de revolucionarios»<sup>96</sup>.

Valle-Inclán escribió la novela después de su segundo viaje a México en 1921. Embarcó hacia Veracruz con el proyecto de escribir un drama sobre Hernán Cortés, «el capitán más grande de los tiempos»<sup>97</sup>, y regresó a Galicia con el de una novela sobre «un tirano con rasgos del Doctor Francia, de Rosas, de Melgarejo, de López y de don Porfirio»<sup>98</sup>. Durante su estancia en este país, fue radical en su apoyo al gobierno del presidente Álvaro Obregón —su anfitrión manco, como él— y muy crítico con la colonia española. En conferencias y actos públicos documentados por la prensa,

**96.** Juan de la Encina describió la novela como «una suma orgánica de aguafuertes en color» y destacó una vez más el legado de Goya y el tratamiento guiñolesco de los personajes: «Y [Valle-Inclán] se ve en el guiñol, en el teatro de muñecos, marionetas o peleles —trágico y grotesco en grado superlativo, el fanteche humaniza y deshumaniza a la vez, añade a lo trágico lo grotesco y a lo grotesco lo trágico—, un modelo, enseñanza o ejemplo plástico de sus intenciones y propósitos. [...] Valle-Inclán [...] me hace pensar que la tradición goyesca —que es vieja maldición nacional— se sustenta hoy con mayor originalidad y energía en obras literarias que no pictóricas», en Dru Dougherty, *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme. Estudio sistémico de Tirano Banderas*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 60.

**97.** Jorge Godoy [El hombre de la sortija blasonada], «Don Ramón opina sobre muchas cosas y habla poco de literatura», en *El Universal*, México, 22 de septiembre de 1921, pp. 36-37. En esa misma entrevista se puede apreciar la ambigüedad ideológica de Valle-Inclán. Cuando se le pregunta si cree que «el comunismo sea la mejor forma de igualdad social», responde: «Creo que el paso más propio y justo es la supresión de la herencia». Replica el entrevistador: «Pensaba yo que un hombre de gustos señoriles como usted sería partidario de las aristocracias». A lo que Valle-Inclán contesta: «Sí, señor. Justamente por eso pienso así».

**98.** Carta de Valle-Inclán a Alfonso Reyes del 14 de noviembre de 1923, en Hor-

migón, *Valle-Inclán III. Epistolario*, óp. cit., p. 310.

**99.** El posicionamiento público de Valle-Inclán durante su viaje a México fue respondido no solo con artículos periodísticos muy duros, sino incluso con una querrela criminal que se sustentaba en una entrevista que el autor desautorizó posteriormente. El periodista Ruy de Lugo reprodujo la siguiente conversación: «—¡El Rey! ¡Eze es un cobarde! / —¿Cómo? / —¡Un cobarde vergonzoso! / [...] / —¿Y qué haría el Rey en caso de una revolución? / —Huir, huir como un cobarde. Ezo es lo único que saben hacer los reyes», en Ruy de Lugo, «Las últimas palabras de Valle-Inclán en México», *El Universal*, 14 de noviembre de 1921, p. 1.

**100.** Mario López Babelo, «Una visita a Valle-Inclán», *España Nueva*, vol. v, 30 de noviembre de 1921, p. 31.

**101.** «Indio mexicano / mano en la mano, / mi verdad te digo; / lo primero, matar al encomendero, / y después segar el trigo.» Según el sindicalista Vicente Lombardo Toledano, con quien trabajó amistad, Valle-Inclán escribió estos versos sobre una pequeña bandera mexicana de papel durante una comida con motivo del Congreso de estudiantes e intelectuales hispanoamericanos en octubre de 1921. Ver Luis Mario Schneider, *Todo Valle-Inclán en México*, Ciudad de México, UNAM, 1992, p. 161.

**102.** «Los gobiernos de España, sus vacíos diplomáticos y sus ricachos coloniales, todavía no han alcanzado

confrontó a los latifundistas que perpetuaban la esclavitud de hecho instaurada tras la Conquista; cuestionó la legitimidad de la propiedad tomada por la fuerza y el lucro inmerecido de comerciantes y prestamistas a partir del abuso<sup>99</sup>; y apoyó, en cambio, la causa de la libertad, la justicia social, la reforma agraria y el progreso en igualdad por medio de la educación<sup>100</sup>. El entusiasmo «comunista» y la invocación «al indio»<sup>101</sup> constituyen el reverso de una visceral animadversión hacia sus compatriotas residentes en México y cuya mezquindad denunció como traición «espiritual»<sup>102</sup>. Prefirió, en cambio, la compañía de políticos y sindicalistas como Vicente Lombardo Toledano, con quien viajó a Puebla, y de artistas y escritores comprometidos con la revolución, como Diego Rivera, Dr. Atl (Gerardo Murillo)<sup>103</sup>, Daniel Cosío Villegas, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Carmen García Cornejo, Roberto Montenegro y Carlos Pellicer, con quienes viajó a Guadalajara y Colima en un tren especial fletado por José Vasconcelos (primer secretario de Educación Pública del país) por orden de Obregón<sup>104</sup>. En Ciudad de México frecuentó los cafés El Fénix, La Flor de México y un tercero en la calle República de Cuba, que era propiedad de Luis Orozco<sup>105</sup> y estaba decorado con pinturas de su hermano, José Clemente, a quien durante un tiempo se le conoció como «el pintor de los Monotes [muñecotes]», que era el nombre del local<sup>106</sup>.

*El tirano* (1947) de Orozco es un cuerpo desnudo, masculino por su genitalidad apagada, pero de piel suave y carnes blandas (p. 205). Se observa vulnerable y patético con unos calcetines de lana roja que cubren sus pies, los cuales

contrastan con la pretensión de su bigote y afilada perilla, la fuerza del puño izquierdo que sostiene unas cadenas en primer plano y la tensión del antebrazo derecho que sujeta una corneta. La visera de la gorra, su único atributo, casi le ciega. A sus espaldas se despliega una corte militar que lo agasaja. El tirano descansa con las piernas abiertas, sobre una roca que podría ser una nube, a manera de profanación de la figura divina. El coro angélico ha sido sustituido por una banda de música compuesta por soldados disciplinados. A sus pies, los condenados se precipitan como pobres diablos hacia las llamas del infierno. No es un infierno trascendente, sino el infierno real de la pobreza, la opresión, la guerra, las cárceles, los burdeles y el trabajo esclavizado.

Esta obra se relaciona directamente con otras realizadas apenas unos meses antes: *Pomada y perfume* y *Nación pequeña*. La primera muestra al dictador frente al espejo, con ropa militar de gala, rodeado de aduladores. Un militar lo unge, otro lo halaga, dos más lo reverencian, en tanto un civil le lame un pie, un religioso asiste complaciente y otros personajes le muestran pleitesía. Sobre la mesa repleta de perfumes descansa una corona real, símbolo del poder absoluto y de la ambición desproporcionada del gobernante ilegítimo (pp. 208-209). La segunda es una escena de violación en la que una mujer desnuda, pero también con calcetines, se resiste a la agresión de un militar de alto rango. Pero, realmente, el motivo iconográfico de *El tirano* es el del Juicio Final, tal como se narra en el *Apocalipsis*, un tema que Orozco había elegido poco antes para los frescos de la Iglesia de Jesús Nazareno, donde supuestamente se encuentran los restos de Hernán Cortés. Al encargo de pintar un mural sobre la Conquista, pedido por la Sociedad de

que por encima de los latifundios de abarroteros y prestamistas están los lazos históricos de cultura, de lengua y de sangre. La colonia española de México, olvidada de toda obligación espiritual, ha conspirado durante este tiempo, de acuerdo con los petroleros yanquis.» Ver Ramón María del Valle-Inclán, «México, los Estados Unidos y España», *España*, 20 de octubre de 1923.

**103.** Aparece como personaje en *Tirano Banderas*.

**104.** Hormigón, *Valle-Inclán II. Biografía cronológica*, óp. cit., p. 133.

**105.** *Ibíd.*, p. 110.

**106.** Xavier Moyssén, «Orozco y sus pinturas de Los monotes», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, n.º 46, 1976, pp. 211-215, <https://repositorio.unam.mx/contenidos/7847> [última consulta: 3/05/2024].

Estudios Cortesianos en 1941, Orozco respondió con una representación del dolor y del castigo injusto perpetrado por el juez «supremo» en un desenmascaramiento de la complicidad entre la Iglesia y el poder político y militar, que anunció la crítica furiosa de artistas posteriores, como el argentino León Ferrari y su impugnación militante y sarcástica del infierno.

Valle-Inclán tuvo más relación con Diego Rivera, a quien conocía desde la primera visita del mexicano a Madrid en 1907 y su posterior estancia en 1915<sup>107</sup>. En un encuentro con el escritor Juan José Tablada dijo: «Tras la *cabista aventura*, Rivera se ha convencido que no existe otra pintura que la de nuestro Goya y la de los italianos primitivos»<sup>108</sup>. Apenas tres años después, el mismo Tablada utilizó esta referencia para titular su artículo «Orozco, the mexican Goya», el cual determinó su recepción internacional<sup>109</sup>. La filiación goyesca se basaba sobre todo en las primeras obras del pintor, tanto en su labor de caricaturista como en su tratamiento de los cuerpos femeninos y su serie de acuarelas sobre burdeles de barrios pobres titulada *La casa del llanto* (1913-1915). Las caricaturas anuncian una disposición burlesca hacia los pretenciosos y los poderosos, los soberbios protagonistas de la historia, en tanto la sensibilidad al sufrimiento de las mujeres expresa un gesto ético de compasión radical que se expandió hacia quienes sufren hambre, abuso, persecución y violencia, quienes por ello quedaron excluidos de los grandes relatos históricos. A diferencia de Rivera y Siqueiros, Orozco no se declaró explícitamente comunista. Su ideología era más bien la de un humanista anarquista y anticlerical, que probablemente compartiría muchas de las ideas expuestas en el discurso de Roque Cepeda en *Tirano Banderas*, de aliento tolstoiano,

**107.** Ramón Gómez de la Serna deja constancia en su autobiografía de la presencia de Valle-Inclán en la inauguración de la «exposición cubista» *Los pintores íntegros* (1915), en la que participaron Diego Rivera y María Blanchard, entre otros. Ver Ramón Gómez de la Serna, *Automorbundia*, en *Obras Completas*, vol. xx, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 365.

**108.** Hormigón, *Valle-Inclán II. Biografía cronológica*, óp. cit., p. 175.

**109.** Ver Teresa del Conde, «José Clemente Orozco en torno a 1924», en *José Clemente Orozco, pintura y verdad*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 2010, pp. 459-460.

o en el de Bakunin en *Visperas setembrinas* (1932). No se puede ignorar el hecho de que Orozco perdió la mano izquierda, como Valle-Inclán, en un accidente cuando apenas tenía veinte años. Este enorme trauma y la condena a producir la mayor parte de su obra «con una sola mano» debieron acrecentar su empatía hacia el dolor ajeno<sup>110</sup>.

Tanto *El tirano* como las pinturas de la serie de *Los teules* (1947)<sup>111</sup>, y otras obras de sus últimos años, son una respuesta descarnada al horror provocado por las manifestaciones de violencia extrema y destrucción acontecidas durante la Segunda Guerra Mundial. Adolf Hitler, Benito Mussolini y Iósif Stalin encarnan a esos tiranos que, asistidos por la tecnología y la racionalidad, multiplican exponencialmente el sufrimiento provocado por la barbarie de los dictadores latinoamericanos que inspiraron a Valle-Inclán. La violencia carnal que se plasma en las páginas de *Tirano Banderas* tiene su correspondencia en los cuerpos alanceados, desmembrados y sanguinolentos de las pinturas y carboncillos de Orozco, cuyo «indio cargando despojos humanos» parece una réplica al personaje de Zacarías, que carga a su espalda los restos desfigurados de su hijo devorado por los chanchos<sup>112</sup>.

Si en las páginas de *Tirano Banderas* resuena la fogosidad rebelde y el horror criminal plasmado por Domingo Faustino Sarmiento en su ensayo *Facundo* (1845), además de otras referencias a dictadores latinoamericanos, la novela responde también a una dictadura concreta en España: la que inició el 13 de septiembre de 1923 con un golpe de Estado que instauró el Directorio militar de Primo de Rivera, un régimen que Valle-Inclán calificó como «ridículo», protagonizado por «unos sargentos avinados y

**110.** Ver carta del 18 de octubre de 1930 citada en Raquel Tibol, «José Clemente Orozco en el marco de algunos gobiernos mexicanos», en *ibíd.*, p. 580.

**111.** Ver *Orozco y los Teules*, 1947, Museo Carrillo Gil, Ciudad de México, 2017, [https://www.museocgv.com/joseclementeorozco/Teules\\_cuadernillo.pdf](https://www.museocgv.com/joseclementeorozco/Teules_cuadernillo.pdf) [última consulta: 3/05/2024].

**112.** La venganza de Zacarías el Cruzado, que ahorca al usurero en venganza por la muerte de su hijo, expresa el odio visceral que Valle-Inclán sentía hacia la colonia española a la que, en un ejercicio de imaginación, decide liquidar en la efígie del «honrado gachupín». En cierto modo, Zacarías está vengando también la muerte de Jándalo en *La cabeza del Bautista* (1924): el joven mexicano que viaja a España en busca de justicia y, seducido por La Pepona, acaba siendo degollado por don Igi, el indiano que es remedo esperpéntico del rey Herodes. En este «retablo» macabro también se denuncia amargamente la violencia económica y biopolítica del poder colonial.

**113.** Carta de Valle-Inclán a Manuel Azaña del 16 de noviembre de 1923, en Hormigón, *Valle-Inclán III. Epistolario*, óp. cit., pp. 301-302.

**114.** «A don Ramón del Valle-Inclán, marqués de Bradomín, que fue mi maestro y gran amigo y a quien debo el conocer y amar el alma de las cosas muertas», en Victorina Durán, *El rastro. Vida de lo inanimado*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2018, p. 31.

**115.** Victorina Durán reproduce el fragmento de una carta que le envió María de la Encarnación del Valle-Inclán a propósito de este estreno: «nadie conoció ni entendió a mi padre mejor que tú, a nadie quiso ni estimó más que a ti, de ninguno de los jóvenes que entonces le rodeaban se sintió más orgulloso, esto yo lo sé mejor que nadie», en Victorina Durán, *Sucedió*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2018, p. 199.

barateros», «unos asnos con piel de león», con la connivencia del «Chulo de Palacio» (Alfonso XIII)<sup>113</sup>. En la repetida caracterización de Santos Banderas como «la momia» se anuncia la figura postrera de ese otro tirano al que Valle-Inclán solo llegó a conocer como general del Ejército de África, cuya cruenta rebeldía contra el gobierno constitucional de la República habría de trastocar profundamente las vidas de sus contemporáneos para inaugurar un largo y oscuro tiempo esperpéntico. América fue el destino de decenas de miles de personas exiliadas que huyeron de esa tiranía. Varias de ellas habían colaborado estrechamente con Valle-Inclán, como Cipriano Rivas Cherif, que se exilió en México después de un tiempo de internamiento en el penal de El Dueso, y Victorina Durán, que se exilió en Argentina antes de que acabara el conflicto y fue acogida por Margarita Xirgu.

El *Teatro de Indias* (1962), de Victorina Durán y Susana Aquino, es un reverso a las escenas violentas de opresión y guerra representadas por Orozco y plasmadas en *Tirano Banderas*. Discípula y amiga de Valle-Inclán, a quien dedicó su libro *El Rastro* (escrito en la década de 1970)<sup>114</sup>, Durán había trabajado como figurinista en algunos de los proyectos escénicos más relevantes del teatro español antes de su exilio (entre ellos *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna, en 1929) y realizó los diseños para la puesta en escena de *El yermo de las almas* (1940), producida por Xirgu en Buenos Aires<sup>115</sup>. En Argentina, además de una intensa actividad como escenógrafa, escritora e investigadora, fue responsable de las relaciones culturales del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano y se implicó en organizaciones como la Sociedad de Amigos del Arte Oriental (SADAO) y La Cuarta Carabela, una «agrupación hispánica

de las siete artes» con la que, en colaboración con Aquino, realizó diversos proyectos multidisciplinarios. Después de una extensa investigación histórica y etnográfica, ambas pusieron en escena *Teatro de Indias* (pp. 206-207, dirigido por Durán a partir de «poemas coreomimodramáticos» de Aquino en los que se mezclaban «voces indias y castellanas cuyo sonido», se anunciaba en prensa antes del estreno, contenía «vibraciones rítmicas [...] aprovechadas por la coreografía»<sup>116</sup>. El espectáculo se proponía como una suerte de actualización escénica de la crónica *Primer nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala<sup>117</sup>, para presentar un archivo vivo del saber sensible de las civilizaciones y pueblos originarios de América antes de ser borrado por la barbarie colonizadora<sup>118</sup>. En los once espacios y treinta y dos figurines realizados por Victorina Durán se admira al zorro, el ciempiés, el águila y el sol en su labor de mensajeros; el arte de las tejedoras nazca; la leyenda quechua del príncipe Viracocha y la bella princesa, Sumaq Ñusta, que hace posible la lluvia; el arte rupestre de la Cueva de Carahuasi, donde cobra vida los Guerreros Calchequies; los rostros negros de «las lloronas»; la historia de Qhapaq Yupanki, que venció al demonio Cañaguay Yaurica gracias a un conjuro o *yacarcay*; la historia de un joven guaraní que salió de caza por la selva y se encontró con la terrible yarará, una serpiente venenosa que le mordió en el tobillo matándolo; y la danza de los animales sagrados conservada en cuatro piezas de alfarería<sup>119</sup>. Resulta sorprendente el paralelismo entre esta voluntad de la artista plástica por reunir diversas manifestaciones estéticas de múltiples geografías del continente y la del autor de *Tirano Banderas* por elaborar un

**116.** Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas, «Introducción», en *ibíd.*, p. 89.

**117.** Ver Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Nociones Comunes / Tinta Limón, 2014.

**118.** Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas, *óp. cit.*, pp. 89-90.

**119.** Eva Moreno, «Expresiones del espíritu indígena en la escenografía y vestuario de Victorina Durán», *Escena Uno*, n.º 6, julio 2017, <http://escenauno.org/expresiones-del-espiritu-indigena-en-la-escenografia-y-vestuario-de-victorina-duran> [última consulta: 4/05/2024].

**120.** Carta de Valle-Inclán a Alfonso Reyes del 14 de noviembre de 1923, en Hormigón, *Valle-Inclán III. Epistolario*, óp. cit., p. 310. Unos meses antes, el escritor y diplomático mexicano escribió lo siguiente: «en los “esperpentos” y creaciones íntimas, hay un recuerdo, que va y viene, de las palabras mexicanas, de los giros y los equívocos mexicanos. Es un murmullo que anda, por la parte liminar de su alma, pero el escritor lo deja sentir con plena conciencia de lo que hace. Los que estamos en el secreto saboreamos y sonreímos. Y agradecemos esta dignificación artística que don Ramón concede a tal o cual disparate humilde de nuestro pueblo, a tal o cual injuria recogida en labios de un jarocho de la costa o de un charro del Bajío», en «Valle-Inclán y América», *La Pluma*, enero de 1923; cita extraída de Luis Mario Schneider, *Todo Valle-Inclán en México*, Ciudad de México, UNAM, 1992, p. 132.

**121.** Especialmente duras fueron las críticas de José Carlos Mariátegui en la revista *Amauta*, en 1928, que descalificó la novela como excesivamente artificiosa, y la de Rufino Blanco Fombona en *La Gaceta Literaria*, donde escribió en 1927: «Valle-Inclán ha cumplido con respecto a América la obra de todo el romanticismo francés con respecto a España.

lenguaje sincrético, «una suma de modismos americanos de todos los países de lengua española, desde el modo lépero al modo gaucho»<sup>120</sup>, algo que le valió tantas alabanzas como críticas y descalificaciones<sup>121</sup>.

En México, Rivas Cherif se identificó a sí mismo, hasta el final de su vida, como bululú y acompañó su práctica de una reflexión sobre esta figura de la tradición popular, tan importante para la innovación estética que Valle-Inclán impulsó con sus esperpentos. Pero el hecho de que el gran director de escena español se viera casi limitado a este oficio solitario es indicio de una doble condición: la de un discípulo de Gordon Craig y Jacques Copeau, que se confronta a la imposibilidad de hacer un teatro contemporáneo en Hispanoamérica (como ya había ocurrido en España en la década de 1920 y volvería a ocurrir durante la dictadura), y la de un exiliado republicano, que debe sustentarse económicamente lejos de las redes de complicidad y producción que había conseguido tejer en Madrid. Los antecedentes de su práctica como bululú se encuentran en la representación con la compañía El Mirlo Blanco, en la casa madrileña de los Baroja en 1926, del prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* (1921) —en la que interpretó todas las voces<sup>122</sup>— y sus actuaciones durante la gira con la compañía de Irene López Heredia en Argentina y Uruguay, en las que recitó, entre otras, la *Farsa y licencia de la Reina Castiza*<sup>123</sup> (1920). Siguió actuando como bululú en paralelo a su dedicación al Teatro de la Escuela Nueva, tanto en el periodo de la República como durante su reclusión en la prisión de El Dueso (1939-1946) y a partir de 1947, después de crear el Teatro Español de América. Hay constancia de numerosas presentaciones de Rivas Cherif como bululú en Guatemala y México (pp. 210-211)

con estas dos obras de Valle-Inclán, junto a otras de Federico García Lorca, Max Aub, Alfonso Reyes y un amplio repertorio de autores clásicos y contemporáneos. Mantuvo esta actividad casi hasta su muerte<sup>124</sup>.

Para la exposición *Esperpento*, el colectivo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol aceptó la propuesta de traer de vuelta a Madrid el bululú que Rivas Cherif llevó consigo a México a partir de una revisión de *Tirano Banderas*. Desde una lectura contemporánea de la novela, resulta imposible pasar por alto que las mujeres quedan al margen «de la lucha emancipatoria», relegadas a ser figuras subalternas: una sirvienta, la hija enloquecida del tirano, las prostitutas, la esposa de un indio pobre, la de un terrateniente, una joven cantante que pide limosna y la mamá de un estudiante. No ha sido ese el lugar de las mujeres en la historia de la resistencia a las tiranías, tampoco lo es en la actualidad. Las tejedoras, las poetisas y las pintoras resisten con su práctica a la violencia, también lo hacen las campesinas y líderes comunitarias, las sociólogas y las antropólogas, las maestras, las médicas y las guardianas de las semillas. El bululú concebido por Luisa Pardo y Lázaro Rodríguez, integrantes del colectivo, propone en la exposición ceder el espacio de enunciación a esas mujeres ausentes de la representación, pero presentes como víctimas de la violencia y agentes de la liberación, a quienes se invita a escribir una carta a su tirano (pp. 212-213). En ellas se confía para responder a esperpentos reales que superan en anacronismo y crueldad a los creados por la imaginación literaria.

Él solo —tanta es su fuerza— ha creado, en *Tirano Banderas*, una América de pandereta. ¡Muera el Tirano!», en Dru Dougherty, *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme. Estudio sistémico de Tirano Banderas*, óp. cit., pp. 222-223.

**122.** Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, ADE, 1999, p. 114.

**123.** En un artículo retrospectivo, Cipriano Rivas Cherif considera que esta representación de la farsa en el Teatro Maipo de Buenos Aires, en 1929, fue su primer bululú público, aunque es un tipo de actuación que practicó desde niño. Ver Cipriano Rivas Cherif, «El Teatro de mi Tiempo. Mi primer Bululú», en *El Redondel*, 12 de abril de 1964.

**124.** Ver Aguilera Sastre y Aznar Soler, óp. cit., pp. 425-463.





**Victorina Durán**

Escenografías para *Teatro de Indias*:  
*El Guarica Puca* y *Las tejedoras*, 1963



**José Clemente Orozco**  
*Pomada y perfume, 1946*







**Autor desconocido**  
Bululú Rivas Chérif, 1963



## **Lagartijas tiradas al sol**

*No tengo por qué seguir soñando*

*con los cadáveres que he visto*

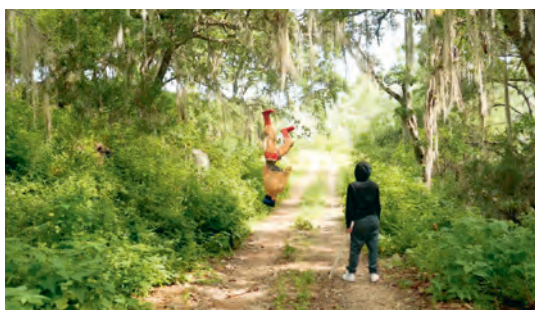
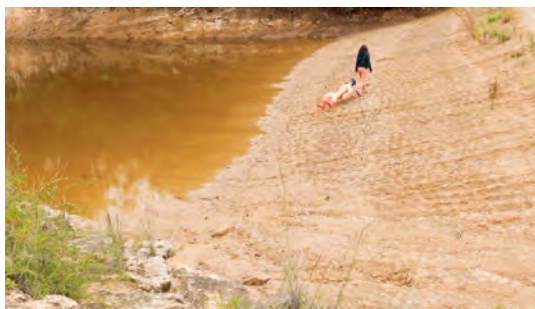
2024

Pueblo de la Mixteca, una piñata del Tirano  
es arrastrada por un caballo y su jinete.

El Cruzado, con súbita violencia, rebota la montura,  
y el lazo de la reata cae sobre el cuello del espantado  
gachupín, que se desbarata abriendo los brazos. Fue  
un dislocarse atorbellinado de las figuras, al revolverse  
del guaco: un desgarré simultáneo. Zacarías, en  
alborotada corveta, atropella y se mete por la calle,  
llevándose a rastras el cuerpo del gachupín: lostregan  
las herraduras y trompica el pelele, ahorcado al extremo  
de la reata. El jinete, tendido sobre el borren, con las  
espuelas en los ijares del caballo, sentía en la tensa  
reata el tirón del cuerpo que rebota en los guijarros. Y  
consuela su estoica tristeza indiana Zacarías el Cruzado.

No somos guerrilleras ni terroristas, no somos  
narcotraficantes ni ladronas, y nos deben mucho, nos  
deben todo. Nos deben alegrías, canciones, memorias.  
Nos deben risas, ropa. Nos deben comidas, cobertores,  
zapatos. Tienen muchas cosas que pagar. Nos deben  
casa, carros, escuela. Nos deben respeto, helados, carne,  
poemas. Nos deben camisas limpias, cocinas limpias,  
lágrimas limpias. Nos deben mucho, nos deben todo y,  
mientras nos sigan debiendo, les seguiremos cobrando.

\*Esta carta está dirigida a un personaje de ficción, Tirano  
Banderas. No soy la autora de la carta, solamente soy la actriz  
que la representa. Actúo el dolor de alguien más, la tristeza de  
alguien más, pero que quede claro: no estoy trabajando sobre  
una tristeza hipotética, sino sobre una muy concreta, muy real.





# 8

## EL RUEDO IBÉRICO

---

La última sección de la exposición *Esperpento* está compuesta en torno al cuadro *Fusilamientos en la plaza de toros de Badajoz* (1937, pp. 252-253), de Joaquín Martí-Bas, donde se reúnen y cristalizan varias tradiciones culturales, todas ellas relevantes para el caso del esperpento: primero las que tienen que ver con la tauromaquia como matriz cultural útil a la hora de leer la relación entre violencia, política y espectáculo; luego las que se relacionan críticamente con la idea de una identidad nacional española, vinculada a un elemento sacrificial de carácter atávico (muchas veces pensado desde las escenas de la «España Negra»); y, finalmente, aquellas que exploran la relación moderna entre estética, tecnología y minotauromaquia, tensión que el surrealismo consagró alrededor de la revista *Minotaure* por esas mismas fechas.

El proyecto narrativo inconcluso de Ramón María del Valle-Inclán constituye la culminación de su programa esperpéntico: regresa al tiempo histórico del reinado de Isabel II, el mismo en que situó *Farsa*

*y licencia de la Reina Castiza* (1920), con el fin de proyectar los avatares que sucedieron en el contexto de la crisis de la monarquía isabelina, el final del reinado de Alfonso XIII y (aunque no llegó a realizarlo) las tensiones de la Primera República española que revirtieron en las de la Segunda, como se muestran en clave popular en las aucas y grabados de la época. Su objetivo era poner de relieve el protagonismo de los «espadaones», que determinaron la historia de España por medio de sucesivos pronunciamientos militares, así como la corrupción e incapacidad de la aristocracia y las élites y el poder anacrónico de la Iglesia. El esperpento no resultó de una deformación de los hechos, a los que Valle fue bastante fiel a pesar de algunas licencias novelescas, sino de la deformidad de la realidad misma que se narra. De acuerdo con su concepción circular de la historia, que se corresponde con una estructuración circular de la narración y de cada uno de los libros<sup>125</sup>, el tiempo de la Restauración repetiría el del periodo isabelino, renovando su esperpentismo.

El «ruedo ibérico» es también el concepto con el que se resume una interpretación trágica de la historia española inmediatamente posterior a la muerte de Valle-Inclán, de la que el esperpento resultó ser una suerte de anticipador: la experiencia terrible de la guerra, la posguerra y la dictadura. Son tres los hilos argumentales y estéticos que confluyen justamente en esa parte: el lenguaje de la tauromaquia como matriz narrativa de la historia nacional en clave trágica («España como ruedo»), la reflexión sobre el pasado para iluminar el futuro inminente (el ruedo como «teatro nacional») y la relación entre la mirada trágica deformada de la historia española como matriz de lectura de la Guerra Civil (el conflicto interno como tragedia española, donde los símbolos nacionales se

**125.** Esta tesis fue formulada por Jean Franco (1962) y Harold L. Boudreau (1967) a partir de las ideas manifestadas por Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. Ver Leda Schiavo, *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer «El ruedo ibérico»*, Madrid, Castalia, 1984, p. 252.

cargan de significados letales en un nuevo contexto). Al tiempo, la muerte del autor gallego al comienzo de la Guerra Civil representa también un cierre de época y una apertura: el comienzo de la posteridad literaria de Valle-Inclán, su transformación en adjetivo (valleinclanesco, esperpéntico), donde el «ruedo ibérico» pasa de ser así un mero título a una herramienta cultural compartida, una cosmovisión plena.

Aunque en el plan original Valle-Inclán se proponía abarcar el Sexenio Revolucionario (1868-1874) y los primeros años de la Restauración borbónica hasta la muerte de Alfonso XII (1874-1885), solo consiguió escribir las novelas pertenecientes a la primera parte<sup>126</sup>, las cuales transcurren en los pocos meses que anteceden a la Revolución de 1868, «la Gloriosa». Es posible que la proclamación de la Segunda República fuese causa de la interrupción, dada la urgencia de implicarse en la construcción de un presente que rompiera el bucle fatal de la narración histórica. Lo cierto es que la Segunda República repite la excepcionalidad de la Primera y retoma, por tanto, las reivindicaciones no cumplidas: abolición de la pena de muerte, sufragio universal, libertad de culto, libertad de asociación, expresión y reunión. Aunque existen también notables diferencias entre ellas: el triunfo de la revolución soviética, que abre una nueva posibilidad histórica (como fantasma a conjurar), y la decisión de transformar la sociedad por medio de la educación y los programas culturales públicos.

El proyecto de una historia novelada del pasado reciente sugiere una continuidad entre los *Episodios nacionales* (1872-1912), de Benito Pérez Galdós, y *El ruedo ibérico* (1926-1936), pero Valle-Inclán insistió repetidamente en que su modelo no era Galdós, sino Tolstói<sup>127</sup>. Del novelista ruso admiraba el discurso

**126.** *La Corte de los Milagros* (1927), *Viva mi dueño* (1928) y «*Visperas setembrinas*» (1932), parte de la inconclusa *Baza de Espadas*, además de otras novelas cortas y material disperso.

**127.** «No es esta serie a modo de episodios, como los de Galdós o los de Baroja. Es una novela única, y grande, al estilo de *La guerra y la paz*, en la que doy una visión de la sensibilidad española desde la caída de Isabel II. No es la novela de un individuo, es la novela de una colectividad, de un pueblo», ver «A manera de prólogo. Hablando con Valle-Inclán», *La Novela de Hoy*, n.º 225, 3 de septiembre de 1926; cita extraída de Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado*, óp. cit., 1982, p. 163.

moral, su compromiso político en la comprensión crítica de la realidad histórica<sup>128</sup> y una técnica narrativa, coherente con su opción política emancipadora, que reduce el protagonismo de los individuos para otorgárselo a las colectividades. Las tres esferas que, según Valle-Inclán, se superponen en *Guerra y paz* (la Rusia de San Petersburgo, la de Moscú y la del campo «sintetizadas en tres familias distintas»<sup>129</sup>) tienen su correlato en la multiplicidad de escenarios que se suceden en la estructura «puntillista» y desarticulada en «motivos de vibración cromática» de *El ruedo ibérico*<sup>130</sup>: la corte madrileña y sus palacios, los ambientes de la bohemia y los bajos fondos, el teatro de los bufos, las villas y fincas latifundistas del sur peninsular, conventos, posadas y tabernas, la serranía andaluza (territorio de bandoleros), la ciudad de Cádiz (donde liberales progresistas y demócratas esperan el momento adecuado para la sublevación) o el barco de vapor Omega, a bordo del cual los exiliados anarquistas y revolucionarios viajan con destino a Londres, lugar de residencia de Juan Prim. Sin embargo, la alter-nancia de escenas cortesanas, en las que se decide la «gran historia», y escenas localizadas en ambientes populares o marginales no solo vincula estas novelas a la de Tolstói, sino también, pese a lo declarado por Valle-Inclán, a las de Galdós, sobre todo a las de la quinta serie (1907-1912), tanto por el anuncio en ellas de un tono esperpéntico como por ese «paisaje de voces en movimiento, de hablas y noticias» que sirvieron para dar forma a una «esfera pública plebeya»<sup>131</sup>. Lo que sí diferencia *El ruedo ibérico* de los *Episodios nacionales* es la opción estilística asociada a la «visión estelar», una composición cristalina, marcada por la matemática y la simetría que sirve de contrapunto al grotesco y la deformación marionetesca, mediante

**128.** «Soy radical en mis opiniones. Creo que los novelistas hemos estado perdiendo el tiempo. Tengo por cierto que solo hubo dos autores de novelas geniales. Tolstói y Dostoievski. [...] Yo le digo a la juventud española que vaya a buscar sus novelas a la cuestión agraria de Andalucía y a la enorme tragedia que se viene desarrollando en Cataluña. Ahí está la cantera de donde han de surgir los grandes libros del futuro en España», ver «Don Ramón del Valle-Inclán en la Habana», *Diario de la Marina*, 12 de septiembre de 1921.

**129.** Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 289.

**130.** Gregorio Martínez Sierra, «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra», *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1928.

**131.** Germán Labrador, «Ciudadanía incoativa. Ficción política, cultura letrada y fábula histórica en la crisis de la Restauración, desde la quinta serie (inacabada) de Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós», en *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. XI, Santa Barbara, University of California Santa Barbara, 2012, p. 302.

**132.** «Amo la impasibilidad del arte. Quiero que mis personajes se presenten siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma», en José Montero Alonso, «Don Ramón del Valle-Inclán. Algunas opiniones literarias del insigne escritor de las *Sonatas*», *La Novela de Hoy*, Madrid, n.º 418, 16 de mayo de 1930; cita extraída de Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado*, óp. cit., p. 190.

**133.** «Hay que crear la estética de la revolución española. Todas las grandes revoluciones han tenido su estética. Hasta la española del siglo pasado, aquella del periodo isabelino, con sus muebles un poco panzudos, de reina gobernadora. Y ninguna República puede crear una tan interesante estética como la española. Toda la creación estética de los Soviets nunca podrá llegar a la española. El Museo de la República que va a crearse valdrá tanto como la Basílica de San Pedro», ver «Valle-Inclán, Conservador del Tesoro Artístico Nacional», en *Heraldo de Madrid*, 27 de agosto de 1931, p. 16.

la que se realiza la opción estética por la «impasibilidad»<sup>132</sup>. En el desbordamiento verbal y su rechazo del psicologismo, Valle-Inclán se alejó de la tradición realista para sumarse a una narrativa de vanguardia que acompañó con su innovación formal la revolución por venir. *El ruedo ibérico* refiere a la tradición de la novela histórica para proponer una literatura revolucionaria, del mismo modo que la novelización del ciclo borbónico del siglo anterior propone una lectura crítica del presente, el de la dictadura de Primo de Rivera, y contribuye a esa transformación que habría de producirse a partir del 14 de abril de 1931<sup>133</sup>.

La tauromaquia como símbolo de la sociedad española aparece como motivo central de *Cartel de ferias* (1925), primer libro del ciclo publicado de forma autónoma, luego integrado como quinto libro de *Viva mi dueño* (1928), pero que por su complejidad constituye un adelanto embrionario de todo el proyecto. Valle-Inclán prioriza el escenario popular: la Feria de Solana del Maestre, un pueblo situado entre La Mancha, Andalucía y Extremadura en el que se reúnen personas de estas regiones para asistir a una capea presidida por el marqués de Torre-Mellada, figura prominente de la corte. El autor hace coincidir en un mismo escenario, la plaza del pueblo reconvertida en coso taurino, a diferentes capas sociales: el séquito parasitario de cortesanos, las autoridades locales, el vicario, su hermana y su sobrina, el alcalde, la guardia civil, los exbandoleros de Sierra Morena en torno a la figura histórica de Juan Caballero Pérez, doña Quica (la cirujana), las familias gitanas (los Montoyas, los Guzmanes y los Maldonados), los jóvenes toreros, Niño de la Gloria y Curro el Chato, don Lope, el empresario fantoche, los artistas de feria, el ciego de los romances y el soldado manco, excombatiente de las

guerras de África en el tercio comandado por Juan Prim. Valle-Inclán muestra así la profunda corrupción que afecta a todos esos estratos sociales: el moralismo hipócrita, la impunidad de los criminales adeptos al poder o que contribuyen a su sostenimiento en la compleja trama de favores y prebendas, la trampa y el engaño incrustada en los intercambios comerciales, la crueldad represiva de las fuerzas del orden en connivencia con otros grupos a quienes se tolera o se anima a la brutalidad. También pone en evidencia la importancia de las memorias reprimidas como origen de una violencia que se desencadena con facilidad y que habita esas subjetividades atravesadas por la injusticia social, el analfabetismo en el que se ceba el poder de los religiosos, las guerras coloniales sostenidas sobre los reclutamientos forzosos o el recuerdo traumático de masacres impunes. La fiesta, ya en sí misma sangrienta, deriva en una sucesión de reyertas a cuchillo que concluye con numerosos heridos y un joven muerto a golpes en el calabozo de la Guardia Civil; en las alcobas, los más afortunados se entregan al sexo «ilícito», pero tolerado; el dueño de una posada se preocupa por sus ganancias; y un espadón, González de Córdova, llega para anunciar la conspiración contra la reina, ajeno al dolor real de las víctimas.

Otra corrida tiene lugar poco más tarde, esta vez en Madrid, con la asistencia de la Isabel II y toda la corte, lo que permite a Valle-Inclán pintar una escena goyesca, en su dualidad luminosa y negra, pero también poner en evidencia la dimensión política («¡Hasta los toros queréis legar con la política!») y simbólica de la fiesta: «La luz de la tarde madrileña definía los dos ámbitos en que se combate eternamente la dualidad del alma española. [...] Dos Españas acendraban sus haces en el horizonte de herrenales y tejares,

**134.** Ramón del Valle-Inclán. *Obras completas III (Narrativa y Ensayo)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016, p. 542.

dos almas diversas dilataban hasta opuestas playas su vasto secreto en el silencio de la tarde». Una reflexión que interrumpe, «a la puerta del tabernucho», la voz enronquecida del ciego de los romances<sup>134</sup>. El desarrollo de la tauromaquia como espectáculo y dispositivo moderno, desde el siglo XIX, le proporcionó una noción de tragedia caracterizada desde el rebanamiento hispánico, al tiempo que anticipó la noción de «teatro de la violencia» propia de las vanguardias, actualizada por Georges Bataille en *Historia del ojo* (1928) o Filippo Tommaso Marinetti con su «toro futurista». La tauromaquia se convirtió así en uno de los lenguajes para describir la explosión violenta, fruto de un encuentro entre las fuerzas «primordiales» con las tecnologías y demandas propias de la Segunda Revolución Industrial, en el contexto del auge global de los fascismos. Desde esas claves, mucho tiempo después, artistas como Mathias Goeritz evocaron la violencia «guiñolesca» que sirvió para narrar y recordar la violencia que conformó y configuró la memoria dramática de España en el marco de la Guerra Fría.

Durante la Segunda República, y con mayor intensidad en la Guerra Civil, la tauromaquia sirvió a numerosos artistas para representar la violencia, la barbarie, el sufrimiento y la resistencia. La celebración de la dimensión coreográfica de la fiesta y la fascinación por el espectáculo colorista en torno al sacrificio del animal, presente en la biografía y en la obra de numerosos poetas y artistas de la Edad de Plata<sup>135</sup>, perdió su efectividad al verse confrontada con las masacres ordenadas por la razón política, como la represión del levantamiento de Casas Viejas (1933) o la Revolución de Asturias (1934), y en los bombardeos, los fusilamientos y las razias que siguieron al alzamiento militar de 1936. La imagen de los caballos

**135.** En la década de 1920 fueron pocos los artistas que se posicionaron en contra de la tauromaquia. Una excepción la constituye Ramón Acín Aquilué, quien concibió su libro de caricaturas *Las corridas de toros en 1970* (1923) como un alegato antitaurino contra el proyecto de construcción de una plaza en Huesca (ver pp. 238-239 de este libro).

destripados, figuras subalternas de la lidia, pasó a primer plano como icono del sufrimiento inocente, y el ruedo dejó de ser un lugar festivo para convertirse, como en *Cartel de ferias*, en escenario de muerte. Así lo anticiparon Ismael González de la Serna, en cuadros como *Les Asturias* (1934-1943, p. 246) y *La caída* (1935, p. 243), y Helios Gómez, pintor gitano, «tocaor de flamenco» y comunista libertario<sup>136</sup> que en *Días de ira* (1930, pp. 240-241) situó a los pies de la figura de «El dictador» la silueta partida de la plaza de toros, justo debajo de los símbolos de la Iglesia y del Capital.

Martí-Bas también pintó el ruedo como escenario de muerte en *Fusilamientos en la plaza de toros de Badajoz*, representación de una de las masacres más brutales perpetradas por el ejército sublevado al mando del general Juan Yagüe en agosto de 1936. El cuadro dialoga con las fotografías de corridas fingidas y reales durante la guerra, la transformación de los cosos en huertas o espacios de acogida y la nacionalización y militarización de la tauromaquia durante la contienda, o con el propio carácter taurico del *Guernica* (1937), y lo hace sin perder la perspectiva deformada, propia de Valle-Inclán en el conflicto entre historia y estética, que está en el corazón del dispositivo esperpéntico.

Tras la derrota del ejército republicano, el régimen fascista del general Francisco Franco recuperó la tauromaquia como fiesta nacional. El 25 de junio de 1939, «año de la victoria», se organizó una corrida en la misma plaza donde dos años antes había perpetrado la masacre. Y el 20 de octubre de 1940, el Reichsführer Heinrich Himmler presidió otra corrida en su honor en la Plaza de Toros de Madrid durante el primer día de su visita oficial a España<sup>137</sup>. Aunque no faltaron las representaciones críticas de la fiesta: en la estela de José Guadalupe Posada y la «España negra»,

**136.** Pedro G Romero, «Helios Gómez, *Días de ira*. Comunismo libertario, gitanos flamencos y realismo de vanguardia», Barcelona, La Virreina, 2020.

**137.** *El Tragaluz Democrático. Políticas de vida y muerte en el Estado español (1869-1976)*, exposición comisariada por Germán Labrador, AC/E, Sala de Exposiciones La Arquería, Madrid, 2023.

*La Tauromaquia de la muerte* (1946), de Enrique Herreros, anticipó las ficciones del subdesarrollo de Ladislao Vajda, José Antonio Nieves Conde o Luis García Berlanga, que encontraron en los ruedos un teatro político para mostrar los dramas cotidianos de la población en la posguerra. José García Tella vinculó directamente la tauromaquia a la muerte violenta de Federico García Lorca en su pintura de 1953 (p. 249).

La ambivalencia simbólica de la tauromaquia estaba ya presente en la serie de grabados de Francisco de Goya sobre el mismo tema (1815-1816), que citaba explícitamente Herreros, donde resulta imposible no reconocer a su vez el eco de su serie anterior sobre *Los desastres de la guerra* (1810-1815). El legado de Goya fue de hecho reivindicado por ambos bandos durante la Guerra Civil<sup>138</sup>, aunque con un diferente grado de profundidad: si el bando fascista recuperó el motivo político de *El 3 de mayo en Madrid* (1814) para justificar su sublevación como una «cruzada de liberación», el bando republicano recuperó a Goya como el pintor que había sabido plasmar el sufrimiento del pueblo, pero con una elaboración estilística y poética singular. *Emisarios del pasado* (1937) fue el título elegido por Antonio Rodríguez Luna para una representación mucho más truculenta y escenográfica de los enemigos de la República (pp. 244-245), con un tratamiento gráfico surrealista parecido al de otro álbum que realizó ese mismo año, *Dieciséis dibujos de guerra*, en el que el barroquismo se pone al servicio de la denuncia de la violencia exacerbada para la representación de episodios como la flagelación de condenados cuyos cuellos cuelgan letreros «Por marxista», «Por atea», «Por comunista» («Métodos fascistas»), el entierro de cadáveres en fosas comunes («Ellos también dan tierra al campesino») o los fusilamientos en

138. Ver Miriam Basilio, «Esto lo vio Goya. Esto lo vemos nosotros: Goya en la Guerra Civil Española», en J. Mendelson (ed.), *Revistas, modernidad y guerra*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 99-116.

Málaga, Almería y en la plaza de toros de Badajoz<sup>139</sup>. La deformación desgarrada atraviesa y agujerea las láminas de *El sitio de Madrid* (1937, pp. 250-251), de Francisco Mateos, una serie de litografías en las que resulta más visible la combinación de humor y amargura, y en las que se denuncia la intervención de las potencias fascistas en alianza con la Iglesia, los renacidos carlistas (requetés), la justicia y las fuerzas armadas (ejército, legionarios y «moros»)<sup>140</sup>.

El trabajo de propaganda y denuncia realizado desde el bando republicano durante la guerra incorporó numerosos elementos esperpénticos en la pintura, la gráfica, las estampas populares, las aleluyas y aucas (p. 229), las canciones y actos de agitación festivos, así como en el teatro callejero y el guiñol. En este último ámbito destaca el trabajo de Miguel Prieto, un artista que desde sus inicios se situó en lo que Manuel Abril denominó como «arte de avanzada»<sup>141</sup> y que recurrió también al grotesco en obras como *Retaguardia de octubre* (1934) y, con un tono más trágico, en *Composición alegórica de los desastres de la guerra* o *Mujeres huyendo por las calles de una ciudad bombardeada* (ambas ca. 1937). Prieto participó en la puesta en escena de *El retablo de Maese Pedro*, dirigida por Cipriano Rivas Cherif en el Teatro Español en 1934, y ese mismo año creó el Guiñol Octubre, que tomó su nombre de la revista dirigida por María Teresa León y Rafael Alberti, y que poco después cambió, a sugerencia de Pablo Neruda, por el «más valleinclanesco» La Tarumba<sup>142</sup> (pp. 234 y 237). También colaboró en la primera representación en España de *El retablillo de don Cristóbal* (1930), de García Lorca, que luego mantendría en el repertorio de La Tarumba junto a obras de, entre otros, León, Ramón Acín Aquilué, Ramón J. Sender y Rafael Dieste,

**139.** Ver Paloma Esteban Leal, en <https://www.mu-seoreinasofia.es/coleccion/obra/ellos-tambien-dan-tierra-al-campesino> [última consulta: 20/05/2024].

**140.** «[...] el autor de estas estampas [...] ha preferido, siguiendo una trayectoria de arte español y revolucionario, de humor y de hiel, de flagelo, de guerra en síntesis (Quevedo y Goya), dando rienda suelta a su imaginación, interpretar unos tipos de representación de todo lo infecto y podrido que España tenía y que la Europa podrida del fascismo ha importado, recogiendo en las planchas litográficas todo ese detritus social», en «Notas de arte. Diez litografías por Francisco Mateos», *Mundo Obrero*, 11 de febrero de 1937; texto extraído de Miguel Ángel Gamonal Torres, «Agresión y sarcasmo en Francisco Mateos: “El sitio de Madrid”, 1937», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 16, Granada, Universidad de Granada, 1984, pp. 515-531.

**141.** Manuel Abril, «Cierre de cuentas», *Luz*, 20 de febrero de 1932, p. 8.

**142.** Raúl González Tuñón, «La Tarumba», *Ahora*, 12 de mayo de 1937. En este mismo artículo se informa de la versión politizada de *El retablillo de don Cristóbal* presentada en la Feria del Libro de Madrid de 1935, en la que se ridiculizaba a los dirigentes cavernícolas, se aludía a Gil Robles y se escuchaban *La Marsellesa* y *La Internacional*. Esto provocó

la reducción de subvenciones durante el Bienio Negro, que obligó a suspender las actividades del grupo.

**143.** Adolfo Ayuso, «El repertorio de La Tarumba de Miguel Prieto», *Fantoche*, n.º 13, 2019, p. 26.

**144.** María Teresa León y Rafael Alberti conocían y admiraban a Valle-Inclán, a quien habían visitado en Roma a su regreso del Primer Congreso de Escritores celebrado en Moscú, llevándole un saludo personal de Maksim Gorki. Ver Hormigón, *Valle-Inclán II. Biografía cronológica*, óp. cit., p. 817.

**145.** «Nueva Escena piensa que la decoración es un personaje más, un personaje que actúa, un personaje vivo, no un tapiz de fondo. Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto y Santiago Ontañón forman, por ahora, ese grupo de escenógrafos para Nueva Escena», en A(ntonio) S(ánchez) B(arbudo), «Nueva Escena en el Teatro Español», *El Mono Azul*, n.º 9, 22 de octubre de 1936), p. 72.

**146.** «¿Para qué sirve un teatro? Pues para educar, propagar, adiestrar, distraer, convencer, animar, llevar al espíritu de los hombres ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores. Para ello, el teatro ha de seguir vivo con la vida de su tiempo, buscar afinidades con el teatro antiguo, y para cumplir con nuestro deber estrictamente revolucionario deberíamos evitar que pasasen gato por liebre, llamando teatro a la basura

a quien acompañó en la gira del Retablo de Fantoche de las Misiones Pedagógicas, el verano de 1934, junto a José Val del Omar y Ramón Gaya<sup>143</sup>.

Los esperpentos no formaron parte de este repertorio, aunque sí la farsa temprana *La cabeza del dragón* (1914). Sin embargo, María Teresa León<sup>144</sup> dirigió la puesta en escena de *Los cuernos de don Friolera* en el homenaje que se organizó a Valle-Inclán, tras su muerte, en febrero de 1936 en el Teatro Español, y Max Aub presentó *Ligazón* en el Teatro Eslava de Valencia con su colectivo universitario El Búho, en agosto, ya iniciada la guerra. Después del alzamiento militar, León, Prieto, Alberti y Aub, entre muchos otros, se sumaron a la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, presidida por José Bergamín. Como responsable del Comité de Agitación, María Teresa León creó las revistas *El Mono Azul* y *Nueva Escena*, en las que participó Prieto. El conocimiento de la vanguardia escénica europea y su admiración por Vsevolod Meyerhold, Aleksandr Tairov y Erwin Piscator llevaron a León a reivindicar un teatro en que la renovación ideológica fue solidaria con la estética, lo que se tradujo en una concepción revolucionaria de la escenografía, a la que se otorgó un papel tan activo como a los personajes y la dramaturgia verbal<sup>145</sup>.

Indudablemente, la atención a la dimensión plástica de la escena, el recurso al grotesco y la farsa y la defensa de un teatro comprometido estética y políticamente con su tiempo hizo de este proyecto un claro heredero del modelo de teatro que quiso realizar Valle-Inclán<sup>146</sup>. Su realización más importante fue la puesta en escena de *La tragedia optimista* (1933), de Vsevolod Vishnevsky, con escenografía de Santiago Ontañón y música de Jesús García López, el

16 de octubre de 1937<sup>147</sup>. Podría haber sido el inicio de ese teatro por el que peleara Rivas Cherif, pero las circunstancias de la guerra obligaron a un «teatro de urgencia»<sup>148</sup> y, tras el polémico estreno de *Numancia* (ca. 1584), de Miguel de Cervantes y adaptada por Alberti con el Teatro-Escuela de Arte (TEA), que concluía con el verso «Que España será al fin la tumba del fascismo», la actividad escénica se concentró en el grupo llamado Guerrillas del Teatro. Este colectivo de artistas soldados llevó el teatro al frente de batalla, actuando en tablados improvisados, fábricas, andenes o palacios abandonados. Estos fueron escenarios similares a los que entre 1936 y 1937 recorrió La Tarumba, de Prieto, que actuó en hospitales, escuelas, aldeas y junto a las trincheras, con un repertorio en el que figuraban adaptaciones de obras clásicas y contemporáneas y piezas de agitación y propaganda, como *Lidia de Mola en Madrid*, de Antonio Aparicio; *Salvadores de España, Defensa de Madrid*, *El borracho de Queipo y Radio Sevilla*, todas de Alberti; y *El falso faquir*, de Dieste (pp. 232-233, 236-237). «Fue nuestra guerra pequeña», escribió María Teresa León<sup>149</sup>, y Miguel Hernández, en una alocución previa a una función de La Tarumba, dijo:

Este teatro pequeño, como se lo merece la calidad humana de los personajes que en él se ridiculizan, es un arma de combate tan mortífera y eficaz como el fusil. A través de la boca de sus inofensivos muñecos el alma de la caricatura golpea a los espectadores en el alma, y unas veces provoca en ellos la carcajada limpia, gigantesca, de los que tienen sano el corazón, y otras una carcajada sometida a una amargura interior, a una vergüenza de sentirse el retrato íntimo de aquellos fanticos que gesticulan rígidamente en el retablillo. Este teatro pequeño, lo mismo que el mayor, cumple en su risueña atmósfera la seria misión

inmunda», en María Teresa León, «Gato por liebre», *El Mono Azul*, n.º 36, 14 de octubre de 1937, p. 135.

**147.** Ver Manuel Aznar, «María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, n.º 148, Barcelona, 1993, pp. 44-46.

**148.** Rafael Alberti, «Teatro de urgencia», *Boletín de orientación teatral*, n.º 1, 15 de febrero de 1938, p. 5.

**149.** María Teresa de León, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Laia, 1977, p. 42.

trascendente de corregir los errores, de publicar las suciedades y flaquezas, de enmendar la vida, siempre expuesta a desmerecer, del hombre y a estimular su ansia de superación. [...] Tan acompasado al ritmo popular es el del guiñol, que al comenzar nuestra guerra ha intervenido en ella con las armas que tiene a mano: la risa y la enseñanza, que son sus instrumentos contra el enemigo<sup>150</sup>.

**150.** Texto transcrito y publicado en un folleto de La Tarumba, hallado en Moscú por Nina Monova. Ver Adolfo Ayuso, «El repertorio de La Tarumba de Miguel Prieto», óp. cit., p. 39.

**151.** Este impulso educativo se mantuvo también durante la guerra. «Eleva la cultura del soldado significa fortalecer su conciencia política. [...] ¡Abajo el analfabetismo! Efectivamente, pero teniendo presente que el analfabetismo no consiste solamente en no saber leer y escribir, sino en carecer de conceptos claros de las cosas y en permanecer alejados de los grandes conflictos morales y de justicia social que nos agobian», en «Cultura Popular y el Ejército», *Cultura Popular*, n.º 2, junio de 1937.

**152.** La editorial El ruedo ibérico fue fundada por el anarquista valenciano José Martínez. Comenzó su actividad en 1962 con la edición de *La guerra civil*, de Hugh Thomas, y *El laberinto español*, de Gerald Brenan.

A diferencia del dramaturgo que pone en práctica la visión desde arriba para la composición de sus esperpentos, el titiritero recrea el esperpento de la realidad mirando a sus muñecos desde abajo. Su perspectiva es similar a la de aquellos a quienes se dirige: el soldado al que le hablaba Hernández previo a la función o la niña que protagoniza *Celia en la revolución* (1987), de Elena Fortún, privada de su adolescencia, su casa y su familia, finalmente forzada al exilio. El teatro de títeres se planteó así como una alternativa al espectáculo de la muerte, del mismo modo que las políticas educativas fueron priorizadas por el gobierno republicano frente a las políticas militaristas y coloniales que habían dominado el «ruedo ibérico» durante todo el periodo borbónico<sup>151</sup>.

La prisión y la muerte fueron el destino de Hernández, y el exilio el de Fortún, Max Aub, José Bergamín, Ramón J. Sender, María Teresa León, Rafael Alberti, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Helios Gómez, Luis Quintanilla y decenas de miles de ciudadanas y ciudadanos que sobraban en esa España sometida a una dictadura nacionalcatólica. Desde este exilio, el esperpento valleinclanESCO siguió siendo un arma de resistencia. Por ejemplo, El ruedo ibérico fue también el nombre de una de las más importantes editoriales antifascistas<sup>152</sup>, en la que colaboró la siguiente generación de escritores y artistas opuestos al régimen. La

estética esperpéntica del teatro violento de la nación sirvió para abrir una crítica visual del franquismo y de su colección de militares, políticos, sacerdotes y advenedizos, que implosionó en las representaciones del cuerpo del dictador, tal como se pone de relieve en las ilustraciones, realizadas para El ruedo ibérico, de Eduardo Arroyo, José Ortega, Ricardo Zamora-no y otros artistas vinculados a Estampa Popular.

Desde el exilio interior, Hermenegildo Lanz, por medio de su muñeco Totolín (p. 336), esquivó la censura para proponer una alternativa al ruedo jerarquizado, que sirvió al espectáculo de la muerte, en la figura del circo democrático, que contiene el espectáculo de la risa y el asombro. El periodista Antonio Covaleda reprodujo así las palabras de Lanz, supuestamente pronunciadas por Totolín:

Muchos tontos de la vida dicen que «el circo es redondo porque no es cuadrado», quedándose tan frescos. Pero yo no digo eso, soy algo más, mi jerarquía es más alta, soy supertonto, o lo que es igual, «genio». [...] El público se sienta en torno al anillo, cuyos puntos equidistan de otro: el centro; así no hay discusión ni disgustos, ya que se siente bien y además contento porque no tiene extremos. [...] Tengo especial preferencia por el circo redondo, no tiene vértices que pinchen ni aristas que corten; es suave, tranquilo para la vista que lo abarca en su conjunto recogido, voluptuoso, sin agudezas, reservadas y destacadas solo a y por los artistas carentes de intenciones esquinadas. Tan es así que se me ocurre una tontería, mejor aún, supertontería [...]. Nos vamos en manifestación a las escuelas de Arquitectura y les rogamos que establezcan unas clases para el estudio de la casa cilíndrica, por si su regularidad perfecta ejerce influencia en sus habitantes, mejorando caracteres y relaciones. ¿Qué os parece?<sup>153</sup>

**153.** Antonio Covaleda, «La vida al revés, Circo es», *La Estafeta Literaria*, n.º 12, 19 de septiembre de 1944.



Ben Hamet, moro rifeiny,  
ha davallat del seu greny.



Per un cinic capellà,  
el porc s'ha deixat comprar.



Ja salutà a la feixista  
i afusellà el bon marxista.



Desembarcat a Sevilla,  
me l'omplen de mançanilla.



Menja pernil, beu conyac  
i s'engresca amb el tabac.



Ple de vi i de fum de "puro",  
se sent lleuger com un suro.



Ja frateritza amb les terres  
i me's surt per penitències.



Un general, amb veu ronca,  
ja l'arenga, ja l'esbronca.



Ben Hamet, intoxicat,  
s'hi sent identificat.



Adalerat amb la teca,  
s'oblida d'on és la Meca.



Abandona el seu Aïà  
i s'engresca amb Jehovà.



Li infiltrèn la mova fe  
escolars del requet.



Així li creix cada dia  
la natural ferotgia.



Fricós per entrar en campanya,  
Ben Hamet sua i s'afanya.



L'envien a Badajoz  
amb una tropa seroc.



La tempesta del saqueig  
li resulta un bell oreig.



Res no es salva, ni un albat,  
de la seva crueltat.



Aquest moro deslleial  
arriba a Navaiperal.



I rep la gran patcada  
de la columna Mangada.



Com que està molt mal ferit,  
el bisbe l'ha beneït.



Li posen escapularis  
ben suats pels legionaris.



Com que ni amb això s'ha mort,  
el tenen per home fort.



I tenint dura la closca  
me l'envien al front d'Oscà.



A Oscà tots el capellans  
ja somnien milicians.



Els hem pres Monte Aragón  
i això els dona un surt pregon.



Als tendres seminaristes,  
ja els sap greu de ser feixistes.



I totes les grans begúines  
tenen les grans cagarines.



Tots s'esveren com moltons  
en sentir els nostres avions.



Ben Hamet els encoratja  
des de dalt d'una torratxa.



"Al davant del meu tabac  
els atacarà amb furor."



"Diu que són al cementiri?  
Quin lloc més bo per morir-hi!"



"Arribaré a Estrecho Quinto  
i llavors veuran què hi pinta."



"Endavant! Que Santiago  
se m'emporti si m'amago!"



Ataquen el cementiri;  
pro un canó no és pas un cirí.



La metralla dels lleials  
delma els rebels criminals.



Ben Hamet, el moro brut,  
llavors si que es veu perdut.



Vociferant com un boig  
es vol fer passar per roig.



Pro els qui l'han fet presoner  
l'han escocollat molt bé.



Cap milícia no se'l creu,  
car li han trobat una creu.



Amb carbassa i rosegò  
me'l tanquen a la presó.



Creu que l'afusellaran,  
i li ve un desfici gran.



Cercant si es pot escapar,  
troba una bomba de mà.



Mira per la finestra:  
vei a sota una tauleta.



Tres milicians d'en Durruti  
hi estaven jugant al tui.



Pro abans que ell l'hagi tirada,  
s'ha rebotat la granada.



Tothom, en sentir l'esclat,  
corre a veure què ha passat.



D'aquell moro beneït,  
se'n troba un tros com el dit.



Així acabin, a trossets,  
els criminals Ben Hamet!

Página 229:

**Comissariat de Propaganda  
de la Generalitat de Catalunya**

*Auca del moro feixista* (n.º 7),  
de una serie de aleluyas  
antifascistas, ca. 1937

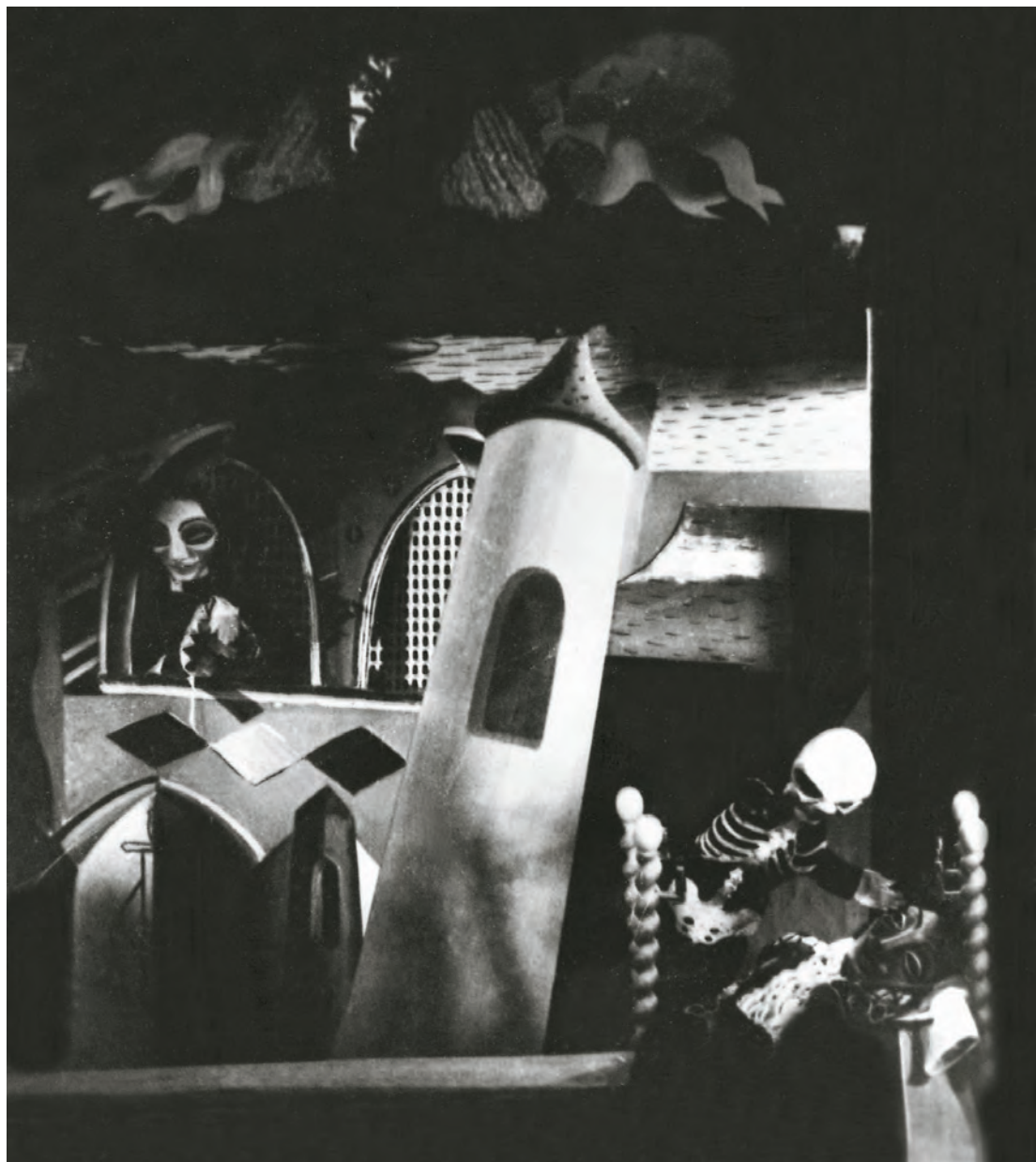
**Kati Horna**

Grupo de niñas y niños junto al teatro  
callejero, puede leerse Ministerio de  
Instrucción, de la serie *Barcelona*.  
*Teatro callejero organizado durante  
los bombardeos de marzo de 1938*









**Autor desconocido**

Representación de teatro de títeres  
en el frente, s. f.

Representación de *El enamorado  
y la muerte*, de Rafael Alberti, s. f.



# DEFENSA DE MADRID Y LIDIA DE MOLA

F A R S A   P A R A   G U I Ñ O L   P O R  
LUIS PEREZ INFANTE Y MIGUEL PRIETO



**Autor desconocido**

Cartel de *Defensa de Madrid*,  
de Rafael Alberti, s. f.

**Hermenegildo Lanz**

Cabezas para títeres de guante  
proyectados por Hermenegildo  
Lanz, Granada, 1938



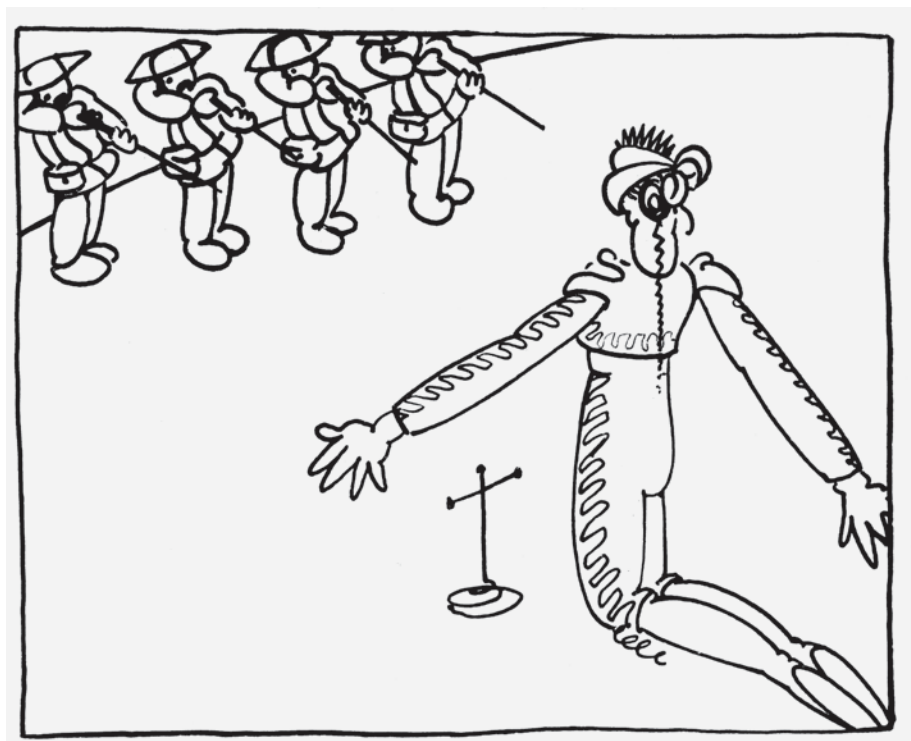
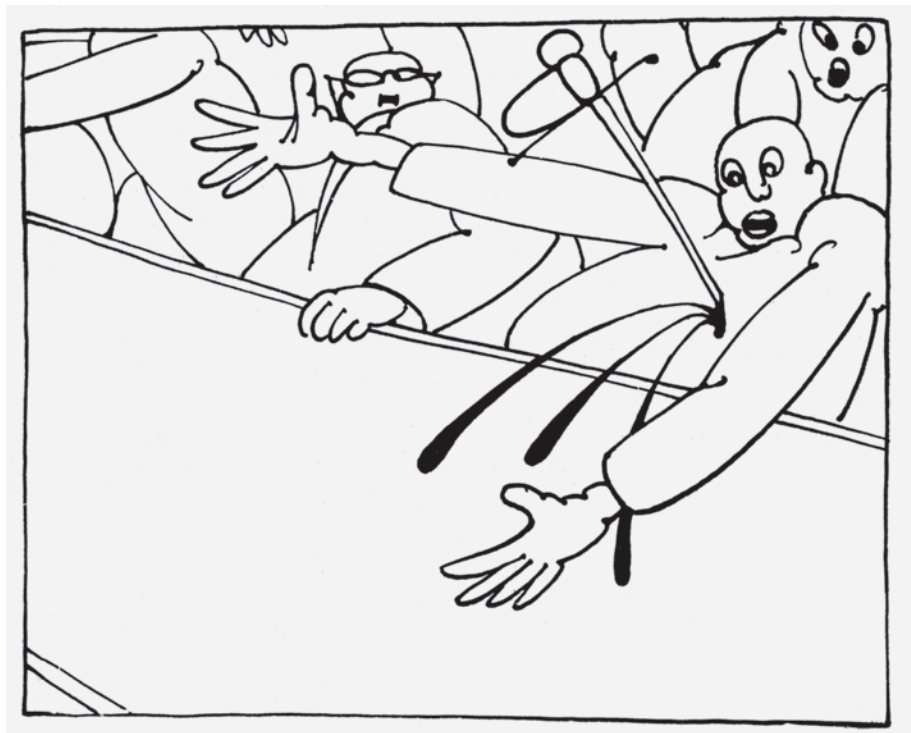


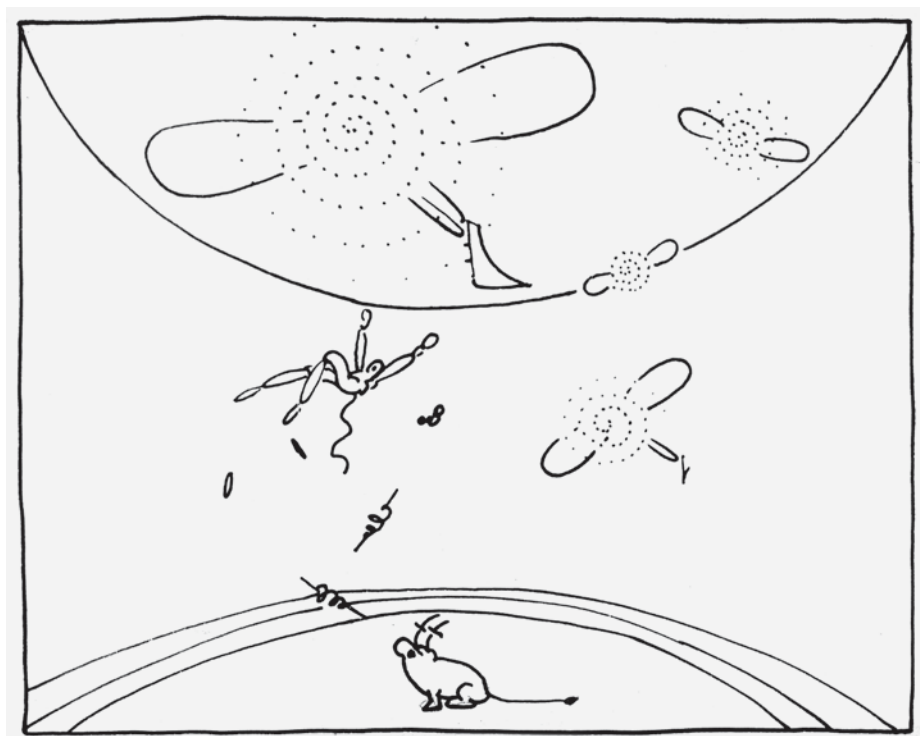
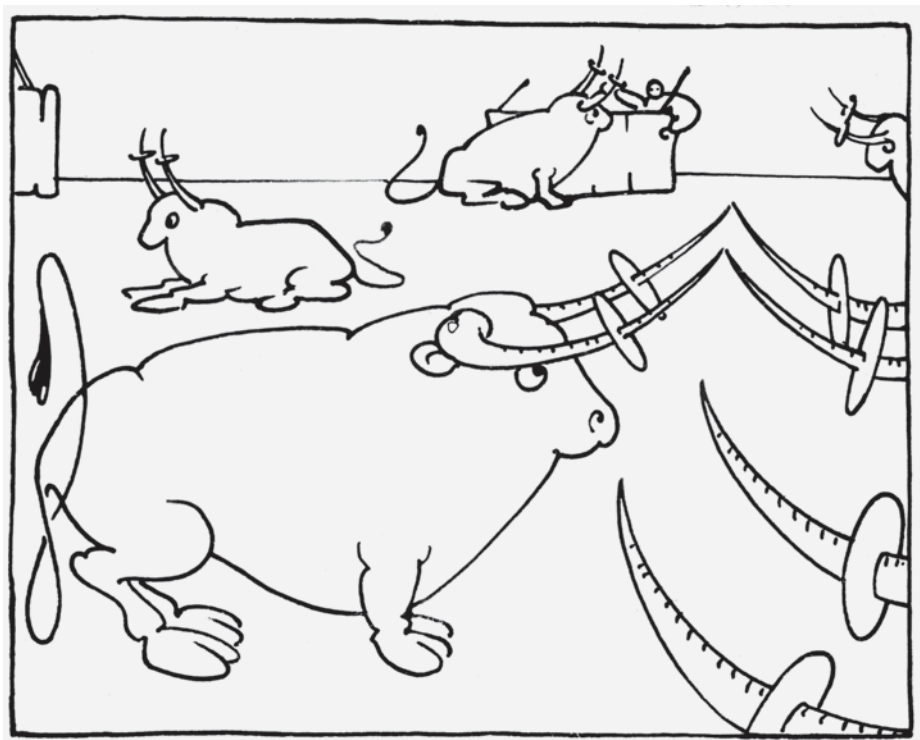
**Autor desconocido**

Fotografías de representaciones de teatro de títeres en el frente y detalle del títere del general Queipo de Llano, s. f.



Ramón Acín  
Aquilué  
*Las corridas  
de toros en 1970*  
(selección),  
ca. 1920







**Helios Gómez**

Portada y dos xilografías de *Días de ira*.  
23 dibujos y poemas del terror blanco  
español, 1930



**el rey**

**ante el cretino coronado  
bailan los cuerpos  
colgados...  
y ríe la borbónica quijada  
con risa amarilla  
y colorada**

**der könig  
le roi  
the king  
de koning**



**Francis Bartolozzi (Pitti)**  
*El nuevo dragón*, de la serie  
*Pesadillas infantiles*

**Ismael González de la Serna**  
*La caída*, 1935





**Antonio Rodríguez Luna**  
*Terrateniente andaluz y El falangista,*  
de la serie *Emisarios del pasado*, 1937-1938







**Ismael González de la Serna**  
*Les Asturies, 1934*

**André Masson**  
*Les conquérants*  
[Los conquistadores], 1939



**Baldomero Romero Ressendi**

*Los arlequines y el torero, s. f.*

**José García Tella**

*La muerte de García Lorca, 1953*

Páginas 250-251

**Francisco Mateos González**

*La justicia y El estado mayor,*  
de la serie *El sitio de Madrid, 1937*

Páginas 252-253

**Joaquim Martí-Bas**

*Fusilamientos en la plaza de toros*  
*de Badajoz, 1937*



el sitio de Madrid  
La  
Justicia



El sitio de Madrid  
El estado mayor









**Francisco de Goya**  
*Temeridad de Martincho en la plaza*  
*de Zaragoza*, de la serie *Tauromaquia*,  
 1814-1816

**Maricel Álvarez** (en colaboración  
 con Marcelo Martínez)  
*EL COSO. Mosaico sonoro a partir*  
*de «Cartel de Ferias» de Ramón*  
*María del Valle Inclán*, 2024

Pieza sonora





The first part of the paper discusses the importance of understanding the underlying mechanisms of the observed phenomena. It is crucial to identify the factors that influence the outcome and to develop a theoretical framework that can explain the observed patterns. This involves a combination of empirical data and theoretical modeling.

The second part of the paper focuses on the methodology used in the study. It describes the data collection process, the statistical analysis techniques, and the simulation models used to test the hypotheses. The methodology is designed to be robust and to provide a clear and concise presentation of the results.

The third part of the paper presents the results of the study. It shows that the observed phenomena can be explained by the proposed theoretical framework. The results are supported by both empirical data and simulation models. The findings have important implications for the understanding of the underlying mechanisms and for the development of future research.

The fourth part of the paper discusses the limitations of the study and the directions for future research. It acknowledges that there are still many questions that need to be answered and that further research is needed to fully understand the underlying mechanisms. The paper also discusses the potential applications of the findings and the importance of continued research in this area.

In conclusion, the paper provides a comprehensive overview of the study and its findings. It highlights the importance of understanding the underlying mechanisms of the observed phenomena and the need for continued research in this area. The paper also discusses the potential applications of the findings and the importance of continued research in this area.

# **Tragedia, farsa, destino: el esper- pento**

**Santiago Alba Rico**



1. Ver Rafael Chacón, «El incuestionable éxito de la palabra *esperpento*», en *La Cueva de Zaratrusta*, <https://www.tallerediciones.com/exito-palabra-esperpento> [última consulta: 18/07/2024].

De origen plebeyo desconocido y de uso bastante reciente, la palabra *esperpento* no se la inventa Ramón María del Valle-Inclán en 1920, cuando escribe y publica *Luces de bohemia*, más bien captura un fenómeno muy español que solo encuentra nombre en el siglo XIX, pero que es anterior a su primer registro en periódicos o diccionarios. Para los mexicanos es un mexicanismo, para los argentinos un argentinismo, para los madrileños un madrileñismo. Joan Coromines data sus primeros vestigios en 1878; la Real Academia Española (RAE) solo lo incluye en el diccionario en 1914. En un artículo de 2017, Rafael Chacón remonta su primera aparición a una de las entradas del periódico *Fray Gerundio*, escrita por el famoso periodista e historiador Modesto Lafuente el 15 de enero de 1844: «Para lo cual me puse á [sic] revisar esa especie de vestiglo, endriago, esfinge o *esperpento* que con el nombre de Reglamento orgánico nos ha regalado el hermano Peñaflorida, con el objeto, dice de ligar con un vínculo común las dislocadas partes de la administración civil»<sup>1</sup>. En este texto de crítica política, Lafuente emparenta el «*esperpento*» con la idea del monstruo o la quimera pavorosa: las esfinges y, sobre todo, los vestiglos y endriagos, engendros recogidos por Cervantes de las novelas de caballería para proporcionar enemigos legendarios a su don Quijote, quien las invoca una y otra vez como responsables de todos sus desgraciados hechizos. Valle-Inclán, lo sabemos, reconocía su deuda con una tradición *esperpéntica* en la que incluía a Goya y a Quevedo, pero el primer *esperpento* de la historia de España —apuntaré más adelante— es el Quijote, tanto el personaje como el libro. La palabra *esperpento*, en todo caso, va ampliando su campo semántico a lo largo del siglo XIX: del comportamiento a la cosa y

del verbo a la apariencia hasta que, poco antes de *Luces de bohemia*, se utiliza en ambientes populares y literarios para designar «un disparate, un desatino, una obra literaria mal hecha, una persona ridícula, fea o espantosa». Tanto en sus *Episodios nacionales* (1873-1912) como en algunas de sus *Novelas españolas contemporáneas* (1881-1897), Benito Pérez Galdós la emplea varias veces y en todos estos sentidos.

Como todos los rótulos que reúnen lo físico y lo moral, el esperpento es una «revelación de cultura»<sup>2</sup>, en el sentido de que se materializa ante nuestra vista a partir de una convergencia de signos —indumentarios, gestuales, lingüísticos— que el cuerpo ofrece a la espontaneidad clasificatoria del espectador: tiene imagen pero no concepto. Por eso mismo, tampoco tiene estrictamente sinónimos, aunque podamos encontrarle algunas ideas aledañas como los vocablos *adefesio* y *mamarracho*, que la RAE define en términos muy parecidos para referirse a una persona o cosa u obra estrafalarias y ridículas. Lo interesante de esta acepción mestiza es que, sin saberlo, sugiere una confusión entre las personas y las cosas. Veamos. El que se disfraza para una fiesta o una interpretación teatral es dueño de sí mismo. Si elijo el disfraz de un militar pomposo y cargado de charreteras, es porque no soy un militar pomposo y cargado de charreteras; si escojo el atuendo de una duquesa tetona y con diadema, es porque no soy una duquesa tetona y con diadema. Se dirá que todos, todas las mañanas, nos disfrazamos en realidad de nosotros mismos, y que el disfraz lúdico se limita a iluminar la parte de nosotros mismos que nos excita en la trastienda y solo exponemos en días excepcionales reservados para ello. Lo cierto, ahora bien, es que un disfraz es el oxímoron material

2. Propuse esta fórmula en mi libro *La ciudad intangible* (HIRU, 2001) para abordar la noción de «cursilería».

que forman un arquetipo y un cuerpo vivo (nuestro cuerpo es siempre lo contrario de la idea de Napoleón o de Taylor Swift); la conciencia convierte, por eso mismo, cualquier atuendo en disfraz, cuyo potencial satírico, y no solo exutorio, se pone de manifiesto en el carnaval. El adefesio o el mamarracho lo son, en cambio, porque no están disfrazados o no saben que lo están. Al no distanciarse de sí mismos, reproducen su «revelación cultural» de manera sincera e involuntaria; cada vez que se ponen el uniforme militar o la peluca es como si alguien los encerrase en su propio cuerpo. Se los recluye, por así decirlo, en el vestido y en el gesto; se vuelven, si se quiere, cosas inanimadas, manufacturadas por otras manos, caricaturizadas en el espejo o talladas como *bibelots* para la vitrina del salón. Lo sea realmente o no, si decimos que alguien es un «esperpento», un «adefesio» o un «mamarracho» estamos señalando, paradójicamente, que no está disfrazado, no tiene conciencia de su hechura pública y no es tanto un ser humano como un objeto deforme que aún recuerda o remeda la humanidad.

Un objeto sin libertad que representa a un ser humano es lo que llamamos un «muñeco». Antes de Valle-Inclán ya se percibía, desde luego, la relación entre el esperpento y el muñeco (el don José Relimpio que aparece en *La desheredada* de Pérez Galdós, de 1881, es para su mujer «un esperpento y un muñeco que no sirve para nada»), aunque es don Ramón el que construye toda una poética a partir de esta relación. Sorprende la riqueza del castellano para nombrar los muñecos y clasificar sus variedades: peleles, espantajos, pasmarotes, monigotes, fantoches y esos otros, tomados de la jerga militar, que hacen pensar ya en golpes recibidos o amagados: el bausán, efigie de paja disimulada en las

almenas de un castillo asediado, o el estafermo, falso guerrero que volvía siempre a su posición inicial y que servía para el entrenamiento bélico. Todos ellos, y especialmente estos últimos, hacen pensar en los guiñoles, marionetas o títeres, de guante o de hilo, cuya tradición centenaria ha sido siempre la reserva de eso que Mijail Bajtín llama «literatura carnava-lizada»<sup>3</sup>: a los muñecos del retablo, verbigracia, se les permite decir lo que los humanos callan e incluso dar y no solo recibir mandobles y golpes; Pulcinella, Kasper, Punch, don Cristóbal, esos héroes llamados en España «de cachiporra» que, obscenos, ladrones, violentos, hacían reír a niños y grandes asestando estacazos a los ricos y a los policías. Veremos enseguida que hay dos formas de esperpento, una en la que el humano se vuelve muñeco y otra en la que el muñeco se vuelve humano. Citemos de momento un luminoso trabajo en el que Germán Labrador, a partir de la última serie de los *Episodios nacionales*, escritos por Pérez Galdós entre 1907 y 1912 (varios años antes de la publicación de *Luces de bohemia*), explora la crisis de la Restauración: «En esa encrucijada, a la altura de 1909, los sujetos nacionales se debaten entre llegar a ser hombres o continuar siendo muñecos». Esta última serie incompleta tiene como protagonista a Tito Liviano, joven neurótico, quien recibe confidencias de Mariclío, anciana española de la estirpe de la Celestina y musa sagrada de la Historia, que lleva al héroe a alucinadas estancias celestes en una combinación de sueño y realidad que aleja a Pérez Galdós, como la Restauración misma aleja a los españoles, del realismo (y las esperanzas) de las cuatro series anteriores. «Tito, muñeco de la historia, quiere dejar de ser tal muñeco y convertirse en un ser autónomo», escribe Labrador. Y continúa: «Las menciones son múltiples.

3. Cuyos fundadores serían François Rabelais y Miguel de Cervantes. Ver *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 2005.

4. Ver Germán Labrador, «Ciudadanía incoativa. Ficción política, cultura letrada y fábula histórica en la crisis de la Restauración, desde la quinta serie (inacabada) de *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós», en *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. IX, Santa Barbara, University of California Santa Barbara, 2012, pp. 294-332.

Diré solamente que este lenguaje se corresponde con una metáfora de la literatura moderna, un verdadero emblema de la modernidad, editado por vez primera en español justo entonces: *Las aventuras de Pinocho* (1912), cristal mitopoético de un tiempo donde el muñeco fue la más poderosa metáfora de la ambigua posición del sujeto en crisis del liberalismo, respecto del mundo moderno»<sup>4</sup>. Pinocho, el títere de madera al que los deseos del maestro Gepetto dan vida, tiene que elegir entre ser una marioneta en un mundo de crueles aventuras y siniestras acechanzas, feroces pero excitantes, o ser un niño bueno que aprende a leer y ayuda a su papá. Los personajes de Valle-Inclán, por su parte, no tienen elección. Pensemos, por ejemplo, en *Los cuernos de don Friolera* (1921), que arranca con un teatrillo de títeres cuyos personajes y acción se trasladan fielmente a la trama de la obra, con sus esperpentos ficticios pero humanos condenados a repetir los gestos incoados en el guiñol. El esperpento es la imposibilidad de dejar de ser un muñeco. Esa imposibilidad genera vestiglos y endriagos, es decir, monstruos sin pies ni cabeza.

Es de sobra conocida la definición que Valle-Inclán hace del esperpento a través de Max Estrella, el poeta ciego, pobre y desesperado de *Luces de bohemia*: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». Y añade a continuación: «España es una deformación grotesca de la civilización europea». Años más tarde, en 1928, en una entrevista concedida al diario *ABC*, titulada «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra», el autor inscribió esta idea en una especie de doctrina literaria: «hay tres modos de ver

el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantando el aire». La primera da prevalencia a los personajes sobre el autor; en la segunda el autor y su personaje dialogan de igual a igual; en la tercera, la propiamente española, el autor los mira desde arriba con tanta superioridad que «no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos». La segunda «manera» es la que definiría a Shakespeare, autor muy admirado por don Ramón y al que cita también en *Luces de bohemia* a través del marqués de Bradomin, para señalar, por contraste, la especificidad del esperpento hispano: «En el tiempo de mis veleidades literarias, lo elegí por maestro». Y continúa diciendo: «¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia, ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!». A la tragedia del muñeco —a su imposibilidad de dejar de serlo— hay que llegar en España por otra vía: la que cree haber inventado él, pero que tiene aislados precedentes literarios o artísticos de gran calidad y se alimenta, sobre todo, de un manantial escondido de raigambre popular, que en esos momentos, en la década de 1920, exploran también, a su manera, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Manuel de Falla o Ignacio Zuloaga.

Esperpento, pues, es el mundo deformado en el espejo. ¿Quién deforma y qué queda deformado? ¿Qué deforma, por ejemplo, los cuerpos? El trabajo, la enfermedad, el tiempo. Esa deformidad no es en sí misma esperpéntica: con esos mimbres han hecho Shakespeare y Goethe sus tragedias. Esperpéntica puede ser, en cambio, la lucha de los poderosos contra el tiempo y contra la muerte: la de esos

5. Ver la excelente edición de *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (Akal, 2023), traducida por Clara Ramas.

6. Ver el capítulo «Fútbol, historia y destino» en *Todo el pasado por delante* (Catarata, 2017).

Bradomínes a los que el otoño de su vida vuelve ríjidos, tiránicos y crueles. ¿Qué deforma, en cambio, las almas, los países, la historia? En el nivel psicológico, el resentimiento; en el social, la hipocresía; en el político, la dictadura. Es esta combinación la que ha proporcionado a la historia de España, durante algunos siglos, su carácter esperpéntico. Nada parece más natural, en efecto, que el hecho de que esta palabra la inventen los españoles del largo siglo XIX y durante el periodo isabelino, del que el propio don Ramón se ocupará en *El ruedo ibérico* (1926-1936). En *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (1852) sugería Karl Marx esa famosa fórmula según la cual la historia se repite siempre dos veces: la primera como tragedia, la segunda como farsa<sup>5</sup>. Si se repite una tercera, añadí yo en otro texto<sup>6</sup>, se repite ya como destino. Pues bien, en España la historia se repite tantas veces en el siglo XIX que la farsa y la tragedia se funden en una pieza, de tal manera que, pronunciamiento tras pronunciamiento, revolución tras revolución («de sargentos y generales», recordará Valle-Inclán en *La corte de los milagros* de 1926), llega a la Restauración sin aliento, claudicando mansamente ante el destino. La historia de España funde en un solo acto las tres cosas: tragedia, farsa y destino. En nuestro país, durante siglos, todo ha ocurrido desde el primer día, digamos, por tercera vez. Así cuenta Pérez Galdós el umbral de la Restauración; es decir, el golpe del general Pavía en 1873, al que la imaginación popular excogitó metiendo su caballo en el Parlamento, por coherencia con nuestra esperpéntica historia hispana. Dice Tito Liviano en *De Cartago a Sagunto* (1911):

La conciencia de mis deberes, como emborronado de páginas históricas, me llevó a revistar las

fuerzas apostadas a lo largo del palacio de Medinaceli, calles de Floridablanca, Greda, Turco y Alcalá, hasta el Ministerio de la Guerra. Allí, junto al jardín de Buenavista, vi a Pavía y Alburquerque, rodeado de un Estado Mayor no menos nutrido y brillante que el de Napoleón en la batalla de Austerlitz. Ya era día claro, aunque nebuloso, tris-tísimo y glacial. Todo lo que pasó ante mis ojos, desde los comienzos del escrutinio hasta mi salida del Congreso, se me presentó con un carácter y matiz enteramente cómicos. Pensaba yo que en las grandes crisis de las naciones, la tragedia debe ser tragedia, no comedia desabrida y fácil en la que se sustituye la sangre con agua y azucarillos. [...] En aquel día tonto, el Parlamento y el pueblo fueron dos malos cómicos que no sabían su papel, y el Ejército, suplantó, con solo cuatro tiros al aire, la voluntad de la Patria dormida.

Esta fusión de farsa, tragedia y destino es la que Valle-Inclán provee de un nuevo lenguaje: tenía ya su imagen en la calle, en las tabernas, en las guerras, en las cárceles y los palacios, le faltaba en la novela y el teatro.

Ahora bien, como he dicho, el esperpento, como imposibilidad melancólica de dejar de ser un muñeco (muñeco ya deformado en la misma fragua de su fabricación), tiene una expresión goyesca y quevediana, sí, pero también cervantina o, más exactamente, quijotesca. El esperpento es la continuidad que une en España el Barroco con el largo siglo XIX, al que solo pone fin la muerte del dictador Francisco Franco en 1975: me refiero a esa «cochambre moral» en la que resumía Julio Caro Baroja, en *Las formas complejas de la vida religiosa* (1978), el llamado Siglo

de Oro. *Don Quijote de La Mancha* (1605 y 1615), cuya grandeza reside en su solapada denuncia de la deformidad, según sugiere Américo Castro en *Cervantes y los casticismos españoles* (1966), reúne ya todos los átomos estéticos y sociales del esperpento. Hay, sí, una dimensión muy esperpéntica en la obra maestra de Cervantes, relacionada con su vertiente cómica guiñolesca, más marcada en la primera parte cuando don Quijote es apaleado de manera mecánica y reiterada por todo el mundo: por gente humilde (yangüeses, venteros, coimas) que ven en él un loco ocioso o un hidalgo que se finge caballero, pero también, al menos figuradamente, por las clases altas (los estúpidos duques de la segunda parte) que dedican inmensos recursos, de tiempo y dinero, a burlarse de él y, de paso, del buen Sancho, de cuyas penalidades disfrutaban alborozados como niños. Ahora bien, la escena más esperpéntica de todas es sin duda esa del capítulo XLII, en el palacio de los duques, donde, apesadumbrado por la partida de Sancho, el Caballero de la Triste Figura se encierra en su habitación y, de pronto, repara en que se le ha roto una media. Don Quijote, que no tiene ningún problema en ponerse en la cabeza una bacía de barbero o vestirse con los retales más extravagantes, como lo hará en la escena subsiguiente («envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados —el rostro, por los arañes; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen—, en el cual traje parecía la más extraordinaria fantasma que se pudiera pensar»), el mismo que exhibe su monigote estrafalario sin reparo alguno, toma ahora conciencia de ser un adefesio: es un muñeco de su época y de su clase, para la que una media rota es un baldón imperdonable y una tragedia irreparable

(pues su condición social le impide además zurcír-sela). Por primera vez avergonzado (la segunda será el lecho de muerte), tiene la suerte de encontrar unas «botas de camino» que le ha dejado Sancho y con las que puede disimular el desastre. Aquí don Quijote deja de ser cómico y todo en él se vuelve tragedia, farsa y destino, instancias narrativas que se funden un momento después cuando, reunido en esas vestes con la dueña Rodríguez, la duquesa y su criada Altisidora (todas las clases sociales al mismo tiempo) se ensañan a golpes con su cuerpo tendido en la cama. Don Quijote es así reducido a un guñapo, un adefesio, un mamarracho: con la ropa, el cuerpo y el alma rotos, solo la voluntad de no volver a casa le sostendrá en su ficción esperpéntica, preñada de pobreza y melancolía.

El esperpento, en todo caso, está en el espejo. ¿Qué deforma los espejos? Nuestra mirada, que puede ser cóncava o convexa. Es decir, está la mirada del pueblo, de abajo arriba, y está la mirada de palacio, de arriba abajo. Los tres ejes de esta curvatura del azogue, lo hemos dicho, son el resentimiento, la hipocresía y la dictadura, que se repiten de un modo u otro, como «estilo» histórico propiamente hispano<sup>7</sup>, en la sucesión de crisis desencadenadas a partir de la catástrofe fundacional: la expulsión de los judíos y la represión y luego expulsión de los moriscos. El resentimiento en España es sobre todo el de los vencedores, que esperpentizan bajo la deformante sombra de la sospecha la opacidad misma de los cuerpos. ¿No es la Inquisición una institución esperpéntica? ¿No hay farsa y tragedia, por ejemplo, en la práctica de inspeccionar los pucheros para asegurarse de que los cristianos nuevos comían tocino? En cuanto a la hipocresía, así se llama la doble vida que, del *Lazarillo de Tormes*

7. José Luis Villacañas es quien mejor ha explorado este «estilo» en su obra inmensa y profunda. Ver, por ejemplo, los volúmenes de su *Inteligencia hispana. Ideas en el tiempo*, publicados por Guillermo Escolar Editor.

(1554) a *La regenta* (1884 y 1885), de *La celestina* (ca. 1500) a *La hija del capitán* (1836), monigotiza la miseria pomposa de los ricos y obliga a los pobres, las mujeres y los colonizados al «disimulo», esa apretadísima finta que combina la tragedia de la violencia con la farsa del guiñol, el adulterio y el carnaval. Resentimiento e hipocresía son la ley moral, en fin, del poder político absoluto que durante siglos se aplicó sobre una España, como la media de don Quijote, siempre a punto de deshacerse. La Iglesia, la Corona, el Ejército son esperpénticos. Lo son los jesuitas de 1610 con sus casuísticas sadianas, lo es Carlos IV en su lecho de muerte, lo es Lope de Aguirre en el río Marañón, matando indios y declarando la guerra al Imperio castellano; pero lo es también sor Patrocinio, la famosa monja de las llagas, estrenando la ropa interior de la reina Isabel II, en 1850, para aliviar su dermatitis; y lo son, por supuesto, los Espadones decimonónicos que llevaron a la América hispana sus delirios caudillistas y sus Tiranos Banderas. Valle-Inclán escribe sus esperpentos en la década de 1920, cuando vuelve una vez más la dictadura tras esa Restauración que había multiplicado por cuatro el número de eclesiásticos, «perdido» las últimas colonias y acarreado miles de pobres, como bestias, a morir en Annual. En 1924, un año después del golpe de Estado de Primo de Rivera, el dictador visita el protectorado de Marruecos, donde es recibido a regañadientes por los oficiales africanistas, contrariados por la denuncia de corrupción del expediente Picasso; Franco, que doce años más tarde llevaría la farsa-tragedia-destino de España a la más sangrienta guerra civil, se ocupó de disponer el menú: solo platos a base de huevos, en una esperpéntica interpelación a la virilidad del nuevo Espadón, al que se demandaban

así medidas contra «los enemigos de España». ¿No se trata de la misma junta de oficiales que en 1921 decide proteger el honor del ejército obligando a don Friolera a matar a su mujer?

En 1850 faltaba el nombre y faltaban el léxico y la sintaxis con las que Valle-Inclán crea la imagen literaria del muñeco español. La metáfora del espejo es buena, pero prefiero la que nos ofrece Cervantes cuando lleva a su don Quijote a una imprenta de Barcelona y reflexiona sobre la traducción: «Me parece que el traducir de una lengua en otra es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz». Valle-Inclán miró España al revés y puso nombre a los hilos. El esperpento, en todo caso, es un estilo, pero no un destino. Surge allí donde resentimiento, disimulo y dictadura presiden la vida de los hombres y las mujeres. España hoy vive en el haz del tapiz mientras otros países se esperpentinan rápidamente, con otros retales y en otros espejos. Pero no debemos olvidarlo: el esperpento ha sido durante siglos nuestro estilo y el revés de la trama está siempre ahí acechante; columbramos a veces, en un golpe de viento, sus figuras deformadas por la costura. Ese estilo, fuente de obras admirables que nos fascinan aún, lo reconocemos con ambigua delectación y temor. Todo en España se ha repetido siempre, desde el principio, por tercera vez. La cuarta debería ser ya por fin la primera.





# **MELÓN PELADO**

**Farsa no infantil  
para Caja de Muñecas**

Esther F. Carrodegua

La huida de sospechosos de republicanismo era tan elevada que la represión se cebó con las mujeres. [...] Fueron muchas las mujeres gallegas detenidas, apaleadas, rapadas, violadas, vejadas, encarceladas, y hasta ejecutadas. En toda Galicia fue muy frecuente el desfile callejero de mujeres rapadas y purgadas ante el regocijo de los que se sentían vencedores y la rabia contenida y disimulada de los que nada podían hacer. Aquellos desfiles los organizaban los falangistas, que detenían a las mujeres que les parecían y las conducían al cuartel de la Falange, donde eran peladas y purgadas con aceite de ricino, siendo luego «devueltas» a la vida pública.

Enrique Gonzáles Duro, *Las rapadas*, 2012

# I. El Desfile

*Dos Titiriteras:*

*LA UNA, que es la autora*

*LA OTRA, que va rapada*

*Y una Caja de Muñecas llena de sorpresas!*

**LA OTRA [RAPADA!]**

Venga, va:

Arrancamos!

**LA UNA**

Este espectáculo es un espectáculo de calle

**LA OTRA**

De calle!

**LA UNA**

Un rollo al aire libre

Con sus arbolitos

Sus pajaritos

LOS PAJARITOS

♪ Pío!

Pío!

LA UNA

Una Comparsa, casi

LA OTRA

Una Comparsa, sí:

Una Comparsa!

LA UNA

Las protagonistas son mujeres

LA OTRA

**Mujeres!?**

Qué moderno!

Qué feminista!

Qué guay!

LA UNA

Las protagonistas son mujeres previsiblemente señaladas  
por rojas

O por ser familiares de rojos

O por haber cosido banderas

LA OTRA

Rojas?

LA UNA

También!

*Pausa*

Banderas republicanas

Principalmente

LA OTRA

Ajá!

LA UNA

Mujeres culpables

De haber entrado

En el espacio sociopolítico

LA OTRA

Libertario

LA UNA

De haberse salido

Del ámbito doméstico:

LA OTRA

De no ser guardianas de la familia

Ni ángeles del hogar

[Guiadas por el sacerdote católico de turno]

LA UNA Y LA OTRA

Ameeeeeeeeeeeeeeeeeeeeén!

LA UNA

El Espectáculo puede empezar con la Banda de Música

LA BANDA DE MÚSICA

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

## LA UNA

La Banda sirve  
 [En sustancia]  
 Para anunciar al Pueblo  
 Que arranca El Asunto

## LA BANDA DE MÚSICA

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!  
 ♪ Parabachán, pachán, pachán!  
 ♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!  
 ♪ Parabachán, pachán, pachán!

## LA UNA

Y así las gentes se enteran  
 De que empieza El Espectáculo  
 Y salen de los bares!

## LA OTRA

Gentes que son hombres!

## LA UNA

Y salen de las casas!

## LA OTRA

Gentes que son mujeres!

## GENTES (HOMBRES Y MUJERES)

Venga!

Corre!

Que empieza!

## LA UNA

Para garantizar más público  
 Se puede hacer El Espectáculo en día de Feria

## LA OTRA

Como hacían en Villadiego (Burgos)

## LA UNA

Y para que nos quede *amazing*

Hoy vamos a poner Un Puesto de Churros

Y la Caseta del Anís

## LA OTRA

Como hacían para los fusilamientos en Valladolid

## SILENCIO

*Huele a churros*

*Huele a anís*

## LA BANDA DE MÚSICA

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

## EL HIJO

*Emocionado:*

Mamá!

Mamá!

Cuándo llegan Las Rojas?

Cuándo llegan Las Rojas?

## LA MADRE

Son esas, Cariño!

No las ves?

## EL HIJO

*Decepcionado:*

Pero Mamá!

Esas son personas normales!!!

Cuándo vienen Las Rojas?

*Pausa*

*Y acción!*

LA BANDA DE MÚSICA

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

LA UNA

El Espectáculo es una Procesión

LA OTRA

Un Desfile, como de moda

LA UNA

Un Desfile por Las Calles del Pueblo

LA OTRA

Un Desfile D A N T E S C O

Por Las Calles del Pueblo

LA UNA

Un Desfile formado por un grupo indeterminado de mujeres

LA OTRA

Pueden ser 3 o 4

Pueden ser 20

Pueden ser 100

LA UNA

Y van todas rapadas

LA OTRA

*Señalando su propia cabeza:*

Peladas como un melón!

LA UNA

Bueno....

Tampoco van rapadas demasiado bien

Van rapadas...

Que da pena verlas, la verdad

LA OTRA

Y es que quién sabe cómo las rapaban

Si con las tijeritas de la oficina de la Guardia Civil

O con las de rapar caballos

Como le pasó a una en Galicia

Que se le infectó después la cabeza que no veas...

LA UNA

O les ponían en la cabeza unos lacitos rojos y amarillos

O unas banderitas de España

LA OTRA

Y olé!

LA UNA

Unas banderitas de España

En unos mechones que les dejaban a propósito

LA OTRA

O les dejaban media cabeza rapada

Y media con lacitos

LA UNA

Pero lo que está claro es que no iban rapadas en plan guay

No se raparon en plan ritual

En plan rollo-bollo

LA OTRA [RAPADA!]

*Le pregunta a su compañera:*

Si te rapas eres bollera?

*Miran al público*

LA BANDA DE MÚSICA

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

LA UNA

La obra parece como de Valle-Inclán

LA OTRA

Un Auténtico Esperpento!

LA UNA

Pero de Valle no es

Porque Valle estaba muerto cuando sucedió el referente  
Valle murió en el 36

LA OTRA

En enero del 36

LA UNA

Si hubiese muerto en diciembre  
Otro gallo cantaría

LA OTRA

Si hubiese muerto en diciembre  
Podría haberla escrito él, Esta Obra

## LA UNA

Pero Valle no supo nunca que después entramos en guerra  
y todo eso  
Porque él ya estaba muerto

## LA OTRA

Y para decirla entera  
Tampoco tenemos claro  
Qué hubiese pasado si estuviese vivo

## LA UNA

Para escribir esta obra  
Tendría que haber sobrevivido  
Tendría que haberse exiliado

## LA OTRA

Tendría que haber asumido ser un puto rojo

## LA UNA

Y eso no está claro de ninguna manera que fuese a suceder  
*Pausa*

## LA BANDA DE MÚSICA

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!  
♪ Parabachán, pachán, pachán!  
♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!  
♪ Parabachán, pachán, pachán!

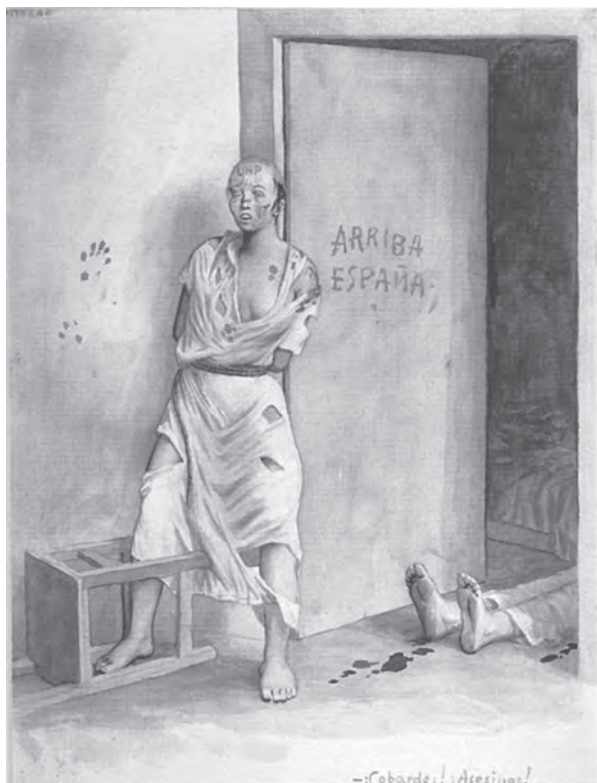
## LA UNA

Nuestras protagonistas  
Van vestidas con una especie de camisolas amplias  
Las vamos a poner a todas así  
Aunque en realidad seguro que iban con lo que tenían  
puesto, suponemos

Pero nosotras las vamos a poner a todas como las dibujó  
 Castelao  
 Porque Castelao había sido escenógrafo de Valle en el  
*Divinas palabras* de la Margarita Xirgu  
 Y nos hace ilusión que pueda ser, *post mortem*, el  
 figurinista de Esta Pieza

#### LA OTRA

Enséñales La Lámina!



Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, *¡Cobardes! ¡Asesinos!*. Es una de las diez láminas de *Galicia mártir*, el primero de los tres álbumes de guerra que publicó. Editado en Valencia en febrero de 1937 por el Ministerio de Propaganda de la República. Reeditado por Ediciones Akal en 1976, en un facsímil que popularizó el álbum en España.

LA UNA

Mirad:

Es de la serie:

*Galicia mártir*

LA OTRA

Una maravilla!

LA UNA

Castelao dibujó la *Galicia mártir*

LA OTRA

Pero en realidad es una Fantasía Total

Porque la dibujó sin haber vivido esa Galicia

LA UNA

En julio del 36 Castelao se había ido a Madrid

Para gestionar el Estatuto de Autonomía [de Galicia]

LA OTRA

Que se acababa de aprobar, por fin!

LA UNA

El 17 de julio se reunió con Azaña

Y al día siguiente:

LA OTRA

**Pum!**

LA UNA

Y el Estatuto se quedó en el aire

LA OTRA

Y él empezó a volar también!

**LA UNA**

Se fue a Barcelona

A Valencia

A París

A Leningrado

A Moscú

A Ucrania Occidental

A Azerbaiyán

A Nueva York

A La Habana (Cuba)

Hasta que se instaló finalmente en Buenos Aires

*Pausa*

Pero a Galicia nunca volvió

**LA OTRA**

Vivo

*PAUSA*

**LA UNA**

Fijaros:

A esta le hemos puesto en la camisola

Un agujero a la altura de la ingle

Para que se pueda ver por la raja

Que le habían rapado también los pelos del coño

**LA OTRA**

Como le pasó a La Trufa

En Cazalla de la Sierra

(Sevilla)

*Pausa*

*Dramática*

**LA UNA**

También vamos a poner alguna de ellas mutilada

LA OTRA

Como la dibujó Castelao!

LA UNA

Porque parece fácil que llevasen palizas y más palizas

LA OTRA

Además de las clásicas violaciones

LA UNA

Y por lo tanto no es extraño pensar

Que le pudiese faltar

LA OTRA

A alguna

LA UNA

Alguna extremidad

LA OTRA

Este es el motivo principal

Por el que hemos decidido hacer esta obra de Títeres:

*Le parte un brazo a una muñeca*

**Pausa**  
**DRAMÁTICA**

LA UNA

Alguna que otra puede llevar pintado en la frente

Las siglas

UHP

LA OTRA

De Uníos Hermanos Proletarios

LA UNA

A las muñecas las hemos pintado con rotulador  
permanente

Para que no se borre

Porque es que las pintaban con tinta china o con nitrato  
de plata

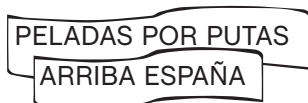
LA OTRA

Que no se borraba precisamente con agua y jabón

LA UNA

A otras les vamos a colgar unos letreritos que pongan:

LA OTRA



Cosas así

LA UNA

Porque también esto era bastante habitual

LA OTRA

Listo!

*Se sincronizan*

LA UNA

Por último vamos a rellenar la escena con mierda

Ya que nuestras protagonistas

Van defecando y vomitando

Porque les hicieron beber anteriormente aceite de ricino

*Huele a mierda*

UNA PERSONA DEL PUEBLO

Para que caguen el comunismo!

**SILENCIO**

LA UNA

*Mirando el diorama:*

Qué bien está quedando la escena!

LA OTRA

Está quedando fenomenal, sí!

PAUSA

LA BANDA DE MÚSICA

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

GENTES DEL PUEBLO

Putas!

Rojas!

Putas-rojas!

LA UNA

Las Gentes del Pueblo

LA OTRA

El Público!

LA UNA

Pueden inferir insultos

GENTES DEL PUEBLO

Viciosas!

Cerdas!

Asquerosas!

LA UNA

Pueden escupir

GENTES DEL PUEBLO

**Qué asco!**

*Puagggggggg*

LA UNA

Pueden berrear

MUJER FALANGISTA

Cortarles el pelo no es nada!  
Había que cortarles la cabeza!

LAS BEATAS

Quemaron nuestras iglesias!  
Saquearon nuestras iglesias!  
Destruyeron nuestras iglesias!

LA UNA

Una señora Falangista  
Puede decirle a su amiga  
En ALTO  
[Para que lo escuche todo El Pueblo]

SEÑORA FALANGISTA

**Cada vez que rapan a una:  
Me como un pollo!**

LA UNA

Las Gentes del Pueblo pueden lanzar  
Piedras  
Piedritas

Pedruscos

Pueden reírse en la cara de sus vecinas

LA OTRA

Porque se van cagando encima

LA UNA

Pueden silbar e insultar cuanto quieran

LA UNA

Todo está permitido en Este Espectáculo:

Todo está permitido!

Aunque sean familiares de las protagonistas, eh!

LA OTRA

La Hermana-La Prima-La Sobrina

LA UNA

Todo está permitido!

LA FAMILIA

# Zorra!

LA UNA

Algún extra puede preguntar:

ALGÚN EXTRA

Por qué vais presas?

Por qué vais peladas?

LA UNA

Y ellas deben de contestar siempre:

LAS PELADAS

Por Putas

*Pausa*

*SILENCIO*

**LA UNA**

Tiene que estar Todo El Pueblo, en el Espectáculo

Tiene que estar Todo el Mundo:

**LA OTRA**

Grandes y Pequeños

Niños y Niñas

**LA UNA**

Es superimportante estar en el Espectáculo

**LA OTRA**

Como Público!

**LA UNA**

Ser parte del Espectáculo

Disfrutar del Espectáculo

Que se vea bien que disfrutas del Espectáculo

**LA OTRA**

Como Público

**LA UNA**

Que quede claro

De qué lado del Espectáculo estás

**LA OTRA**

Porque El Espectáculo

Se puede repetir quizás al día siguiente

La semana siguiente

El mes que entra

[Quién sabe]

LA UNA

Y solo hay dos lados del espectáculo

LA OTRA

El lado del Público

Y el lado de las

LAS GENTES DEL PUEBLO [O LA UNA?]

Putas!

Zorras!

Rojas!

LA OTRA

Que se van cagando encima

*Pausa*

LA BANDA DE MÚSICA

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

♪ Paraba-chán, pachán, pachán-pa!

♪ Parabachán, pachán, pachán!

LA UNA

En este momento de la obra

Una Persona Random del público podría preguntar

LA OTRA [HACIENDO DE PERSONA RANDOM ENTRE EL PÚBLICO]

*Poniendo un bigote con el dedo y forzando una panza:*

Cómo puedo saber yo

Que todo esto que me contáis es cierto?

No se encuentra nada de todo esto en los Expedientes  
de los Tribunales Militares!

No hay fotos!

No hay referencia alguna

Verdaderamente Histórica

A Todos Estos Hechos

#### LA UNA Y LA OTRA

Y nosotras tendremos que contestar:

Efectivamente:

No existen documentos de la época que ordenasen  
tal castigo

No hay fotos de Estos Desfiles Dantescos

Lo que pasa

Es que es curioso

Que recuerdos de gentes de sitios tan distantes

Como:

Vilaboa (Pontevedra)

Rociana (Huelva)

Cazalla de la Sierra (Sevilla)

Villadiego (Burgos)

o Cenicero (La Rioja)

Coincidan de tal manera

No?

*Pausa*

Es esto lo que hace que EL RELATO sea TAN REAL

## II. Cara al Sol

LA UNA Y LA OTRA

Las rojas

Eran el eje central

De la desprogramación política de la nación

La mujer

[Que se había soltado la melena

Durante la República]

Tenía que volver como fuese a su casita

Y el rapado público

[Que fue verdaderamente masivo por toda España]

Tenía precisamente la virtud

De hacer que las mujeres más transgresoras del orden  
tradicional

Volviesen al ámbito privado del hogar

Avergonzadas

Marcadas

[Quizás para siempre]

Se autoinflingían

Un auténtico

Arresto domiciliario

Un perfecto

Arresto domiciliario

Baratísimo

Porque eres tú misma la que te encierras

Para que no te vean

Para que no te insulten por la calle

Para que no/

Rapar a alguien sin su consentimiento

Es una manera

Complejamente sencilla

De violentar  
Su imagen pública  
Su feminidad  
Su identidad  
Una manera especialmente interesante  
De intervenir el cuerpo  
Sin tener que tocarlo  
Quedando el violador  
Con las manos limpias  
Una manera complejamente sencilla  
De modificar lo que una propia  
Puede o no puede hacer con el propio cuerpo  
De lo que una propia  
Quiere o no quiere hacer con él  
De modificar lo que el cuerpo propio  
Re-presenta  
Rapar a alguien sin su consentimiento  
Es un modo complejamente sencillo  
[Pero verdaderamente perverso]  
De Dominación:  
Es una violación biopolítica

*Pausa*

Las rapadas  
Tendrían que someterse a las arbitrariedades  
del nuevo régimen  
Trabajar en lo que fuera y como fuera  
Ser sus criadas  
Limpiar sus iglesias  
Ser, finalmente, sus putas  
Mover el estraperlo...  
Con las parejas posiblemente ausentes  
[Encarceladas

Fusiladas

O exiliadas]

Se verían abocadas a una despolitización completa

*Pausa*

Apenas hay fotos reales de rapadas en el contexto  
de la Guerra Civil

La mayoría de fotos que se encuentran en Internet

[Y que parecen de Nuestra Guerra]

Son en realidad de la Segunda Guerra Mundial

Fueron los aliados, en este caso

Los que raparon mujeres

Son los vencedores, siempre

Los que usan el cuerpo de la mujer

Como campo de batalla

Raparon entre diez mil y veinte mil mujeres

Les pintaban la esvástica con pintalabios

O las marcaban con hierro ardiente

Las acusaban de colaboracionismo «horizontal»

*Pausa*

Hay poquísimas fotografías de rapadas en el contexto  
de la Guerra Civil

Poquísimas, de verdad

O sea:

Rapan a mujeres por toda España

Y ninguna se hace una foto

Ni de recuerdo

Ni por la coña

Ni por nada

Qué tan fuerte podría ser raparte el pelo en aquel  
momento

Para que nadie quiera dejar constancia

[O quizás

Eran gentes sin poder adquisitivo suficiente

Como para gastarlo en hacerse fotos  
De recuerdo del horror]

LA UNA

*A su compañera*

Hacemos las fotos?

LA OTRA

Venga!

*Sacan de la caja una Polaroid Roja*

*Las fotos las hacen en blanco y negro*



LA UNA

Vamos a hacer unas fotos de este diorama

Hoy

Aquí

Para que os las podáis llevar a casa

Como recuerdo

LA OTRA

Qué os parece?

PAUSA

LA UNA

Pensamos que podría ser bastante guay generar  
Ese material físico  
Inexistente de nuestra historia

LA OTRA

Generar una suerte de POSverdad  
Justiciera  
No?

*Pausa*

LA UNA

Vamos a hacer unas fotos  
Y os las vamos a entregar  
Al salir  
Para que os las llevéis como recuerdo

*Pausa*

Sabemos que estas fotos serán objetos incómodos  
En vuestras manos

LA OTRA

No sabréis muy bien qué hacer con ellas

LA UNA

Tirarlas sería cruel

LA OTRA

Colgarlas en un corcho en la habitación... Raro

LA UNA

Esconderlas en un cajón... Inocuo

LA OTRA

Regalarlas... A quién?

LA UNA

Estas fotos os quemarán en las manos  
Os recordarán (incómodamente)  
Que tenéis que hacer algo con ellas  
Que tenéis que hacer algo  
Con la información que acabáis de escuchar

LA OTRA

Sí:

Estamos seguras de que estas fotos  
Serán objetos incómodos en vuestras manos  
[Por eso os las entregamos]

LA UNA

Para que preguntéis en casa si alguien sabe de alguna  
rapada

LA OTRA

Para que busquéis en Internet qué pasaba con esas  
rapadas

LA UNA

Qué tan fácil eran sus vidas al día siguiente

LA OTRA

Quizás solteras  
Quizás embarazadas  
Con los maridos y los padres desaparecidos  
Encarcelados  
Fusilados

LA UNA

Qué tan fácil sería seguir con sus vidas tan tranquilamente

LA UNA

Seguir viviendo

Marcadas  
Señaladas  
Insultadas

LA UNA [HACIENDO DE GENTES DEL PUEBLO]

Putá!  
Zorra!  
Roja!

LA OTRA [RECORDEMOS, RAPADA!]

Como sería enfrentarte a esto en 1936-37-38-39  
Si aún ahora vas por la calle y/

LA UNA [HACIENDO DE PERSONA RANDOM POR LA CALLE]

Nazi!  
*Skinhead!*

LA OTRA

En serio, eh!

LA UNA [HACIENDO DE PERSONA RANDOM POR LA CALLE]

Bollera de mierda!

LA OTRA

*Al público:*

Si te rapas eres bollera?

*Pausa*

LA UNA

Sí:

Sabemos que estas fotos serán objetos incómodos  
en vuestras manos

Objetos que os obligan a actuar

Y lo sabemos porque es lo que hizo una señora muy maja

[Muy mayor]

Un día

Haciendo una performance como esta

Parecida

En Ribadavia

LA OTRA

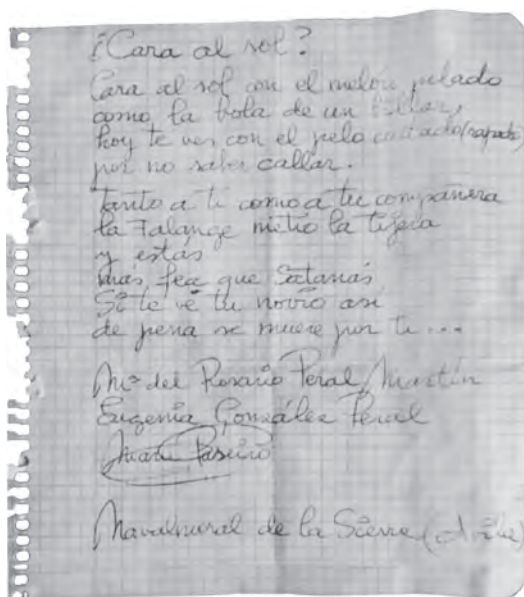
Ourense

LA UNA Y LA OTRA

Vino y nos entregó este papel:

Lo sacan de La Caja

Lo enseñan:



Fotografía del documento real entregado por una mujer del público a Esther F. Carrodegua al final de una conferencia performativa sobre el tema de las rapadas de la Guerra Civil (y, en general, sobre el concepto de rapada) realizada en julio de 2022 desde la plataforma ButacaZero. La representación tuvo lugar en la Iglesia de la Magdalena dentro del marco de la Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia. Acompañaban a la autora, en escena, la bailarina Sabela Domínguez, el músico Juanma LoDo y Xavier Castiñeira, director escénico de la propuesta.

No supimos muy bien qué hacer con él  
 Nos quemaba en las manos

*Pausa*

Es la letra de una canción  
 Una cancioncilla que se cantaba en su casa, nos dijo  
 La cantaban su madre y su tía  
 [O algo así  
 Eso nos contó]  
 Eran de Naval Moral de la Sierra (Ávila)  
 Allí las habían rapado

*Punto*

Ella vino a propósito a ver nuestra performance  
 Para regalarnos la letra de esta canción  
 Y nosotras nos quedamos con la hoja en la mano  
 Sabiendo que teníamos que hacer algo con «eso»  
 Pero sin saber muy bien el qué

*Pausa*

Si os apetece  
 Nos encantaría acabar hoy la representación  
 Cantándola todas juntas  
 [Esta canción]  
 En una suerte de apropiación  
 Bastante Indebida  
 [Pero muy interesante]  
 De un temazo que  
 Seguramente  
 Conoceréis:  
 El «Cara al Sol»

*Pausa*

La versión de estas rapadas  
 Dice así:  
*Cantando:*

Cara al sol con el melón pelado  
 Como la bola de un billar  
 Hoy te ves con el pelo cortado [o rapado]  
 Por no querer callar

*Pausa*

Tanto a ti como a tu compañera  
 La Falange metió la tijera...

*Hablando:*

Y aquí hemos decidido cambiar el final de la letra  
 Porque no encaja bien con la música  
 [Y para darle un final más contundente]  
 La vamos a cantar así:

*Canta:*

Nos querían ocultar, negar  
 Y no vamos a callar!

*Anima al público a cantar con ellas*

Vamos todas!

*Cantan con el público:*

Cara al sol con el melón pelado  
 Como la bola de un billar  
 Hoy te ves con el pelo cortado  
 [o rapado]  
 Por no querer callar

*Pausa*

Tanto a ti como a tu compañera  
 La Falange metió la tijera  
 Nos querían ocultar, negar  
 Y no vamos a callar!

*SUPER-BIS:*

Cara al sol con el melón pelado

Como la bola de un billar

Hoy te ves con el pelo cortado

[o rapado]

Por no querer callar

*Pausa*

Tanto a ti como a tu compañera

La Falange metió la tijera

Nos querían ocultar, negar

**Y NO VAMOS A CALLAR!**





# **Principitos de esperpentos**

Mario Bellatin





### Principito i

A pesar de los tiempos que se viven no debo alejarme del principio inicial. El principio de sorprenderme con la presencia de los principitos. Es de sorprenderse cómo se fue haciendo realidad mucho de lo escrito. La profecía de lo banal. Del horror ya existente, pero no expresado de manera alguna. La otra realidad. La España oscura. La vieja Edad Media que llega hasta nuestros días en una sórdida mordida. Nuestros tiempos serán todos los tiempo? habremos logrado escapar a los orígenes. El único que mostró su verdad esperpéntica fue precisamente Orígenes, aquel Padre de la Iglesia, quien luego de amacularse fue conducido por sus discípulos al cagadero de la comunidad.

## Principito 2

Lo primero que me sorprendió fue elegir para atisbar el esperpento un epigrafe de Yasunari Kawabata. Un texto donde se afirma que el desvalido, el inútil, el defectuoso, el apestado, el segregado, el apestado, la excrecencia social, el que desde su roígen ~~XXXX~~ tiene marcado el camino hacia la desaparición. En otras palabras el esperpento ~~XX~~ tal como es concebido en Occidente, es posible que en un principio cause cierta lástima y conmiseración. Sea visto como alguien no peligroso. Como un sujeto bufo. Como algo pasajero que puede servir de ejemplo de lo que no

se debe ser para formar parte de una estructura armónica. A alguien a quien se debe tratar de evitar, salvo que se trate de objeto de burla o escarnio. Existen distintas formas de lograr que se vuelva invisible. Por medio del ~~asombro~~ asombro. Del aplauso barato. Recuestándose a espaldas de los demás para depositar sobre ellos nuestros actos viles. Funciona también la dádiva torpe. El campadesimientto fatuo.

Se sabe que sea ser tarde o temprano va a cumplir con su destino. Sin embargo posee un destino que le está negado al resto. Pero basta que ese ser logre virtudes que no pueda alcanzar el resto para que el odio social que genere su existencia sea inconmensurable.

### Principito 3

Algún que porte un Certificado Oficial de Mutante. Algún doctorado. Algún esperpento que sea reconocido a nivel internacional. Basta que muestre en público su nueva condición para que de inmediato, como si de una regla de la naturaleza se tratara, se pongan en juego los mecanismos más ruines de destrucción con los que cuentan las sociedades. Allí está trampa. La verdadera máscara. La esencia del estropajo humano. El adefesio es exterminado una vez que es detectado. Sobre todo cuando demuestra su superioridad ante el resto. Cuando, como las cucarachas, está destinado a sobrevivir a pesar de que todo aparece en su contra.

#### Principito 4

Cuentan que Valle Inclán, en su estadía en México, se mostró como alguien con una agudeza y simpatía extrema. Para muchos fue ese viaje el que inspiró lo que puede ser una sociedad gobernada por un monigote. Será cierto? El monigote de la crueldad extrema no surgió acaso en España? En una tierra que cuando conocía por primera vez, años 70, no dejó de sorprenderme por su atraso en todos los aspectos. El esperpento parecía materializarse en los soberbios monumentos arquitectónicos habitados por una población sacada de otro tiempo. Una ciudad engalanada por un fabuloso pasado que no contaba con los servicios básicos. Vertederos de basura en cada esquina. Deplorable servicio de aguas servidas en las calles aledañas a la Gran Vía. Allí estarían presentes Las Luces de Bohemia. Ir a Lavapiés era como adentrarse a la Europa negra. Esa España que aun ahora, en las zonas rurales en especial, no parece haber abandonado costumbres propias de épocas de barbarie. Tendría alguien que salir de astorgestumbristar el oceano, para inspirarse. Bastaba con ser casi un autor costumbrista.

### Principito 5

Nunca dejó de parecerme curiosa que una frase dicha por un ciudadano francés, que cada vez se vuelve más insípido, André Bretón, se hubiera vuelto durante décadas como el lugar común para englobar, simplificar, una sociedad tan compleja como la mexicana. "Considero a México como el país más surrealista" Vaya con el desparpajo.

### Principito 6

Qué manía la de hacer Principitos. Pequeños principios. Príncipes pequeños. Comienzos sin sentido. Cuestión de principios. Manifiesto de un principio. El texto como mamotreto. Los rostros desfigurados de los desaparecidos. De los de América y los de España. De una vez por todas desenterremos las fosas comunes donde se enervan tantos muertos. Los sobrantes que ni derecho a sepultura tuvieron. A tumbas con nombre.

### Principito 7

El espejo del esperpento visto a través  
de otro esperpento.

### Principito 8

Valle Inclán más allá de la noción de lo que  
significa El Buen Nombre. Anónimos los cuerpos  
desaparecidos en ácido. Los fusilados bajo  
la luz de la luna. Anónimos los letreros de  
búsqueda de personas desaparecidas deteriorados  
por las lluvias y las venticas. Hombres y mujeres con  
los dientes regados. Agua. Presileo. Lodo. Fluidos  
del cuerpo. Sangre. Aceites. Ácidos. Lágrimas. Esperma.  
Carne brillante. Cuerpos restregados una y otra vez.  
Limpios. Carcomidos. Desnudos. Enterrados. Vueltos  
a enterrar. Inmaculados. Percudidos. Muertos.



# La Farmacia: Refugium Peccatorum

Gloria G. Durán

NOTA DE LA AUTORA. «¡La Farmacia, por donde han pasado todos los que fueron jóvenes y alegres allá por los años de 1875!», escribió Juan Valero Torres en el periódico *El Liberal* el 13 de agosto de 1899.

La Farmacia se fundó en los Jardines del Buen Retiro de Madrid, en el verano de 1875. Por entonces, los anuncios del doctor Garrido llamaban poderosamente la atención y llegó a ser una frase usual, para demostrar que una persona estaba siempre en un mismo sitio, la de decir: «Siempre en mi farmacia». Como en el sexto banco a la izquierda de la entrada del Retiro comenzaron a sentarse los amigos de los empresarios, y como el doctor Garrido estaba en la calle Luna 6, y el banco era el sexto, y los amigos eran siempre los mismos, se empezó a llamar a aquella reunión «La Farmacia». Ahí nació, en ese sexto banco. Después en el invierno se reunieron algunos meses en el piso principal del café Madrid, pasaron de allí al Inglés y por último, al año siguiente, al entresuelo del Fornos, donde continuaron hasta su disolución.

Huelga decir que ninguna de las mujeres que aquí menciono fue farmacéutica y también añadiré que La Farmacia, nuestro Refugium Peccatorum, tiene unos objetivos bien diversos. Aunque todas las farmacéuticas son más contemporáneas de Valle-Inclán que del doctor Garrido, no cabe duda que estos ilustres farmacéuticos no las habrían considerado como pares en ninguno de los casos.



Calle Alcalá esquina Virgen de los Peligros. Señorial. Pretenciosa. Neurálgica. Iluminada.

Fornos. Divanes de terciopelo rojo. Asiduos amueblándose. Chismografía farandulera. Actores y tozudos de la mangancia. Becarios de peripatéticas solventes. Jovencitas atildadas sumergidas en el vicio que no puede decir su nombre. Arriba, fuera de esta fauna, en La Farmacia, las musas ululantes y aristócratas de intemperie, criaturas creadas de la radicalidad y la elegancia, pasaban sus horas. Artistas insignes aún no reconocidas, troneras, aristócratas elásticas, cupletistas, músicas, escritoras bohemias y anarquistas incendiarias. En La Farmacia se contaba, cantaba y chismorreaba. Se tatuaba, experimentaba y se pasaba por una sutil guillotina verbal las más laureadas reputaciones con un reguero de creatividad y crítica. Toda la vida madrileña desfilaba por ese laboratorio farmacéutico: arte, política, bohemia, ingenio, coletudos y varonilidades varias, esas en permanente muestra y vulgar lucimiento. Se planeaban ataques. Se probaban fórmulas. Se inventaban mundos.

Aquí se conservaba un vademécum de medicina burlado con nocturnidad y sigilo del Colegio de Médicos de Madrid. Irene Gómez, alias La Manolo, antes de oxigenarse el cabello, cortarlo como un muchacho, antes de pegarlo a sus orejas y de enfundar sus turgentes carnes de hembra bien formada en un mini vestido negro, mucho antes, había posado para el fresco que decoraba aún el anfiteatro del ilustre colegio. Ese fresco, ideado por José de Letamendi, era, como el mismo José, rancio, revenido, pervertido, confuso y grandilocuente.

Recordaba La Manolo haber leído en un manuscrito que era el susodicho un señor flaco, bajito, escuálido, con melenas grises y barba blanca, con

tipo de aguilucho, la nariz corva, los ojos hundidos y brillantes. Decía el escritor del manuscrito, hermano de Carmen, que llevaba un sombrero de copa de alas planas, de esos sombreros clásicos de los melencidos profesores de la Sorbona. Nadie lo entendía, lo consideraban abstruso y genial, brillante por tozudez y autoencumbramiento, un patriota que no necesitaba para nada ser reconocido más allá de los Pireneos. Ser incomprendido y respetado en España le bastaba. Resultar incomprensible y ser verborreico era síntoma ineludible de triunfo social. Sus teorías matemáticas no eran como las de Senectus Modernissimus y su afán de transformar con matemáticas de espejo cóncavo las normas clásicas. El escuálido médico en sus veladas de secano trataba de explicar la vida a base de sumas, restas, divisiones y multiplicaciones a palo seco, sin una gota de alcohol.

Para el tremendo fresco del Colegio de Médicos la aún Irene Gómez posó. Desnuda. Congelada. Retozando con otras modelos para deleite de los señores melencidos y macilentos, irreprochables y neurasténicos. Pintaron un poco más arriba de sus columnas musleras, un poco más arriba de sus carnaciones rosáceas, una versión algo achaparrada de un Vesalio con el dedo señalador. Como si el hecho de haber dibujado un útero femenino en forma de falo invertido, cual bolsa peluda y tubular, le valiera para liderar el fresco al estilo Cristóbal Colón, y eso que Colón, ya lo dijo María Dolores de la Fe, era una señora. Un útero pollesco, peludo, raro. La Manolo no estaba dispuesta a que sus muslos redondos, robustos, de fina cimentación, firmes y de longitud perfecta fueran a convivir durante siglos con semejante dedo señalador. Bajó, buscó, extrajo. Subió al local que había sobre el Café Fornos, bautizó el lugar como La Farmacia.



**Ramón Padró y Pedret**  
Detalle de la cúpula del  
gran anfiteatro del Ilustre  
Colegio Oficial de Médicos  
de Madrid, 1884

Las farmacéuticas fueron llegando. Algunas de los infinitos recovecos de un Madrid aún pequeño. Otras ya llevaban tiempo amueblando el Fornos y se limitaron a subir. Su consigna: ser elegantemente sutiles, disidentes a cámara lenta. Había que estudiar. Había que buscar colores, efectos, formas, palabras. Había que lograr ser radical pero elegante. Con opio, con morfina, con cocaína o con las fórmulas magistrales que iban a encontrar en el vademécum. Había que aprender a quemar, derretir, marear, desdibujar.

## **LAS FARMACÉUTICAS**

Escuadrón volante de la galantería con funciones diversas según potencia, ingenios y afectos.

Cosmopolitismo mundial y cierta glaciencia, unas; protagonistas de resonantes escándalos premeditados, otras. Muchas de las clases más bajas, otras de las más altas. Las menos: burguesas renegadas. Pícaras acechantes, golfillas tituladas, fugitivas cónicas, ultraístas en prácticas, cubistas solventes. De Lavapiés, de Maravillas, de Salamanca, de Madrid Moderno, de Ciudad Lineal, de Vallecas. Bravas en eso de vivir raramente. Con alas naturales para escapar del salón, del fogón o del taller. Todas ellas almas con ruedas.

Solo se admitían masculinidades despistadas con carné o varonilidades en fuga. Evitados hombres pedantuelos, petulantes y presumidos. Diamante Carrión era nuestra encargada de certificar petulancias y reclutar disidencias. Faeries de Torrejón, Pájaros de Las Rozas, Jotos de Fuenlabrada, Sarasas de Getafe, Apios de Leganés, Cancos de Móstoles, Floras de Alcorcón, Adelaidas de Pozuelo. Todos los vidrios, alguna Carolina. Si Lorca venía, venía Norteamérica, La Habana, México, Cádiz, Sevilla, Alicante o Portugal. Divas torneadas, de prietas carnes lustreadas con mucha pómez y sales de frutas. Piel de soldados, prostitutas, marineros y mendigos pasadas por una luz cálida y nítida de tersura inverosímil de novedades siliconadas. Disfraces temporales para reinventar, acuerpar, camuflar las veleidades de una vida en el arroyo. Bajo sus trajes rosas de *soirée*, las locas vetustas y bellas emanaban un blanco resplandor. Plenitudes venturosas, líneas de ánforas operadas, materiales incandescentes bajo la epidermis levantada milímetro a milímetro por cirujanos entrenados en la transformación de lo macilento en refrescante. Obsesión dieciochesca elevada a la categoría de alta tecnología para una nueva bohemia de flúor y alcanfor.

Todas tenían los ojos verdes. Iridiscentes. Serpentinicos con atocinadas amarilleces de resplandores funerarios. Era un pandemonio fundamental. Después todas, las Carolinas, pájaros, apios, floras y adelaidas, también las huríes a la garsón y las demás, salían a inspirarse a los barrios más bajos aún. Desde el Fornos, en la todavía elegante e iluminada calle Alcalá, descendían para conocer, de primera mano, a las habitantes de la golfemia.

Toribia, cuarentona de irregularidad física. Ojos saltones, recortada estatura, soltería insoluble. Andares sincopados. Una genia de la estrategia capaz de disolver cualquier plan de conquista contramorsosa con su lengua en perpetuo movimiento lúbrico. Fealdad inédita de pelirroja sensual. Muy peligrosa.

La Señora Bragas, dueña de un cafetín del Rastro. Socióloga bebedora de triple anís, curda intermitente. De ideas comunistas. Olor a recuelo y a tabaco tamizado con un pachuli que ella misma confecciona con el *Recetario industrial*, la otra joya de la biblioteca de La Farmacia. Recia de carnes enrojecidas, nariz pepona y energía inquebrantable. Buena escuchadora, informante de los confines del angosto y tortuoso Rastro. Espía, confidente, delatora y, las más de las veces, directora de escena. Responsable de La Cafetaira, centro neurálgico de La Farmacia.

La flor y nata de las «socias alegres», manajo de extraordinaria hermosura y ordinariez majestuosa. Muchas traídas por la mismísima Señora Bragas de entre su clientela más prometedora. Desaprensivas. De solvencia mental probada e incongruencia impostada. Mujeres conocedoras de su fama que explotaban y extrapolaban hasta el delirio. Carne de folletín, noctámbulas impenitentes con repertorio para empapelar todas las imprentas de las novelas sicalípticas. Reinas del vicio concupiscente.

Todas en pecado mortal pero oliendo bien. Piculinas. Llamadas perversas por los cursis, furcias por los ineducados, exploradoras por los de mente abierta. Como altas *cocottes* o cortesanas de alcurnia se daban siempre un nombre ultratelúrico. Mery «la Indolente», Carmen «la del Metro», Paca «la de los Bolillos», Juana «la Filetes», Amalia «la Diabética», Julia «la Kanguro», Mercedes «la Flexible», María «la Pañales», la marquesa del Zeneque, doña Ilusiones, la Sinfo, la marquesa de la Lendrera, la Matagatos, la Tomates, la Curri. Asistentes asiduas a las *soupers montmartroises* de cierto hotel de lujo en el centro de Madrid. Completaban una estirpe oximorónica con perlas cultivadas e impulsividad ambulatoria sin el más mínimo interés de ganar el cielo con la virtud. Dueñas de burdeles algunas. Emprendedoras sin par con años de experiencia. Sagaces administradoras. Oportunistas inquebrantables. Sosegadas. Listas. Clarividentes. Astutas y muy intuitivas. Los patriotas no apreciaban lo que estas damas valían, toda la calaña descortés de rancio abolengo hablaba con desprecio de ellas y su capacidad de solucionar el problema de la vida por sí mismas. Impenitentes maestras del mundanismo.

Cada farmacéutica recibía una medalla confeccionada por la Doctora. No había presidenta, ni secretaria, ni reglamento, ni cargo alguno, ni nada parecido a una organización.

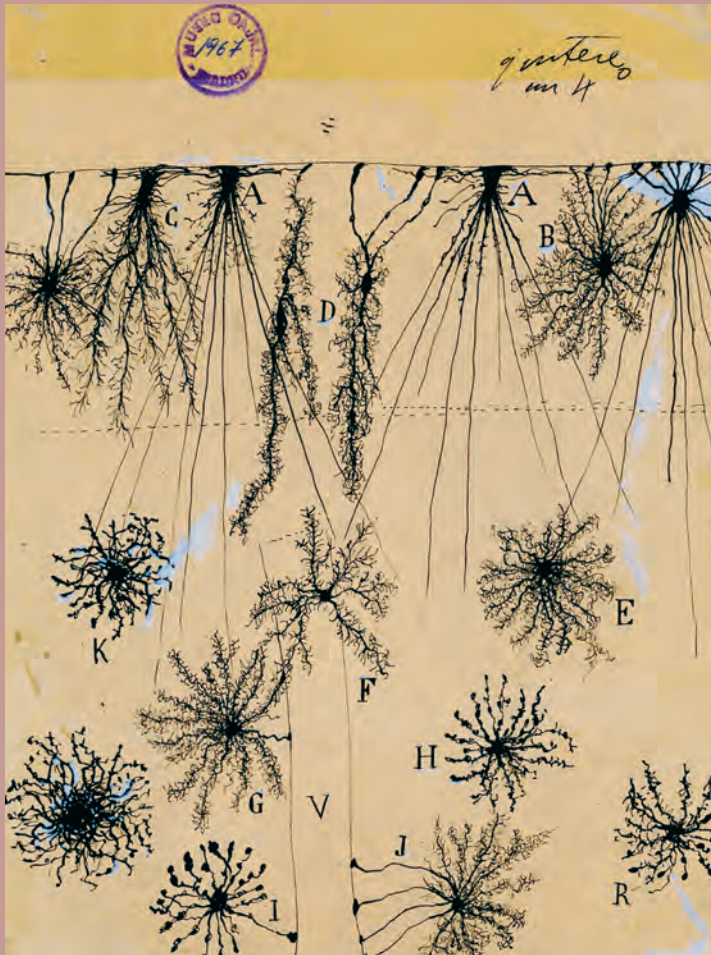
## PAREDES, VIDRIERAS Y VITRINAS

La Farmacia se convirtió en un santuario laico para rendir culto a las mujeres galantes y mundanas peripatéticas. Al entrar una vidriera de Sofinka Modernuska orientada al sureste. Colores geométricos

que conformaban vestidos suprematistas, bañadores romboidales con poemas emborronados, trajes con pancartas revolucionarias, abanicos con palabras etéreas o estridentes o incendiarias: «novilunio», «auroral», «diáfana», «virgen», «ambrosía», «delectación», «madreperla», «nívea», «flordelisada», «polipétala», «trayectorias espiralizantes en los agros zodiacales», «introspección mayéutica», «sístoles supreatrices», «cerebros porveniristas» o «intenciones nihilísticas» y «gestos rebeldes». Arquitectura de traje poemático.



Bettina Jacometti  
*Peste*, 1916



**Santiago Ramón y Cajal**  
*Dibujo de neuroglia de las  
 capas superficiales de  
 cerebro de niño, ca. 1904*

Las palabras reptaban por las paredes proyectadas por el sol. Los colores teñían los espíritus como si fueran microbios capaces de viralizar la disidencia femenil más allá de los anchos muros que separaban La Farmacia de la calle Alcalá. Cada hora un mensaje diferente, cada estación un espíritu revoloteador nuevo. Muchas cruzaban la entrada envueltas en vestidos a manera de pantallas, tan grandes y expansivos, como los de Loie Fuller. Alas de mariposa

gigantes de diosas eléctricas de nuestra devoción. Podían incluso coser o escribir las palabras lanzadas al azar del sol por la vidriera. Las fijaban, hacían suyas y así iban a los bailes de Cuatro Caminos, a La Guindalera o al Puente de Segovia. Alas llenas de palabras enganchadas en las transparentes protuberancias surgidas del deseo.

Repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante, microbios de Bettina y neuronas de Ramón. Bettina Jacometti, hombruna, grande, extranjera, bohemia, paseaba del brazo de Fântomas por el centro, por el Colonial y el Pombo. Recorría guapamente Madrid en cinco zancadas con sus botazas de chorbo fetén. Experta en bacterias y microbios, estaba presente en sus dibujos porque la habían echado de Madrid por anarquista. La Nelken decía que no era una figura insólita o extraña, que se la había tachado de anarquista y se había creado alrededor de su nombre esa aureola fantástica e ignorante que se forma tan rápidamente alrededor de todo lo «espantaburgueses» en este gran «pueblo» que se llama Madrid. Bettina era la última, quizá la única, mujer bohemia que rondaba por la ciudad. Alta, grandota, dejaba que la tinta china siguiera su curso. Junto a los dibujos de microbio de Bettina, otros dibujos abstractos de neuronas piramidales, células gliales y cortezas cerebrales, todos de nuestro amigo el Dr. Micrococcus, Santiago Ramón y Cajal.

Más chinches con partes policiales. La Cachavera nos iba enviando con sistematicidad los que cosechaba heroicamente en todas y cada una de sus incursiones en las ciudades de provincia españolas. Junto a los partes un artículo de *La Libertad* del 14 de diciembre de 1919, escrito por Eduardo Zamacois, amigo que tenía permiso de acceso. «Colette y el misterio», se llamaba. Marcado en cera roja se leía:

«Para el obeso Willy, codicioso, desfachatado y epicúreo; para el cuarentón de mostachos caldos, cuyas chisteras de ala plana hablan de atraer bien pronto la atención del “Boulevard”, la inocente Colette significaba el dinero, la consideración, la popularidad [...]. ¡El camino a la Academia, tal vez!». Nos encantaba.

Pasada la entrada poemática, una vitrina con regalos. Una custodia grande con un reloj por un lado y por el otro el retrato de la Chelito bailando la rumba. Un cáliz con una imagen del Niño Jesús con varios trajecitos para vestirlo de miliciano, de legionario, de folclórica, de cupletista o de *jockey*. De la Fornarina un traje de baño con muchísima tela. Muy voluminoso, doblado y sobre él cigarrillos y cajas de cerillas con el rostro de sus amigas. Musidora aportó las partituras de *Les Vampires* para poder practicar el baile apache sin apaches, con farmaceuticas, irreprochables mujeres frecuentadoras impenitentes de nuestro local. Todas de género disperso y lógica pecadora concupiscente. Giros, requiebros, estridencias epilépticas. Saltos. Contorsiones inverosímiles. Equilibrios.

Cerca de las partituras, la mano incorrupta de Santa Teresa. Unas monjas portuguesas nos la habían traído encerrada en una custodia en forma de mano. La monja andariega era de nuestras lecturas predilectas así que decoramos su reliquia. Decidimos por consenso ponerle cinco anillos como los llevaban Jean Lorrain, la Chelito y Tórtola. Uno verde en el meñique, el anular rojo, naranja el medio, amarillo el índice y el pulgar azul. Una esmeralda, como los ojos verdes de todas las pecadoras; rojo carmesí como sus labios; naranja como el traje de baño de la Curri, muy empleado en nuestras fotografías de las playas de San Sebastián; amarillo como el pelo oxigenado de La Manolo y azul como el cielo de Madrid.



Portada de *La Novela de Hoy*.  
*El réprobo*, de Vicente Blasco  
 Ibañez, año V, n.º 214, 1926



Portada de *La Novela de Hoy*.  
*El beso imposible*, de Juan  
 Ferragut, año IX, n.º 444, 1930

Cinco anillos poliamor polipétalo flordelisada. Las farmacéuticas, como la santa, como las cupletistas, no renunciaban a nada. Dispuestas al amor en todas sus versiones, vertientes y posibilidades. Éxtasis perpetuos. Sublimaciones perdurables.

También, con púas de dibujante, postales de la Bella Otero como monja, y la portada de sus memorias dibujada por sor Cocó, que así llamábamos a la experta en venenos de La Farmacia, estudiosa del vademécum y los potenciales efectos positivos de las mezclas de su botica. Teníamos más sores. Sor Peligro, huida del convento de Nuestra Señora del Lirio, hastiada de la limpieza desesperante, de la caza de pecados en la llanura yerma de su vida sin incidentes, para poder decirle algo al confesor, y de fabricar dulces con manteca rancia. Comer, dormir y volver a empezar cada día. Había conocido al organista del convento, dueño del poder demoníaco de la música. Monja de vagancia ambulatoria con sensibilidad de artista, fue la encargada de pintar un fresco en su convento. Desde esas paredes de escrupulosa blanquitud acabó en el Fornos y subió a La Farmacia con sus pinceles sin estrenar.

En su intervalo vital de santa a loca llegó Maribel. Gallardamente bella. Ojos verdes. Piel resplandeciente. Había triunfado en Europa como varietinesca aventurera. Cambió sus raros caprichos, sus joyas fabulosas y sus aventuras llenas de misterio por la absurda promesa de un beso imposible. Altiva y sofisticada, cayó en la trampa de la pureza y decidió bañarse en cal viva para limpiar su piel de pecado. Resquicio pulcro y desollado. Llegó medio loca medio santa medio chamuscada con los mismos ojos fulgurantes de esmeraldas cautivas. Ponía en valor, ahora que la había perdido, la piel del deseo, la piel maldita, la belleza sin más. Santa Irene pudo huir segundos

antes de ser atravesada por la espada de su confesor y, convertida como estaba en espectro y reflejo iridiscente, vagó por los caminos de España hasta que recaló, por recomendación de unas carmelitas descalzas, en La Farmacia. También llegó sor Julia, hurí de los paraísos extenuantes, que había caído en convulsiones epileptoides tras las prolongadas visitas del diablo de ojos verdes. También sor Araceli, sor Angustias y sor María de la Crucifixión. «Diluvios, sapiencias diabólicas, delicias malditas de Sodoma reveladas en cópulas frenéticas y alucinantes», eso dijo Emilio Carrere cuando nos las trajo. Contagio demoniaco de lujuria delirante. Luces extrañas de la larga noche espiritual. Paroxismos de erótica eléctrica. En el huertito del convento habían desarrollado la lujuriente visión de los opiáceos. Eran buenas para nuestros propósitos. Sabían de plantas, de remedios. Conocían el ciclo del opio.

## SONIDOS FARMACÉUTICOS

Juanita Jaulín, alias la Mochales. Melenita ondulada. Tinte cobrizo. Tez blanquísima. Tocaba el violín con vehemencia y a todas horas. Mezclaba música galante dieciochesca, Luigi Boccherini casi siempre, con los cuplés de moda o alguna revista sicalíptica. *La gatita blanca* con *El nocturno*, minuetos con *El tango de los lunares*, sonatas con *La pulga* y alguna que otra obra selecta con *El suicidio de la Balbina*. Añadía a veces sonido de copas, cubiertos y manifestaciones. Le gustaba salir cuando las sufragistas, los obreros, los médicos o el sindicato de inquilinos llenaban las calles de Madrid de voces, patadas, bocinazos, gritos y tamboradas para inspirarse. Incluso andaba practicando el grito ensordecedor que quería

incluir entre sus piezas de violín. Menuda. Setentona. Simpática. Abducida por Euterpe, hermana de Terpsícore, que tenía en La Farmacia muchas más acólitas.

Joaquinita Magnolia. Ojos verdes siempre entornados. De efluvios afrodisíacos incongruentes. Decencia a prueba de censura. Escritora célebre de *best sellers* pornográficos y poemas desabrochados. El tocado, de gran plumaje negro desparejado, era un homenaje a Purificación Angustias, su personaje más logrado, una piculina holandesa de sangre naranja avanzada en el estupor sicalíptico que tanto subyugaba al bueno de Filippo Tommaso Marinetti. Seguidora de Ángel Martín de Lucenay. Su calenturiento erotismo era aleccionador, como el del médico, y copiaba sus ideas dándoles toques trágicos para sus novelas exitosas. Podía componer párrafos tan espeluznantes como este:

Todas las flores se carnalizaban en formas de deseo y se trenzaban en contactos eléctricos con un furor andrógino e irrealizable. Los árboles, como falos de los monstruos negros de la noche, se hincaban en la tierra. Los rumores del viento parecían chasquidos de besos, suspiros de deseo y triunfales rugidos de invisibles seres en ardentía. Allí las devotas de Mademoiselle Cocó llegaban con los botecitos de cristal comprados al portero del Palace, un negro gigante vestido con una librea aparatosa y que vendía cocaína en unos frasquitos de cristal marrón que contenían un gramo y era de la casa Merck. Una elegante señora, amante de un médico y de un torero, iba los martes y se pinchaba en el muslo, y sin apercibirse de las flores carnalizadas [que] la miraban y susurraban cuchicheando.

La Mochales tocaba el violín, Joaquinita Magnolia recitaba y un loro mecánico gritaba «¡Viva España!», diseñado y producido por la Señorita Luco, nuestra ilustre artista sonora y maga de los objetos, experta en Vladimir Mayakovski y peinetas. Al loro le añadimos más sonidos. Al señor Zaratustra se sumaban, por petición asamblearia, «admirable», «guapamente», «no te pongas estupenda» y «cráneo privilegiado». El loro aprendió, con las artes electrónicas de la maga de los artefactos, a combinar su repertorio palabresco del modo más creativo posible. También podía repetirse inverosiblemente. A veces le recitábamos las palabras proyectadas de la vidriera. Podía sonar algo así: «¡Viva España! No te pongas estupenda porvenirista de sístoles superatrices y cráneos privilegiados».

Por su parte, cuando Joaquinita sentía que había logrado un párrafo perfecto entre aportes de unos y de otros, amalgamados con sus cadencias de salmo, sentía la irresistible necesidad de acercarse al loro mecánico y acompañarle en sus vítores y vivas a España. De ella fue la idea de sumar al repertorio de nuestra ave grabaciones de gente rezando el rosario. Nuestro amigo José Val del Omar nos proporcionaba grabaciones para poder combinarlas con sus gritos y así variar el repertorio vitoresco y patriótico.

## REFUGIUM PECCATORUM

Nuestro lugar de libertad, ese donde poder hacer cuanto nos salía de la pretina, La Farmacia, necesitaba un calificativo como nueva institución. ¿Qué era realmente La Farmacia? Museo de las locas, podría ser, de las fugadas o de las médiums. Muchas declamábamos fragmentos de textos de

Camille Flammarion o de Helena Blavatsky con petulancia y seguridad en que el magnetismo podía hacernos dichosas. Sin embargo, la magnífica idea, surgida en pandemonio, de declararnos «Refugium Peccatorum» satisfizo a casi todas. Como en *El Ferial de las Locas*, de Fernando Mora, las que eran integradas en el lugar podrían, si así se lo proponían, resultar más locas que sus hermanas del Hospital de la Pitié-Sâlpêtrière, y por supuesto infinitamente más pecadoras. Tantearon llamarse «Palacio de la Belleza», «Templo de la Ilusión» o «Museo de la Danza», pero llevaban una cruzada estricta contra la cursilería y tales términos, aunque seductores, podrían gustar demasiado fácilmente a los amantes de las Bellas Artes, seres confusos con un pie en la decencia y otra en la disidencia. Las farmacéuticas necesitaban estar en la total disidencia para poder operar desde la sombra y el no importamiento, ese desembarazamiento de los pegajosos y paralizantes atributos propios de su sexo. En esto de vivir raramente ganaban. Construyeron alas para huir del fogón y del taller, y hasta de la cama de su marido, y dejaron que nuevas palabras se proyectaran en ellas.

Una de las nuestras, la Doctora de mirada de hielo, explicaba a petulantes fisgoneadores nuestras costumbres con términos disfrazados de tecnicismo que hacíanla gozar de modo subterráneo. Ponía temblores viciosos en esos señoritos fingidores de vivir los submundos como aquellas que los tenían como único hogar. Éramos mochales de la ambición, de la vanidad, del ensueño cursi, del lujo caro, de la música, del baile. Éramos locas de los pinceles y pecadoras del bronce, dementes de lujuria, locas de la gula con vientre vejiga de manteca o locatis de la literatura.

El mismo día que comenzamos a llamarnos Refugium Peccatorum también organizamos las acciones necesarias para: liberar a Jean Genet y pedirle un texto sobre el bote de vaselina que llevó a la cárcel; componer un poema nuevo de «La vaselina» copiando a la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, amiga en apuros; entrar en la Biblioteca Nacional y buscar la palabra *vaselina* en una de las fichas de las infinitas cajitas organizadoras; componer un cuplé de la vaselina; abrir un infierno en nuestra biblioteca como las francesas; inventar nuevas palabras para situaciones nuevas que también íbamos a provocar; redecorar La Cafetaira.

Tomó la palabra Toribia, luego por turnos La Manolo, Mercedes «la Flexible», la marquesa del Zeneque, la Curri, Maribel, sor Cocó, sor Angustias y la Señora Bragas. Como la cosa se alargó, la Mochales y Joaquinita Magnolia prometieron amenizarnos con nuevas, y sorprendentes, creaciones sonoras.

Hermenegildo Lanz  
*Totolín*, 1941-1942



# Lista de obras

---

## OBRAS

Ramón Acín Aquilué  
**Escenas alusivas a la Primera Guerra Mundial**  
 ca. 1915-1918  
 Museo de Huesca

### Sin título

Tinta china y *gouache* sobre papel  
 23,5 x 26 cm  
 04972  
 p. 71

### Sin título

Carboncillo sobre papel reutilizado  
 40,4 x 31,5 cm  
 Museo de Huesca, 04969

### Sin título

Lápiz sobre papel de amillaramiento  
 32 x 32,7 cm  
 04967

### Sin título

Tinta china y *gouache* sobre papel de amillaramiento  
 37,5 x 31 cm  
 04968

### Sin título

Tinta gris verdosa sobre papel reutilizado  
 37,4 x 31 cm  
 04973

Ramón Acín Aquilué  
**Las corridas de toros en 1970**  
 ca. 1920  
 Treinta y dos placas de vidrio (facsimil)  
 8,5 x 10 cm  
 Museo de Huesca, 04967  
 pp. 238-239 (selección)

Lorenzo Victoriano Aguirre Sánchez  
**Café de Fornos**  
 1904  
 Óleo sobre lienzo  
 12 x 23 cm  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
 Donación de las hijas del pintor, 2022

Leonardo Alenza  
**Pomada de asta**  
 ca. 1840  
 Acuarela sobre papel  
 11,8 x 16,7 cm  
 Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Leonardo Alenza  
**La crítica**  
 1835-1840  
 Óleo sobre lienzo  
 28,5 x 38 cm  
 Museo Nacional del Romanticismo, Madrid  
 p. 33

José De Almada Negreiros  
**La tragedia de doña Ajada**  
 1929  
 Lápiz blanco y negro y lápiz color sobre papel recortado  
 62 x 62 cm  
 Colección particular

### El tocado

p. 145 (abajo)

### Pasa el galán

### Mañana de bodas

### La luna rota

### El crimen de las furias

p. 145 (arriba)

### Alma en pena

Albert-Émile Artigue  
**Una sonámbula extralúcida, en la revista Ilustración artística**  
 1883  
 Xilografía  
 27,5 x 41 cm  
 Colección Rafael Amieva  
 p. 66 (arriba)

Luis Bagaría  
**Las víctimas, portada de España: semanario de la vida nacional, n.º 144**  
 1918  
 Impresión en papel  
 34 x 25 cm  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
 Biblioteca y Centro de Documentación

Arturo Baltar  
**A Bilbaína [La Bilbaína]**  
 1967-1980  
 Diorama, barro cocido policromado  
 97 x 190 x 178 cm (medidas de caja)  
 Espazo Expositivo Municipal Arturo Baltar.  
 Colección privada.  
 Concello de Ourense  
 p. 182

Arturo Baltar  
**Entroido o carnaval**  
 ca. 1990  
 Diorama, barro cocido policromado  
 180 x 80 x 90 cm (medidas de caja)  
 Archivo Arturo Baltar y Xosé Luis López de Prado  
 Arias, Orense

George Barbier  
**Petrouchka, en Nijinsky. Dessins sur les danses de Vaslav Nijinsky**  
 1913  
 Impresión sobre papel  
 33 x 28 cm  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Ernst Barlach  
**Marokko-Lärm [Ruido de Marruecos]**  
 1906  
 Acuarela (facsimil)  
 47,1 x 43,2 cm  
 Ernst Barlach Haus - Hermann F. Reemtsma Stiftung, Hamburgo  
 p. 122

Ricardo Baroja Nessi  
**El café / La cupletista y los chulos**  
 ca. 1906  
 Aguafuerte y aguatinta sobre papel  
 13,5 x 21,3 cm (matriz)  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
 Donación de Calcografía Nacional, 2023

Ricardo Baroja Nessi  
**Carnaval en Madrid**

1908 (edición de 2022)  
 Aguafuerte sobre papel  
 16 x 42 cm (matriz)  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
 Donación de Calcografía Nacional, 2023

Ricardo Baroja Nessi  
**La escandalosa y el piropo**  
 ca. 1908  
 Aguafuerte y aguatinta sobre papel  
 13,5 x 21,5 cm (matriz)  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
 Donación de Calcografía Nacional, 2023

Francis Bartolozzi (Pitti)  
**Pesadillas infantiles (selección)**  
 Aguafuerte sobre papel  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

**Aviación negra**  
 32,2 x 24,5 cm

**El ogro**  
 31,2 x 23,5 cm

**El nuevo dragón**  
 1937  
 32,5 x 24,5 cm  
 p. 242

Gaston Baty  
**Diseños de decorados para L'Opéra de quat'sous, de Bertolt Brecht, en el Théâtre Montparnasse de París**  
 1930  
 Pluma, tinta china y *gouache* sobre papel; 4 unidades  
 24,5 x 32 cm c/u  
 Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle,  
 4-MAQ-18915 / 4-MAQ-18919 / 4-MAQ-18920 / 4-MAQ-18923

María Blanchard  
**L'ivrogne [El borracho]**  
 1923

Óleo sobre lienzo  
100 x 65 cm  
Colección de Arte  
ABANCA  
p. 143

Umberto Boccioni  
**States of Mind I:  
The Farewells**  
[Estados mentales I.  
Los adioses]  
1911  
Óleo sobre lienzo  
70,5 x 96,2 cm  
The Museum of Modern  
Art, Nueva York. Regalo  
de Nelson A. Rockefeller,  
1979. 64.1979  
pp. 62-63

Umberto Boccioni  
**States of Mind II:  
Those Who Go**  
[Estados mentales II.  
Los que se marchan]  
1911  
Óleo sobre lienzo  
70,8 x 95,9 cm  
The Museum of Modern  
Art, Nueva York. Regalo  
de Nelson A. Rockefeller,  
1979. 65.1979  
p. 64

Umberto Boccioni  
**States of Mind III:  
Those Who Stay**  
[Estados mentales III.  
Los que se quedan]  
1911  
Óleo sobre lienzo  
70,8 x 95,9 cm  
The Museum of Modern  
Art, Nueva York. Regalo  
de Nelson A. Rockefeller,  
1979. 66.1979  
p. 65

Norah Borges  
**Portada de V\_LTRA,  
año 1, n.º 1**  
1921  
Impresión en papel  
33,5 x 25,5 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo  
Lafuente

Emilio Burgos  
**Diseño de escenografía**

**para Divinas palabras**  
1961  
Cera sobre cartón  
37,5 x 52,5 cm  
Museo Nacional del  
Teatro, Almagro

Emilio Burgos  
**Diseño de escenografía  
para Divinas palabras**  
1961  
Lápiz y acuarela sobre  
cartón  
29,5 x 52,5 cm  
Museo Nacional del  
Teatro, Almagro

Emilio Burgos  
**Diseños de escenografía  
para Divinas palabras**  
1961  
Acuarela sobre cartón;  
3 unidades  
30 x 53 cm  
Museo Nacional del  
Teatro, Almagro,  
ES01403  
pp. 186-187

Sigfrido Burmann  
**Figurín para La gallina  
romántica**  
ca. 1924  
Tinta, acuarela y lápiz  
sobre cartulina  
25,4 x 35,3 cm  
Museo Nacional del  
Teatro, Almagro

Ramón Calsina Baró  
**Carga en la Rambla**  
1930  
Óleo sobre lienzo  
126 x 106 cm  
Sala Parés, Barcelona  
pp. 162-163

Manuel Campos  
**Números de misterio**  
ca. 1925-1930  
Acuarela y tinta sobre  
papel  
15 x 22 cm  
Colección Rafael Amieva

Manuel Campos  
**Magia / Magnetismo**  
ca. 1925-1930  
Acuarela y lápiz sobre  
papel  
17 x 12,5 cm

Colección Rafael Amieva  
p. 67

Manuel Campos  
**Magia / Magnetismo**  
ca. 1925-1930  
Acuarela y lápiz sobre  
papel  
15,5 x 12,5 cm  
Colección Rafael Amieva

Ramón Casas  
**Que animals! S'han  
tornat les Saturnals!!!,  
en el semanario Pèl &  
Ploma, n.º 39**  
1900  
Impresión en papel  
39 x 27 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Antonio Casero Sanz  
**Carnavalada**  
ca. 1936  
Aguafuerte sobre papel  
42 x 56 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía

Castelao (Alfonso D.  
Rodríguez Castelao)  
**Cego da romería**  
[Ciego de romería]  
1913  
Óleo sobre lienzo  
113 x 200 cm  
Colección Recreo Cultural  
da Estrada, Pontevedra  
pp. 112-113

Castelao (Alfonso D.  
Rodríguez Castelao)  
**Apunte de un tonto  
de aldea**  
1914  
Óleo sobre lienzo  
52 x 89 cm  
Museo de Pontevedra

Castelao (Alfonso D.  
Rodríguez Castelao)  
**Os cegos**  
[Los ciegos]  
1915  
Aguada sobre papel  
39 x 58 cm  
Museo de Pontevedra

Castelao (Alfonso D.  
Rodríguez Castelao)  
**Portada de Beethoven  
Teósofo, de Mario Roso  
la Luna**  
1916  
Técnica mixta sobre  
pergamino  
21,8 x 14,3 x 2 cm  
Museo de Pontevedra

Castelao (Alfonso D.  
Rodríguez Castelao)  
**¡Y- este é o mundo que  
fixo Deus?, versión en  
color del dibujo n.º 48  
de Álbum Nós)**  
ca. 1922  
Técnica mixta sobre papel  
28,5 x 25 cm  
Museo de Pontevedra

Castelao (Alfonso D.  
Rodríguez Castelao)  
**A ciruxía cura todo de  
raíz**  
[La cirugía lo cura todo  
desde la raíz]  
1922-1924  
Tinta sobre papel  
34,2 x 22,4 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección José M<sup>a</sup>  
Lafuente, 2022

Castelao (Alfonso D.  
Rodríguez Castelao)  
**Serie Cousas da vida  
(selección)**  
[Cosas de la vida]  
1922-1924  
Tinta sobre papel  
34 x 23 cm  
Colección de Arte  
ABANCA

**¡Que talento!  
¡Probiño!**

«—¡Ja, ja, ja! El  
hombre más bueno  
del mundo y dice  
que ha tenido ideas  
anarquistas cuando  
era joven. ¡Ay, que  
risa!»

«—¡Que ruin era o  
cacique!»  
[¡Qué ruin era el  
cacique!]

«—En ese negocio

<p><b>ganó Don Fulano un 25 por cien, por lo menos»</b></p> <p><b>Na procesión</b> [En la procesión] «—Matáronme o fillo en Marrocos e non sei porque hay guerra —Políticos hay que che sabrán responder» [—A mi hijo lo mataron en Marruecos y no sé por qué hay una guerra —Hay políticos que sabrán responderte]</p>	<p>(n.º 2)</p> <p>[Auca del chico catalán, antifascista y humano]</p> <p><i>Aleluyas de la Defensa de Madrid</i> (n.º 3)</p> <p><i>Auca del moro feixista</i> (n.º 7)</p> <p>[Auca del moro fascista] pp. 229</p> <p>Aleluyas de la defensa de Euzkadi (n.º 10)</p> <p><i>Cómo el fascio se derrumba frente al valor español, o de la cuna a la tumba</i> (n.º 11)</p>	<p><b>Escena III: Taberna de Pica Lagartos</b> 50 x 65 cm p. 141 (arriba)</p> <p><b>Escena IV: Guardias de «Romanones» a caballo empujan a la gente por la calle</b> 65 x 50 cm p. 140</p> <p><b>Escena V: Max Estrella, Don Latino</b> 50 x 65 cm</p> <p><b>Escena VI: Anarquista catalán</b> 65 x 50 cm p. 141 (abajo)</p>	<p>Teatro, Almagro, ES01749 p. 207</p> <p><b>Los mensajeros</b> 31,5 x 40,8 cm</p> <p><b>Prólogo. Mensaje al Rey de las Españas</b> 31,5 x 48 cm</p> <p><b>Yavirca</b> 31,5 x 47 cm</p> <p><b>Ballet de Arroy</b> 1963 34 x 49,5 cm</p> <p><b>Lloronas</b> 1963 22 x 32 cm</p>
<p>Castelao (Alfonso D. Rodríguez Castelao) <b>Máscaras para la representación de Os vellos non deben de namorarse, modeladas por el escultor Domingo Maza</b> 1941 Pasta de papel y óleo Medidas variables Museo de Pontevedra pp. 106, 108 (selección)</p>	<p>Xosé Conde Corbal <b>Do amor e da norte</b> (selección) Archivo Familia Conde Escuredo</p> <p><b>Divinas palabras, II, 8</b> 1970 Acrílico sobre papel 66 x 49,5 cm</p> <p><b>Divinas palabras, III, 4</b> 1970 Acrílico sobre papel 25,5 x 16 cm</p> <p><b>Los cuernos de Don Friolera. Escenas II y IV</b> 1973 Látex con acrílico sobre acetato 38 x 28 cm</p>	<p>Xosé Conde Corbal <b>Etnografía galega</b> (selección) 1972 Látex con acrílico sobre acetato Archivo Familia Conde Escuredo</p> <p><b>Flor de santidad, V, 4</b> 37,5 x 56 cm</p> <p><b>Flor de santidad, V, 4. Los milagros de Amil</b> 40 x 57,5 cm p. 183 (arriba)</p> <p><b>La rosa de papel. Llanto por la muerta, que acabará en reconocimiento de sus galas</b> 37,5 x 58 cm p. 183 (abajo)</p> <p><b>Romance de lobos, I, II</b> 40,5 x 58,5 cm</p>	<p>Feliu Elias (Apa) <b>El nuevo emperador de Marruecos</b> 1907 Tinta y lápices de color sobre papel 24,7 x 32,3 cm Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Adquisición de la colección Agell, 1963 p. 123 (abajo)</p> <p>Feliu Elias (Apa) <b>Über Alles, portada de España. Semanario de la vida nacional, n.º 139</b> 1918 Impresión en papel 34 x 35 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación</p>
<p>Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya <b>Auca de la lluita i del milicià</b> (n.º 1 de la serie de aleluyas antifascistas) [Auca de la lucha y del miliciano] ca. 1937 Xilografía 50 x 36 cm Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz</p> <p>Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya <b>Serie de aleluyas antifascistas</b> ca. 1937 Xilografía 50 x 36 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación</p> <p><b>Auca del noi català, antifeixista i humà</b></p>	<p>Xosé Conde Corbal <b>Luces de bohemia. Madrid absurdo, brillante y hambriento</b> (selección) 1966 Acrílico sobre papel Archivo Familia Conde Escuredo</p> <p><b>Escena I: Max Estrella habla a su mujer de las angustias de la vida</b> 50 x 65 cm</p> <p><b>Escena II: Cueva de Zaratustra</b> 50 x 65 cm</p>	<p>Victorina Durán <b>Escenografías para Teatro de Indias</b> 1963 Acuarela sobre cartulina negra Museo Nacional del Teatro, Almagro</p> <p><b>El Guarica Puca</b> 29,3 x 43 cm Museo Nacional del Teatro, Almagro, ES00733 p. 206</p> <p><b>Las tejedoras</b> 29 x 38 cm Museo Nacional del</p>	<p>Ángel Ferrant <b>Formas para juegos infantiles I, II y III</b> 1958-1960 Madera de pino y chapa de hierro 100 x 37 x 110 cm; 57 x 65 x 65 cm; y 100 x 90 x 19 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depósito temporal de familia Vázquez de Castro, 2012</p> <p>Antonio Fillol Granell <b>Después de la refriega</b></p>

- 1904  
Óleo sobre lienzo  
111 x 186 cm  
Museo de Bellas Artes  
de Valencia  
pp. 150-151
- Antonio Fillol Granell  
**La noche de San Benito.  
Recuerdo de las pitas  
a Martos O'Neale**  
1903  
Óleo sobre lienzo  
50,5 x 73,5 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía
- François Flameng  
**Retour d'un vol de nuit  
[Regresando de un vuelo  
nocturno]**  
1918  
Impresión sobre papel  
con retoques de acuarela  
31 x 48 cm  
Musée de l'Armée, París
- François Flameng  
**Bombardement de nuit  
[Bombardeo de noche]**  
1918  
Acuarela, *gouache* y  
grafito sobre papel textil  
adherido a cartulina  
31,8 x 49,7 cm  
Musée de l'Armée, París  
p. 73 (abajo)
- José Florences Gili  
**Ciencias ocultas**  
ca. 1905  
Impresión sobre papel  
16 x 11 cm  
Colección Rafael Amieva
- José García Tella  
**La muerte de García  
Lorca**  
1953  
Óleo sobre panel  
128 x 92 cm  
Colección Succession  
Jean Claude Riedel  
p. 249
- Mathias Goeritz  
**Grand guignol andalou  
(Bullfight) III  
[Gran guñol andaluz  
(Corrida de toros) III]**  
1946
- Tinta y *gouache* sobre  
papel  
17,3 x 22,5 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Depósito indefinido de la  
Fundación Museo Reina  
Sofía, 2016
- Helios Gómez  
**Días de ira. 23 dibujos y  
poemas del terror blanco  
español**  
1930  
Carpeta de xilografías  
32,8 x 23,8 cm c/u  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección José M<sup>a</sup>  
Lafuente, 2022  
pp. 240-241 (selección)
- Helios Gómez  
**Dolor aerotransportado  
(paracaidas con ojo)**  
1947-1948  
Óleo sobre lienzo  
55 x 46 cm  
Museo Nacional d'Art  
de Catalunya, Barcelona.  
Depósito de la Asociación  
Cultural Helios Gómez,  
2007  
p. 75
- Luis González de la  
Huebra  
**Cuatro historietas  
satíricas**  
s. f.  
Cristales de linterna  
mágica enmarcados  
en madera con escenas  
pintadas a mano  
20 x 8 cm aprox. c/u  
Familia González de  
la Huebra Gómez, en  
depósito en la Filmoteca  
de Castilla y León  
p. 39
- Ismael González  
de la Serna  
**Les Asturies**  
1934  
Óleo sobre tabla  
116 x 89 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía  
p. 246
- Ismael González  
de la Serna  
**La caída**  
1935  
Óleo sobre lienzo  
65 x 50 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía  
p. 243
- M. González  
**Capsa de llumins Ballús  
y Compañia**  
[Caja de cerillas]  
Finales del s. XIX  
Litografía sobre papel,  
adherido a cartón  
6,6 x 4,7 x 1,5 cm  
Museu Frederic Marès,  
Barcelona
- Gremio de Fabricantes  
de Fósforos de España  
**Caprichos de Goya.  
El sueño de la razón  
produce monstruos**  
ca. 1925  
Cromo de colección de  
caja  
de cerillas; fototipia  
Museu Frederic Marès,  
Barcelona
- Juan Gris  
**La cuestión de  
Marruecos**  
1911  
Tinta a la pluma, *gouache*  
y lápiz de color sobre  
papel  
21 x 32 cm  
Museu Nacional d'Art  
de Catalunya, Barcelona.  
Adquisición de la  
colección Agell, 1963  
p. 123 (arriba)
- George Grosz  
**Gott mit uns  
[Dios con nosotros]**  
1920  
Carpeta de litografías  
47,8 x 39 cm c/u  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección José M<sup>a</sup>  
Lafuente, 2022
- George Grosz  
**Ecce Homo**  
Edición de 1923
- Carpeta de fotolitografías  
36 x 26,5 cm c/u  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía
- George Grosz  
**Ecce Homo**  
1923  
Carpeta/portafolio  
36,4 x 26,5 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo  
Lafuente
- Albert Guillaume  
**À nous l'espace, en  
L'assiette au Beurre,  
n.º 37  
[Para nosotros el  
espacio]**  
1901  
Despliegue de páginas  
de 23 x 115 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca  
y Centro de  
Documentación
- José Gutiérrez Solana  
**El espejo de la muerte**  
ca. 1929  
Óleo sobre lienzo  
83 x 66 cm  
Colección Banco  
Santander  
p. 139
- José Gutiérrez Solana  
**El cartel del crimen  
(El ciego de los  
romances)**  
ca. 1920  
Óleo sobre lienzo  
82 x 62 cm  
Colección Casacuberta  
Marsans  
p. 101
- José Gutiérrez Solana  
**Pájaros**  
1921  
Óleo sobre lienzo  
79 x 56 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía
- Enrique Herreros  
**La tauromaquia  
de la muerte (selección)**

1946  
Aguafuerte y aguatinta  
sobre papel  
37 x 52 cm. aprox.  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Depósito temporal  
de la Fundación Enrique  
Herreros, Madrid, 2018

***La Fiesta Nacional***

***El volapié***

***Dicho taurino: ¡Le ha  
«levantao» los pies del  
suelo!***

***Peligroso: ¡Ahora va  
a por el banderillo!***

José Izquierdo Durán  
***Las tertulias literarias.  
La de Carrere, en Madrid  
Cómico, n.º 97***  
1911  
Impresión sobre papel  
30 x 23 cm  
Biblioteca Nacional  
de España

Imprenta de la Calle  
Tudescos 18 en Madrid  
***Revolución de 1868***  
Xilografía  
44 viñetas de 4,2 x 4 cm  
c/u y una viñeta  
de encabezamiento  
Fundación Centro  
Etnográfico Joaquín Díaz

Imprenta de los Sucesores  
de Antonio Bosch en  
Barcelona  
***Vida del valiente general  
d. Juan Prim, Marqués  
de los Castillejos***  
1861  
Xilografía; n.º 1 de la serie  
48 viñetas de 4 x 4,5 cm c/u  
Fundación Centro  
Etnográfico Joaquín Díaz

Imprenta de los Sucesores  
de Antonio Bosch en  
Barcelona  
***Sombras chinescas***  
s. f.  
Xilografía  
Fundación Centro  
Etnográfico Joaquín Díaz

Imprenta de los Sucesores  
de Antonio Bosch en

Barcelona  
***Historia del barberillo  
de Lavapiés***  
s. f.  
Xilografía; n.º 104 de la  
serie 48 viñetas  
de 4,5 x 5 cm c/u  
Fundación Centro  
Etnográfico Joaquín Díaz

Imprenta de los Sucesores  
de Hernando en Madrid  
***Xilografías***  
s. f.  
48 viñetas de 3,5 x 4 cm  
o 4,5 x 5 cm según el caso  
Fundación Centro  
Etnográfico Joaquín Díaz

***Vida de don  
Perlimplín (n.º 6)***

***Vida del enano Don  
Crispín (n.º 7)***

***Los animales pintados  
por ellos mismos  
(n.º 37)***

***Don Juan Tenorio  
o El convidado de  
piedra  
(n.º 39)***

***Reinado de doña  
Isabel II (n.º 50)  
El General Cataplín  
(n.º 60)***

***El carnaval español  
(1864) (n.º 87)***

***Vida de don Espadón  
(n.º 99)***

***Rebelión filipina  
(n.º 122)***

***Vida del caudillo  
carlista Don Ramón  
Cabrera  
(n.º 61)***

Alfred Jarry  
***Véritable Portrait  
de Monsieur Ubu  
[Retrato fidedigno  
del Sr. Ubu]***  
1926  
Facsímil  
21 x 14,3 cm  
Galleria Nazionale  
d'Arte Moderna e  
Contemporánea, Roma

Jose María Joaquín Louzao  
***Valle-Inclán***  
1919

Óleo sobre papel  
14,6 cm (diámetro)  
Colección particular

Lagartijas tiradas al sol  
***No tengo por qué  
seguir soñando con los  
cadáveres que he visto***  
2024  
Instalación escénica  
Medidas variables  
Obra producida por el  
Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, 2024  
pp. 212-213

Hermenegildo Lanz  
***Estudio para el  
movimiento de los  
personajes de Cuentos de  
brujas***  
1923  
Tinta y lápiz sobre papel;  
2 unidades  
Archivo Lanz

Hermenegildo Lanz  
***Cabezas para títeres de  
guante proyectados por  
Hermenegildo Lanz,  
Granada***  
1938  
Madera policromada y lana  
Medidas variables  
Archivo Lanz  
p. 235

Hermanos Lapierre  
***Linterna mágica***  
1880  
11 x 16 x 31 cm  
Colección Basilio Martín  
Patino. Consejería de  
Cultura, Turismo y  
Deporte. Filmoteca de  
Castilla y León

Laxeiro (José Otero  
Abeledo)  
***Carnavalada***  
1931  
Óleo sobre cartón  
105 x 75 cm  
Colección Fundación  
Laxeiro/Ayuntamiento  
de Vigo  
p. 107

Laxeiro (José Otero  
Abeledo)  
***Mascarón***

1934  
Óleo sobre lienzo  
101 x 76 cm  
Colección Fundación  
Laxeiro/Ayuntamiento de  
Vigo

Laxeiro (José Otero  
Abeledo)  
***Trasmundo***  
1946  
Óleo sobre lienzo  
138,5 x 178 cm  
Colección Fundación  
Laxeiro/Ayuntamiento  
de Vigo  
pp. 180-181

Laxeiro (José Otero  
Abeledo)  
***O Naranxo***  
1969  
Óleo sobre lienzo  
194 x 150 cm  
Consello Social –  
Universidade de Santiago  
de Compostela  
p. 109

Rafael López Barradas  
***Cuartillas con figurines  
para la representación  
de El maleficio de la  
mariposa***  
1920 (antes del 22 de  
marzo)  
Lápiz verde sobre papel  
15,4 x 21,3 cm  
Archivo Fundación  
Federico García Lorca.  
Centro Federico García  
Lorca, Granada

***Cuartilla con dos  
figurines (r.:insecto  
Curiana Nigromanta;  
v.: Mariposa Blanca  
Cuartilla con un  
figurín y un decorado  
(r.: Cucaracha Dñ.  
Curiana de perfil;  
v.: decorado de  
un bosque con  
margaritas)  
Cuartillas con dos  
figurines  
(r.: Cucaracha de  
frente; v.: Alacranito  
el Cortamimbres)  
Cuartilla con  
dos figurines***

(r.: Curianito el Nene; v.: Una margarita) <b>Cuartilla con tres figurines</b> (r.: Curianita Silvia con una margarita a guisa de sombrilla; v.: dos rostros de dos insectos)	<i>en la Puerta del Sol</i> ca. 1870 Óleo sobre lienzo 82 x 113 cm Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia de Madrid pp. 34-35	49 x 67 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depósito temporal colección particular, París, 2012	87,5 x 63,2 cm Museo del Traje, Madrid
Demetrio López Vargas <i>Crónica del crimen</i> 1913 Cartel en cromolitografía 100 x 70 cm Biblioteca Regional de Madrid - Mg.XXXVIII/99	Maruja Mallo <i>Pin-Pan-Pun</i> ca. 1926 Tinta y lápices de colores sobre papel 21 x 15 cm Ayuntamiento de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella. MHG 13677 p. 115	André Masson <i>Les conquérants</i> [Los conquistadores] 1939 Tinta sobre papel 30,5 x 40,5 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depósito temporal colección particular, París, 2012 p. 247	Napoleón <i>Atentado contra los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia</i> Primer tercio del siglo xx Pastel sobre papel 49,4 x 65,8 cm Patrimonio Nacional. Colecciones Reales. Palacio Real de Madrid
Eugenio Lucas Velázquez <i>Capricho alegórico: la avaricia</i> 1852 Óleo sobre tabla 67,2 x 53,5 cm Museo Lázaro Galdiano, Madrid p. 29	Carles Mani <i>Los degenerados</i> 1907 Modelo escultórico de yeso obtenido por vaciado 38,5 x 76 x 68 cm, con base de 5 x 70 x 70 cm Fundación Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família p. 61	Francisco Mateos González <i>El sitio de Madrid</i> 1937 Litografía sobre papel; carpeta de 10 (en la exposición: selección de 4) 70,3 x 50,4 cm aprox. c/u Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Paul Nash <i>The Landscape, Hill 60</i> [El paisaje, Colina 60] 1918 Acuarela y lápiz sobre papel 64,3 x 73,8 cm IWM (Imperial War Museums)
Eugenio Lucas Velázquez <i>Aquelarre</i> 1850-1855 Óleo sobre hojalata 35 x 25 cm (con marco) Museo Nacional del Prado, Madrid	Joaquim Martí-Bas <i>Fusilamientos en la plaza de toros de Badajoz</i> 1937 Óleo sobre lienzo 221 x 327 cm Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Adquisición en la «Exposició de Primavera» de Barcelona, 1937 pp. 252-253	<i>El sitio de Madrid. 10 litografías por Francisco Mateos</i> [portada] <i>Los vaticanistas</i> <i>El estado mayor</i> p. 251 <i>La guardia civil</i> <i>Los requetés</i> <i>La justicia</i> p. 250 <i>Los legionarios</i> <i>Los jefes prusianos</i> <i>Música italiana</i> <i>La morisma</i>	Paul Nash <i>After the Battle</i> [Después de la batalla] 1918 Acuarela y tinta sobre papel 68,6 x 80,5 cm Imperial War Museum (Art.IWM ART 2706) p. 74
Eugenio Lucas Velázquez <i>Sermón de las máscaras</i> 1855 Óleo sobre lámina de cobre 26 x 40 cm Museo Nacional del Prado, Madrid p. 32	André Masson <i>Les fumeurs</i> [Los fumadores] 1923 Obra sobre lienzo 81 x 65 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	R. Mendes <i>Una sesión de espiritismo</i> ca. 1900 Carboncillo sobre papel 25,5 x 22,5 cm Colección Rafael Amieva p. 66 (abajo)	Caspar Neher <i>Diseño para Trommeln in der Nacht</i> , de Bertolt Brecht 1922 Acuarela y tinta sobre papel 19,6 x 25,4 cm Deutsches Theatermuseum München
Eugenio Lucas Velázquez <i>El rosario de la aurora</i> ca. 1860 Óleo sobre lienzo 67,5 x 94,8 cm Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga pp. 30-31	André Masson <i>Les regulares</i> [Los regulares] 1937 Tinta sobre papel	José Moyano <i>Gigantes y cabezudos</i> ca. 1898 Litografía	Caspar Neher <i>Diseños para Im Dickicht der Städte</i> , de Bertolt Brecht 1923 Acuarela y tinta sobre papel Medidas variables Deutsches Theatermuseum München
Eugenio Lucas Velázquez <i>Episodio de la Revolución de 1854</i>			Caspar Neher <i>Diseños para Baal</i> , de Bertolt Brecht 1926

Acuarela y tinta sobre papel  
10 x 8 cm y 13 x 11 cm  
Deutsches  
Theatermuseum  
München, Inv. Nr. III  
8227 (ID 49351)  
p. 154

Caspar Neher  
**Diseños para Mann ist Mann, de Bertolt Brecht**  
1928  
Dibujo a pluma  
Medidas variables  
Deutsches  
Theatermuseum  
München

Caspar Neher  
**Diseños para Dreigroschenoper, de Bertolt Brecht**  
1928  
Acuarela y tinta sobre papel  
Medidas variables  
Deutsches  
Theatermuseum  
München, Inv. Nr. IV  
7875 (ID 51163)  
p. 156

Noguera (grabador),  
Imprenta de Juan Llorens  
en Barcelona  
**Historia del general Espartero**  
1865  
Xilografía  
48 viñetas de 4 x 4,5 cm  
c/u  
Fundación Centro  
Etnográfico Joaquín Díaz

Noguera (grabador),  
Imprenta de Juan Llorens  
en Barcelona  
**Entrada y entierro del carnaval en Barcelona**  
1862  
Xilografía  
48 viñetas de 4 x 4,5 cm  
c/u  
Fundación Centro  
Etnográfico Joaquín Díaz

Noguera (grabador),  
Imprenta de Hernando  
en Madrid  
**Escenas grotescas**

**contemporáneas, pliegos n.º 1 y n.º 2**  
s. f.  
Xilografías  
28 viñetas, de 4,5 x 4 cm  
c/u  
Fundación Centro  
Etnográfico Joaquín Díaz

José Clemente Orozco  
**El tirano**  
1947  
Temple sobre tela  
93 x 66 cm  
Acervo Museo de Arte  
Moderno / INBAL /  
Secretaría de Cultura  
p. 205

Francisco Javier Ortego  
y Vereda  
**Selección de xilografías**  
Medidas variables  
1861  
Colección Museográfica  
de la Universidad de  
Cantabria. Sección Arte  
Gráfico. Fondo Pedro  
Casado Cimiano

**Juan de las Viñas.**  
**Una representación al aire libre**  
1860

p. 36 (abajo)  
**Para verdades el tiempo / dice un antiguo refrán, / para verdades el...**  
**Prado / de Madrid en Carnaval**

**Industria ambulante de Madrid. Por dos cuartos se dan los fijos de la lotería y el sino de cada persona. ¿Quién pide otro?**

**El museo Universal. El elegante mascaril ganado / prefiere siempre a la Pradera el Prado**

**El tuti-li-mundi**  
p. 36 (arriba)

**Un baile de máscaras en el Teatro Real**

**Un café de Madrid**  
**El museo universal.**  
**Al concluir el Carnaval /**

**Al empezar la Cuaresma**  
1864

Benjamín Palencia Pérez  
**Sin título [Ilustración para El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935, de José Bergamín]**  
1935  
Fotomontaje, *collage*  
22,2 x 16,5 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía

Benjamín Palencia Pérez  
**Sin título**  
1935  
Fotomontaje, *collage*  
22,5 x 20 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía

Georges Pitoëff  
**Escenografías para Le Singe velu, de Eugène O'Neill**  
1929 / 2024  
Bibliothèque nationale de France, Département  
des Arts du spectacle,  
4-ICO-PER-21134(4)  
p. 144

Georges Pitoëff  
**Le Singe velu : comédie de tous les temps en huit tableaux, de Eugène O'Neill [maquette d'accessoire: planche, treize silhouettes pour marionnettes]**  
**[El mono peludo, comedia de todo tiempo en ocho cuadros, de Eugène O'Neill (maqueta de accesorio: plancha, trece siluetas para marionetas)]**

1929  
Lápices de colores  
sobre papel  
60 x 80 cm  
Bibliothèque nationale  
de France, Département  
des Arts du spectacle,  
T TGR FOL-MAQ-4450

Georges Pitoëff  
**Les Criminels : maquette de décor, décor à compartiments [Los criminales: maqueta de decorado por compartimentos]**  
1929  
Lápiz conté sobre papel  
33,2 x 21,5 cm  
Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, 4-MAQ-4272

Georges Pitoëff  
**[Les Criminels : maquette de décor : compartiments, pièces vides]**  
**[Los criminales: maqueta de decorado: compartimentos, cuartos vacíos]**  
1929  
Grafito y lápices azul  
y rojo sobre papel  
31,3 x 19,8 cm  
Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, 8-MAQ-4497

Georges Pitoëff  
**Le Single velu : maquettes de décor, tableaux 3, 5, 6, 8 [El mono peludo: maquetas de decorado de los cuadros 3, 5, 6 y 8]**  
1929  
Pastel, mina de plomo,  
lápices azul y rojo sobre  
papel  
17,5 x 22 c/u  
Bibliothèque nationale  
de France, Département  
des Arts du spectacle,  
4-MAQ-4453, 4-MAQ-4454, 4-MAQ-4455.  
4-MAQ-4457

Conde de Polentinos  
(Aurelio de Colmenares  
y Orgaz)  
**Fotografías del carnaval en Madrid**  
1904-1910 / 2024  
Instituto del Patrimonio  
Cultural de España.  
Ministerio de Cultura  
p. 110

Profesor Conras  
**La transmisión  
del pensamiento**  
ca. 1925-1930  
Impresión sobre papel  
16 x 11 cm  
Colección Rafael Amieva

Luis Quintanilla  
**La cárcel por dentro  
(selección)**  
1934  
Lápiz de grafito sobre  
papel  
37 x 26 cm  
Colección Museográfica  
de la Universidad de  
Cantabria. Sección Arte  
Gráfico. Legado Paul  
Quintanilla, Fundación  
Bruno Alonso

**Estudiante comunista**  
**Una copa**  
**Efigie**  
p. 153  
**Escena de**  
**Nochebuena**  
**Escena de**  
**Nochebuena 2**  
**Nochebuena, el gran**  
**teatro del mundo**  
p. 152

Luis Quintanilla  
**Isabelo, mayoral de**  
**toros, de la serie La**  
**cárcel por dentro**  
1934  
Lápiz de grafito sobre  
papel  
37 x 26 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía

Máximo Ramos López  
**Aventuras milicianas del**  
**terrible Paco Lanás, en**  
**Fotos: semanario gráfico**  
**de reportajes, n.º 29 y 30**  
1937  
Impresión en papel  
36 x 28 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Nicolau Raurich  
**Fantasia de carnaval**  
ca. 1910

Óleo sobre lienzo  
56 x 66,2 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía  
p. 111

Otto Reigbert  
**Diseños para Trommeln**  
**in der Nacht, de Bertolt**  
**Brecht**  
1922  
Acuarela y tinta sobre  
papel  
25 x 33 cm  
Deutsches Theatrumuseum  
München, Inv. Nr. IV 64  
(ID 48789)  
p. 157

Otto Reigbert  
**Diseño para Traumspiel,**  
**de August Strindberg**  
1922  
Acuarela y tinta sobre  
papel  
30 x 41 cm  
Deutsches  
Theatrumuseum München

José Robledano  
**Aleluyas de la Cabeza**  
**del Dragón, en Comedias**  
**y comediantes, n.º 11**  
15 de marzo de 1910  
27,5 x 19,5 cm  
Biblioteca Nacional  
de España

Ricardo Roca  
**Capsas de Ilumins**  
**Ricardo Roca. Gremio**  
**de fabricantes de**  
**fósforos de España**  
[Caja de cerillas]  
s. XIX  
Litografías sobre papel  
adherido a cartón; varias  
unidades  
6,6 x 4,7 x 1,5 cm c/u  
Museu Frederic Marès,  
Barcelona

Antonio Rodríguez Luna  
**Emisarios del pasado**  
**(selección)**  
1937-1938  
Tinta china sobre papel  
Medidas variables,  
38 x 22 cm la mayor  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía

**Terrateniente**  
**andaluz**  
p. 244  
**El dictador**  
**El requeté**  
**El falangista**  
p. 245  
**La Inquisición (de la**  
**Iglesia)**

Baldomero Romero  
Ressendi  
**Los arlequines y el torero**  
s. f.  
Óleo sobre lienzo  
51 x 72 cm  
Colección Dolores Rojas  
p. 248

Pablo Ruiz Picasso  
**Sueño y mentira**  
**de Franco I**  
8 de enero de 1937  
Aguafuerte y aguatinta  
al azúcar sobre papel  
31 x 42 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Legado Picasso, 1981

Pablo Ruiz Picasso  
**Sueño y mentira**  
**de Franco II**  
8 y 9 de enero de 1937  
Aguafuerte y aguatinta  
al azúcar sobre papel  
31 x 42 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Legado Picasso, 1981

Carlos Sáenz de Tejada  
**Mañana de Verbena**  
**o El Pim, Pam, Pum**  
1924  
Óleo y carboncillo sobre  
lienzo  
190 x 192 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía

Francisco Sancha Lengo  
**Sin título, ilustración**  
**para Gedeón, n.º 428**  
7 de febrero de 1904  
Tinta y lápiz negro sobre  
cartón  
34,6 x 47,9 cm  
Fundación Colección ABC

Francisco Sancha Lengo  
**Fraternidad artística o**  
**El verdadero tríptico**  
**de la Exposición:**  
**Trabajo - antes de la**  
**calificación; Descanso -**  
**durante la calificación;**  
**Familia - después de la**  
**calificación, ilustración**  
**para Gedeón, n.º 444**  
27 de mayo de 1904  
Tinta sobre papel y sobre  
cartón  
33,3 x 50 cm  
Fundación Colección ABC

Francisco Sancha Lengo  
**Los «clásicos»,**  
**ilustración para la**  
**sección «Momentos de**  
**Sevilla», de Francisco**  
**Coves, en Blanco y**  
**Negro, n.º 1887**  
17 de julio de 1927  
Tinta y gouache sobre  
papel  
44,2 x 33,7 mm  
Fundación Colección ABC

Martín Santos Yubero  
**Divinas palabras, de**  
**Valle-Inclán, en el Teatro**  
**Monumental con Núria**  
**Espert**  
28 de enero de 1977  
Copia de exposición  
Archivo Regional de la  
Comunidad de Madrid

Ángeles Santos  
**Alma que huye de un**  
**sueño**  
1930  
Óleo sobre lienzo  
61 x 48 cm  
Fundación La mirada  
ingenua, Benasque,  
Huesca  
p. 77

Saussine Éditeur  
**Ombro-Cinéma. Teatro**  
**de sombras**  
1920  
Pequeña caja de teatro  
de sombras  
31,5 x 43 x 7,8 cm  
Museu del Cinema, Girona

Fritz Schaeffler  
**Von morgens bis**

*mitternachts.  
Verschneites  
Feld mit Baum.  
Bühnenbildlentwurf*  
[Desde la mañana hasta  
medianoche. Campo  
nevado con árbol.  
Escenografía]  
1921  
Tinta y acabado de plomo  
40,3 x 32 cm  
Deutsches  
Theatermuseum  
München, Inv. Nr. IV 6528  
(ID 52625)  
p. 155

José Silvent  
**Barco da escenografía da  
peza «O descubrimento  
de América»**  
[Barco de la escenografía  
de «O descubrimento de  
América»]  
ca. 1942  
Talla de madera  
policromada  
35,5 x 69 cm  
Familia Silvent, por  
mediación de la Asociación  
Cultural Morreu o Demu

José Silvent  
**Fragmentos de  
marionetas**  
s. f.  
Talla de madera  
policromada y cuero;  
conjunto de 10 piezas  
21 cm aprox. c/u  
Familia Silvent, por  
mediación de la Asociación  
Cultural Morreu o Demu

Teatro dei Piccoli de  
Vittorio Podrecca  
**Selección de marionetas**  
ca. 1930-1940  
Teatro Stabili del Friuli  
Venezia Giulia – Il Rossetti  
p. 89

*Cantante spagnola  
con gonna gialla a  
balze e nera*  
[Cantante española  
con falda de volantes  
amarilla y negra]  
Madera, encaje, metal,  
terciopelo  
102 cm de alto  
*Uomo con mantello*

*nero, abito e cappello  
marroni*  
[Hombre con  
capa negra, traje y  
sombrero marrones]  
Madera, lana y  
sombrero de fieltro  
90 cm de alto  
*Diavolo con capelli  
e corna arancioni e  
dentoni*  
[Diablo con pelo y  
cuernos naranjas  
y grandes dientes]  
Madera, satén, tela,  
cuero, lana y papel  
maché  
110 cm de alto

*Scheletro cane*  
[Esqueleto de perro]  
Cuerda, madera,  
muelles metálicos,  
lumen, esponja  
42 x 44 cm  
*Scheletro verde con  
velo nuziale*  
[Esqueleto verde con  
velo nupcial]  
Madera, metal, velo de  
tul, papel maché  
103 cm de alto

*Diavolo con viso  
bianco*  
[Diablo con rostro  
blanco]  
Tela, madera, metal,  
punto y papel maché  
97 cm de alto  
*Firulette*  
Madera, tela, terciopelo  
100 cm de alto

*Ballerino con  
maschera  
e pantaloni a righe*  
[Bailarín con máscara  
y pantalón a rayas]  
Tela, madera,  
lentejuelas, lana, metal  
104 cm de alto

*Ballerina con  
maschera animalesca*  
[Bailarina con  
máscara animalesca]  
Tela, madera,  
lentejuelas sobre los  
cuernos, metal  
104 cm de alto  
*Ballerina con  
maschera animalesca*

[Bailarina con  
máscara animalesca]  
Tela, madera,  
lentejuelas sobre los  
cuernos, metal  
93 cm de alto

*Matador*  
Madera, tela  
(terciopelo), papel  
maché, lentejuelas,  
cuero, plástico  
120 cm de alto

*Orchestrale con basso  
tuba*  
[Músico de orquesta  
con tuba]  
Madera, cuero, papel  
maché, tela, paño,  
flecós  
80 cm de alto

*Orchestrale con  
trombone*  
[Músico de orquesta  
con trombón]  
Tela, madera, metal,  
papel maché  
96 cm de alto

*Orchestrale con flauto*  
[Músico de orquesta  
con flauta]  
Tela, madera, metal,  
papel maché  
93 cm de alto

*Orchestrale con  
tamburo  
e bacchette*  
[Músico de orquesta  
con tambor y  
baquetas]  
Tela, madera, metal,  
papel maché, cuero  
123 cm de alto

*Divisionista con  
bocca aperta*  
[Divisionista con boca  
abierta]  
Tela, madera, metal  
92 cm de alto

Barriga Verde (José  
Silvent)  
*Cadaleito con «morto»  
incorporado*  
[Ataúd con «muerto»  
incorporado]  
s. f.  
Talla de madera  
policromada y tela  
39 x 29 x 14,5 cm  
Familia Silvent, por

mediación de la Asociación  
Cultural Morreu o Demu

Barriga Verde (José  
Silvent)  
*Touro polo rabo*  
[Toro por el rabo]  
s. f.  
Talla de madera, tela  
y plástico  
34,7 x 11,5 x 20 cm  
Familia Silvent, por  
mediación de la Asociación  
Cultural Morreu o Demu

Barriga Verde (José  
Silvent), vestuario y  
pintura de Alfonso Silvent  
*Demo*  
[Demonio]  
Talla de madera  
policromada y tela  
s. f.  
54 cm  
Familia Silvent, por  
mediación de la Asociación  
Cultural Morreu o Demu  
p. 103 (abajo)

Barriga Verde (José  
Silvent), vestuario y  
pintura de Alfonso Silvent  
*Cura*  
s. f.  
Talla de madera  
policromada, tela y  
puntilla  
59 cm  
Familia Silvent, por  
mediación de la Asociación  
Cultural Morreu o Demu  
p. 103 (abajo)

Giovanni Sottocornola  
*L'alba dell'operaio*  
[El alba del obrero]  
1897  
Óleo sobre lienzo  
141 x 253 cm  
Galleria d'Arte Moderna,  
Milán  
pp. 148-149

Adriano de Sousa-Lopes  
*Dans la lumière des  
fusées éclairantes (Os  
very lights)*  
[A la luz de las bengalas]  
1919  
Aguafuerte y aguatinta  
sobre papel

66 x 52 cm  
Musée de l'Armée, París

Sr. Roca  
**Cartel del espectáculo**  
*Tournée artistique*  
Impresión sobre papel  
90 x 32,5 cm  
Colección Rafael Amieva

Sr. Roca  
**Cartel del espectáculo**  
*500 Automatas, 500*  
ca. 1900  
Impresión sobre papel  
64 x 44,5 cm  
Colección Rafael Amieva

Tía Sandalia  
**Selección de obras**  
ca. 1938-1987  
Técnica mixta: yeso,  
escayola, cal, madera,  
cuerda, alambre, cañizo,  
pintura, textil, cartón,  
papel, etc.  
Medidas variables  
Casa-Museo Tía Sandalia.  
Ayuntamiento de  
Villacañas  
pp. 184-185

**La Sagrada Eucaristía**

**El misionero**

**Jonás y la ballena**

**Cristo atado a la**  
**columna**

**Niño con pan**

**Escena de selva**

**Misión**

**Ofrenda de la Tía**  
**Sandalia**

**Mi alma es tuya**

**San Roque**

**Expulsión del Edén**

**Arcángel**

**Bautismo y martirio**  
**de San Juan**

**El rico Epulón y el**  
**pobre Lázaro**

**Virgen del Carmen**

**Expulsión del Paraíso**

**Dos escenas pastoriles**

**Virgen del Pilar**

**Cristo crucificado**

**Sin título**

**San Francisco de Asís**  
**Boceto**

Adriano del Valle  
***El gran banquete***  
ca. 1929-1931  
*Collage* sobre papel  
9,5 x 13 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía

Adriano del Valle  
***La casa de tócamerrouque***  
ca. 1930  
*Collage* sobre cartón  
24 x 16 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía

Adriano del Valle  
***Elegía a Fernando***  
***de Villalón***  
ca. 1930  
*Collage* fotográfico sobre  
cartón  
22,5 x 18 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía

Rosario de Velasco  
***Mascarada***  
1973  
Óleo sobre tabla  
100 x 81 cm  
Fundación La mirada  
ingenua, Benasque,  
Huesca  
pp. 116-117

W. C. Hughes  
**Hombre, tumba y**  
**fantasma. Placa para**  
**linterna mágica**  
ca. 1833  
Madera y cristal pintado  
a mano  
10 x 17,5 x 0,9 cm  
Museu del Cinema, Girona

Hermanos Walter  
**Veinticuatro dibujos**  
**anamórficos para espejo**  
**cilíndrico, con diversos**  
**títulos**  
1869  
Litografías  
16,5 x 20 cm c/u  
Museu del Cinema –  
Colección Tomàs Mallol  
(Girona)  
p. 40

Joaquín Xaudaró y Echau  
***¡Ya somos tres!***

ca. 1900  
Espejo pintado  
165,5 x 66,5 cm  
Fundación Colección ABC

Ossip Zadkine  
***Dans la tranchée***  
**[En la trinchera]**  
1918  
Agua fuerte sobre papel  
27,2 x 36,4 cm  
Paris Musées / Musée  
Zadkine

Ossip Zadkine  
***Caserne Clignancourt***  
**[Caserne Clignancourt]**  
1918  
Agua fuerte sobre papel  
27,8 x 36,5 cm  
Paris Musées, musée  
Zadkine, Dist.  
Grand Palais Rmn /  
image ville de Paris  
p. 70 (arriba)

Ossip Zadkine  
***Le Sous-officier***  
**[El suboficial]**  
1918  
Agua fuerte sobre papel  
36,3 x 27,9 cm  
Paris Musées / Musée  
Zadkine

Ossip Zadkine  
***Les Brancards***  
**[Las camillas]**  
1918  
Agua fuerte sobre papel  
27,9 x 36,4 cm  
Paris Musées, musée  
Zadkine, Dist.  
Grand Palais Rmn /  
image ville de Paris  
p. 70 (abajo)

## **OBRAS DE AUTORES DESCONOCIDOS**

**Archivo de misoginia**  
**ilustrada de Raquel**  
**Manchado**  
Principios del s. xx  
Postales, viñetas, carteles,  
calendarios, periódicos,  
revistas, entre otros.  
Colección particular  
pp. 126-127

**Espejo cilíndrico**  
s. XVIII  
12 x 4 x 4 cm  
Museu del Cinema, Girona

**Exvotos**  
s. XIX  
Técnica mixta  
Medidas variables, siete  
unidades  
Fundación La mirada  
ingenua, Benasque,  
Huesca  
pp. 177, 179

**Láminas con cromos**  
**de cajas de cerillas**  
s. XIX  
Impresión sobre papel  
y coloreado  
29,5 x 41 cm; 5 unidades  
Museu Frederic Marès,  
Barcelona  
p. 46

**Sin título**  
s. XIX  
Óleo sobre lienzo  
60,5 x 46,5 cm  
Fundación La mirada  
ingenua, Benasque,  
Huesca

**Sin título**  
s. XIX  
Óleo sobre lienzo  
Fundación La mirada  
ingenua, Benasque,  
Huesca

**Romance de ciego**  
s. XIX  
Pigmentos naturales  
sobre tela  
138 x 138 x 2 cm  
Fundación La mirada  
ingenua, Benasque,  
Huesca  
pp. 104-105

**Pimpampum**  
s. XIX  
Madera policromada  
Medidas variables, 20 x 10  
cm aprox. c/u  
Fundación La mirada  
ingenua, Benasque,  
Huesca

**Máscaras para adulto**  
**de la antigua colección de**

**José Gutiérrez Solana**  
Finales del s. XIX  
Pintura al agua sobre  
cartón piedra  
Medidas variables, máximo  
29 x 20 x 20 cm  
Fundación La mirada  
ingenua, Benasque,  
Huesca  
p. 37

**Linterna mágica  
para fantasmagorías.  
Fantascopio**  
ca. 1830  
165 x 45 x 65 cm  
Museu del Cinema, Girona

**Placas para linterna  
mágica con diversos  
títulos**  
1850-1880  
Madera y cristal pintado  
a mano  
Medidas variables  
Museu del Cinema, Girona  
p. 38 (arriba)

**El diablo de la cesta.  
Pieza  
en un acto para  
representarse en sombras**  
1864  
Libro, impresión sobre  
papel y religado  
20,9 x 15 cm  
Museu Frederic Marès,  
Barcelona

**Leonardo y Luisilla.  
Nobles y villanos.  
Pieza en un acto para  
representarse  
en sombras**  
1865  
Barcelona, Imprenta  
de Juan Llorens  
Libro, impresión sobre  
papel y religado  
25 x 15 cm  
Museu Frederic Marès,  
Barcelona

**La enferma fingida. Pieza  
en un acto y tres cuadros  
para representarse en  
sombras**  
1866  
Barcelona, Imprenta  
de Juan Llorens  
Libro, impresión sobre

papel y religado  
25 x 15 cm  
Museu Frederic Marès,  
Barcelona

**Los lances del carnaval.  
Pieza en un acto y  
tres cuadros para  
representarse en sombras**  
1868  
Barcelona, Imprenta  
de Juan Llorens  
Libro, impresión sobre  
papel y religado  
20,9 x 15 cm  
Museu Frederic Marès,  
Barcelona

**Cajas de cerillas con  
diversos títulos**  
ca. 1875  
Impresión sobre papel;  
8 unidades  
Medidas variables  
Museu Frederic Marès,  
Barcelona  
pp. 44 (arriba), 47

«The Capture of a  
Spirit», en *The Graphic*  
1883  
Xilografía publicada en  
revista  
40 x 29 cm  
Colección Rafael Amieva

**Mensajes de ultratumba,  
en La Ilustración**  
1885  
Xilografía  
35 x 23  
Colección Rafael Amieva

**Ilustraciones en revista  
La Flaca**  
1870  
45 x 33 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

**España, corrida de la  
revolución (n.º 14)**  
1869

**Las blancas dan mate  
en una jugada (n.º 38)**

**Mi gozo en un pozo  
(n.º 39)**

**Se non e vero e ben  
trovato (n.º 50)**

**Llorad vuestros  
escesos, cortesanos!...  
¡Todos en él pusisteis  
vuestras manos!**  
(n.º 53)

**La civilización de las  
naciones... civilizadas**  
(n.º 56)

**¡¡¡Ah!!! (n.º 60)**

**Cuba... sin fondo**  
(n.º 85)

**Ilustraciones en revista  
La Carcajada**  
1872

Litografías publicadas en  
revista  
45 x 33 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

**La redoma encantada,  
en n.º 8**

**Sombras chinecas,  
en n.º 26**

**Selección de ilustraciones  
publicadas en El Motín.  
Periódico satírico  
semanal**  
1881-1883  
Impresión en papel;  
13 unidades

40 x 58 cm aprox.  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Reproducidas en este libro:

**Caricias del miedo**  
(n.º 5)

1883  
p. 49 (abajo)

**Idea que tienen en  
las sacristías de los  
redactores de «El  
Motín» (n.º 9)**  
1883

p. 49 (arriba)

**La Zorra en el  
gallinero Zurdo,  
en El Motín**  
(n.º 11)

1883  
pp. 50-51

**Los loros del gobierno  
charlando, y los gansos**

**de la mayoría  
aplaudiendo (n.º 24)**  
1886  
Facsimil  
40 x 58 cm aprox.  
Biblioteca Nacional de  
España  
p. 48

**Colección de doce cromos  
de sombras chinecas  
para Viande Liebig**  
ca. 1890  
Cromolitografías  
Colección Rafael Amieva

**Réplica contemporánea  
del kinetoscopio de  
Thomas Alva Edison**  
1894-1896  
Madera y materiales  
diversos  
Filmoteca de Castilla  
y León

**Tardes del Congreso,  
portada de Gedeón,  
año II, n.º 33**  
1896

40 x 28 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

**Schnüffelmeyer, placa  
para linterna mágica  
de la fábrica Ernst Plank**  
ca. 1900  
Madera y cristal, imagen  
cromolitografiada  
6,8 x 16 x 1,1 cm  
Museu del Cinema –  
Colección Tomàs Mallol  
(Girona)  
p. 38 (abajo)

**Au pays des corridas,  
en L'Assiette au beurre,  
n.º 34**  
1901

Impresión en papel  
31 x 24 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

**Boda de los reyes Alfonso  
XIII y Victoria Eugenia**  
1906

*Collage y bordado*

42 x 62,5 cm

Palacio Real de Madrid,  
Patrimonio Nacional,  
10138458

p. 178

***Ombres chinoises  
transformations  
instantanées, teatro de  
sombras de Saussine  
Éditeur***

1909

Técnica mixta

30 x 39 x 4 cm;

40,5 x 32 x 5 cm (con caja)

Museu del Cinema, Girona

**«Doña María la Brava»,  
en Comedias y  
Comediantes, n.º 3**

1 de diciembre de 1909

27 x 20 cm

Impresión sobre papel

Biblioteca Nacional de  
España

**Selección de  
ilustraciones sobre  
ilusionismo para  
chocolates J. Boix**

ca. 1910

Cromolitografía

8 x 12 cm

Colección Rafael Amieva

***Ilusionismo casero  
(n.º 1)***

***Ilusionismo. Lo que  
pueden mis nervios  
(n.º 6)***

***Ilusionismo. Las  
agujas acróbatas (n.º  
10)***

***Ilusionismo.  
Movimiento  
de rotación (n.º 20)***

***Ilusionismo. Las  
cerillas golosas (n.º  
21)***

***Exposición Nacional de  
Bellas Artes, portada de  
Gedeón, año XVIII, n.º 66***

1912

33 x 24 cm

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.

Biblioteca y Centro  
de Documentación

***Sombramanía***

ca. 1920

Huecograbado, colección  
completa de 24 cromos  
6 x 9 cm c/u

Colección Rafael Amieva

**«Lenin», portada de  
*España: semanario de la  
vida nacional, n.º 249***

1920

35 x 25 cm

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.

Biblioteca y Centro de  
Documentación

**Invitación a espectáculo  
de víctima aserrada,  
realizada por Tip. y Lit.  
Luis Pérez**

1925

13 x 18 cm

Colección Rafael Amieva

p. 68 (abajo)

**Sin título (cromos para  
tabacos Major Drapkin)**

1927

Cromolitografía; colección  
completa de 25 cromos

7 x 4 cm c/u

Colección Rafael Amieva

**Profesor Alba**

ca. 1930

Cartel

69 x 33 cm

Colección Rafael Amieva

**Nostradamus**

ca. 1930

Cartel

Colección Rafael Amieva

**Adivinador magnético**

ca. 1930-1935

Cartel

10,5 x 7,5 cm

Colección Rafael Amieva

**Sin título (trucos en el  
cine), para Bayer**

1931

Cuatricromía

10 x 7 cm c/u, colección de  
10 cromos

Colección Rafael Amieva

**Auca de la veritat  
[Aleluyas de la verdad]**

1934

Xilografía

65,2 x 45,3 cm

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de  
Documentación

**Auca d'unes eleccions  
[Aleluyas de unas  
elecciones]**

1934

Xilografía

65 x 44,2 cm

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.

Biblioteca y Centro de  
Documentación

**Auca de Queipo de Llano  
[Aleluyas de Queipo de  
Llano]**

1937

Xilografía

122 x 87,5 cm

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.

Biblioteca y Centro de  
Documentación

***Bartolozzi: monografía  
de su obra***

1951

Carpeta de hojas sueltas

32 cm

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.

Biblioteca y Centro de  
Documentación

**Yu-li-san, enigmática  
médium**

s. f.

Cartel

70 x 50 cm

Colección Rafael Amieva

***Lorenzo de Tejado.  
Terrible y curiosa  
relación de los asesinatos  
que este infeliz ejecutó***

s. f.

Impresión en papel b/n  
32 x 22 cm

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.

Biblioteca y Centro  
de Documentación.

Fondo Luis Gutiérrez Soto

***Carnaval***

s. f.

Xilografía

48 viñetas de 4,5 x 4,7

cm c/u

Fundación Centro  
Etnográfico Joaquín Díaz  
pp. 45, 44 (detalle)

***El mundo al revés***

s. f.

Xilografía

48 viñetas de 4,5 x 4,8

cm c/u

Fundación Centro

Etnográfico Joaquín Díaz  
pp. 42, 43 (detalle)

***Historia del General  
Cabrera***

s. f.

Xilografía

48 viñetas de 3,8 x 4,3

cm c/u

Fundación Centro

Etnográfico Joaquín Díaz

**Dibujos para teatro  
de sombras**

s. f.

Impresión sobre papel  
80 x 60 cm

Consejería de Cultura,  
Turismo y Deporte.

Filmoteca de Castilla y  
León

**Figuras para teatro  
de sombras occidental  
de temática bélica**

s. f.

Metal

Medidas variables

Museu del Cinema –  
Colección Tomàs Mallol  
(Girona)

p. 41

**Figuras para teatro  
de sombras occidental  
*El Diablo de la Cesta***

s. f.

Técnica desconocida

344,5 x 10 x 1 cm

Museu del Cinema –  
Colección Tomàs Mallol  
(Girona)

**Figuras para teatro  
de sombras**

Segunda mitad del s. XIX  
Cartón, madera, alambre;

8 unidades

Medidas variables

Fundación La mirada

ingenua, Benasque,  
Huesca

**La muerte**  
s. f.  
Talco  
11 x 5 x 2 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación,  
Fondo Luis Gutiérrez Soto

**Material sobre  
espiritismo y magia  
procedente del archivo  
José Gutiérrez Solana**  
s. f.  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Fondo Luis Gutiérrez Soto

**FOTOGRAFÍAS**

Cándido Ansede  
**Las gigantillas  
salmantinas**  
1928  
18 x 24 cm  
Tatane Ruiz Ansede, en  
depósito en la Filmoteca  
de Castilla y León  
p. 102 (arriba)

Beltrán  
**La enamorada del rey  
en el Teatro María  
Guerrero de Madrid**  
1968 / 2024  
Centro de Documentación  
de las Artes Escénicas  
y de la Música (CDAEM)

Francesco Benvenuti  
**Hipnotizador subido  
a un hombre**  
ca. 1910  
15,2 x 23 cm  
Biblioteca Nacional de  
España  
p. 69 (arriba)

Francesco Benvenuti  
**Hipnotizador**  
ca. 1910  
15,8 x 23,2 cm  
Biblioteca Nacional de  
España  
p. 69 (abajo)

Anton Giulio Bragaglia  
**Le mammelle di Tiresia**  
[Los pechos de Tiresias]  
1927 / 2024  
2 unidades  
Galleria Nazionale  
d'Arte Moderna e  
Contemporanea, Roma

Anton Giulio Bragaglia  
**Don Chisciotte della  
Mancia**  
[Don Quijote de la  
Mancha]  
1927 / 2024  
8 unidades  
Galleria Nazionale  
d'Arte Moderna e  
Contemporanea, Roma  
p. 87

Estudio fotográfico  
Alfonso  
**Fotografías durante  
la guerra del Rif**  
1921-1925 / 2024  
Archivo General de la  
Administración. Archivo  
Fotográfico

**Contraofensiva de  
Melilla. Desfile de las  
tropas por Melilla**

**Toma del Gurugú. Los  
soldados españoles  
dando vivas a España  
desde el pico más alto  
del Gurugú**

**El general José  
Sanjurjo y el nuevo  
teniente coronel del  
Tabor de Regulares,  
Emilio Mola, pasando  
revista a las tropas**

**Un camión cargado  
de cadáveres en  
monte Arruit**

**Aspecto de una calle  
de monte Arruit llena  
de cadáveres**

**Soldados  
recogiendo con  
palas los cadáveres  
para enterrarlos en  
monte Arruit**

**Cavando sepulturas  
en monte Arruit**

**El Alto Comisario  
Berenguer y su  
cuartel general**

**identificando el  
cadáver de Fernando  
Primo de Rivera en  
monte Arruit**

**El globo cautivo antes  
de emprender el vuelo  
de observación**  
p. 125 (arriba)

**Imposición de  
medallas  
en Tafersit**

**Fiesta del Tercio en  
Dar Drius**  
p. 124 (arriba)

**Fiesta de legionarios  
en Dar Drius**

**Entierro del teniente  
coronel de la legión  
Valenzuela**

**Desembarco  
de Alhucemas.  
Prisioneros moros**  
p. 124 (abajo)

**El General Federico  
Berenguer visitando  
a los soldados heridos  
en Santa Adela  
(Marruecos)**

**Los reyes Alfonso  
XIII y Victoria  
Eugenia asisten  
a la entrega de  
los aeroplanos  
Salamanca y  
Zaragoza, regalados  
por estas poblaciones  
para Marruecos en  
el aeródromo de  
Cuatro Vientos. El  
Obispo de Salamanca  
bendiciendo los  
aparatos**  
p. 125 (abajo)

**Volando sobre las  
cabilas enemigas**

Estudio fotográfico  
Alfonso  
**Valle-Inclán tras unos  
barrotes, con Josefina**  
s. f. / 2024  
Archivo General de la  
Administración

Estudio fotográfico  
Alfonso  
**Valle-Inclán con  
Xirgu, Rivas Cherif y  
otros leyendo Divinas**

**palabras**  
Marzo de 1933 / 2024  
Archivo General de la  
Administración

Fernando Suárez  
**Los cuernos de Don  
Friolera en Sala  
Olimpia de Madrid.**  
**Dirección: Carlos  
Vides. Escenografía  
y Vestuario: Luis G.  
Carreño**  
1986 / 2024  
Centro de Documentación  
de las Artes Escénicas  
y de la Música (CDAEM) /  
Fernando Suárez  
p. 144 (columna derecha)

Foto LUX  
**Gigantes y cabezudos en  
Girona**  
ca. 1930  
12,5 x 17,4 cm  
Museo del Traje, Madrid

Foto LUX  
**Comparsa de gigantes y  
cabezudos en Girona**  
ca. 1930  
12,5 x 17,4 cm  
Museo del Traje, Madrid

Giacomelli  
**Manuel de Falla  
saludando a Don Quijote  
en el teatro Gondoni  
de Venecia, donde fue  
representado El retablo  
de maese Pedro el 10  
de septiembre de 1932.**  
**Versión escénica de Otto  
Morach (marionetas de  
Carl Fisher)**  
10 de septiembre de 1932  
24,7 x 16,2 cm  
Archivo Manuel de Falla

Gyenes  
**Divinas palabras en el  
Teatro Bellas Artes de  
Madrid. Dirección: José  
Tamayo. Escenografía:  
Emilio Burgos y Manuel  
López**  
1961 / 2024  
Centro de Documentación  
de las Artes Escénicas  
y de la Música (CDAEM)  
pp. 190-193

Gyenes

**La rosa de papel en el Teatro** María Guerrero de Madrid. Dirección: José Luis Alonso.

**Escenografía y figurines:** Manuel Mampaso, José Luis Alonso y Vicente Sáinz de la Peña  
1967 / 2024

Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)

E. O. Hoppé

**Tórtola Valencia**  
1922

18 x 13 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación

Kati Horna

**Remedios Varo**

1957

25,3 x 20,3 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2017 (obra adquirida con fondos donados por Marga Sánchez López)  
p. 147

Kati Horna

**Barcelona. Teatro callejero organizado durante los bombardeos de marzo de 1938** (selección)

1938 / 2024

España. Ministerio de Cultura. Centro Documental de la Memoria Histórica, en depósito en la Filmoteca de Castilla y León, FOTOGRAFÍAS\_KATI\_HORNA, FOTOS 124,125,126,127

**Mujeres bailando sevillanas**

**Café Bar Guerrillas Teatro**

**Retrato de niño con gorro militar**

**Grupo de niñas y niños junto al teatro callejero,**

**puede leerse**  
**Ministerio de Instrucción**  
pp. 230-231

Irgueman y Taxuda  
**Librillo de tarjetas postales *Recuerdo de la campaña de El Rif***  
ca. 1921

Melilla, Postal-Express  
Libro de tarjetas postales  
9 x 15 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación

Hermenegildo Lanz  
**Cabezas para el estreno parisino de *El retablo de maese Pedro***  
1923 / 2024

41,5 x 45 cm c/u; 8 unidades  
Archivo Lanz  
p. 93

Rodrigo Moya  
**Estreno de *Divinas palabras* en el Auditorio Nacional de México.**  
**Director: Juan Ibáñez.**  
**Escenografía: Vicente Rojo**

1963 / 2024  
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya  
pp. 188-189

Juan Miguel Pando Barrero  
**Escenas de un duelo [Lámina de una publicación donde se reproducen varios episodios de afrentas a sable y pistola]**

1967 / 2024  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura

Miguel Prieto, Walter Reuter y otros autores  
**Fotografías del Teatro Guinól en el frente de guerra**  
s. f.  
6 x 8,5 cm; 7 unidades  
Museo Nacional Centro

de Arte Reina Sofía. Donación de Ángel Prieto Ruíz, 2024

Otto Reigbert

**Fotografías del estreno de *Trommeln in der Nacht*, de Bertolt Brecht**  
1922

Medidas variables  
Deutsches Theatermuseum München

Walter Reuter

**Foto de La Tarumba en el frente de Guadarrama, aparecida en la maleta de Perpignan en 2009**

1936-1937  
6 x 8,5 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Willy Saeger

***Mann ist Mann*, de Bertolt Brecht.**  
**Fotogramas de la película de la representación en Berlín**  
1931

17,3 x 23,5 cm  
Deutsches Theatermuseum München

Alfonso Sánchez García  
***La represión policial en jornadas de la Huelga General Revolucionaria***  
1917 / 1984

29,9 x 39,8 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Alfonso Sánchez Portela  
***Salida de soldados a la guerra de Marruecos. Estación de Atocha***  
1921 / 1984

29,8 x 39,8 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Alfonso Sánchez Portela  
***Frío en el Rastro***  
1927 / 1984  
29,8 x 39,5 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Alfonso Sánchez Portela  
**Escenas de**

***Los medios seres***

1929 / 2024  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Alfonso Sánchez Portela  
***Manuel Azaña y Ramón del Valle-Inclán en la tertulia de la Cacharrería del Ateneo***  
1930 / 1984  
29,9 x 39,8 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Studio Hermanos G. L. Manuel

**Fotografía de la obra *Les criminels*, de Georges Pitoeff**  
1929

18 x 24 cm  
Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, 4-COL-17(343)

Varios autores (José Azas, Dr. Hansman)  
**Álbum de fotografías espiritistas**  
ca. 1890  
16,5 x 23 cm  
Colección Rafael Amieva  
p. 68 (arriba)

**FOTOGRAFÍAS DE AUTORES DESCONOCIDOS**

***Roland's Mond-Fee: Illusion***

ca. 1910  
Tarjeta postal  
14 x 9 cm  
Biblioteca Nacional de España

***Kaufmanns: Théâtre Fantoche (fantasmagoría)***

ca. 1910  
8,8 x 13,9 cm  
Biblioteca Nacional de España

**Fotografías de la escenificación de *La marquesa Rosalinda*, en *Comedias y***

### **Comediantes**

1 de febrero de 1912  
37,5 x 26,5 cm  
Biblioteca Nacional de España

**Artistas y títeres del estreno de *El retablo de maese Pedro* en París, el 25 de junio de 1923, entre bambalinas**  
1923 / 2024  
Archivo Manuel de Falla  
Association Hernando  
Viñes, París  
p. 92

**Fotografías de *Im Dickicht der Städte*, de Bertolt Brecht**  
9 de mayo de 1923  
3 unidades  
10,5 x 14,7 cm c/u  
Deutsches  
Theatermuseum München

«*Cristobita*», *el guiñol de los madrileños, hace las delicias de los chiquillos en el Paseo del Prado*, en *La Esfera*, n.º 638  
27 de marzo de 1926  
33 x 25 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**Irene López Heredia el 3 de junio de 1931 en *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, de la Compañía Heredia-Asquerino con escenografía de Salvador Bartolozzi, en el Teatro Muñoz Seca, fotografía de portada en la revista *Crónica***  
14 de junio de 1931  
38 x 30 cm  
Biblioteca Nacional de España

***Divinas palabras* en el Teatro Español de Madrid. Dirección: Cipriano Rivas Cherif. Escenografía: Castela**  
1933 / 2024  
Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)

**Irene López Heredia en *Farsa y licencia de la Reina Castiza* en el Teatro Muñoz Seca, en *Blanco y Negro* Escenografía de Salvador Bartolozzi. Compañía I. López Heredia y Mariano Asquerino.**  
7 de junio de 1931  
Biblioteca Nacional de España

**Orquesta y Coros Proletarios que acompañaron la actuación del Guiñol Octubre en el Festival del Frente Antifascista celebrado en el cine Monumental de Madrid, en *Crónica*, n.º 248**  
1934  
39 x 38 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**Fotografías del libro *Kamernyi teatr i ego khudozhniki, 1914-1934* [El Teatro Kamerny y sus artistas 1914-1934]**  
1934  
30 x 22 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**Fotografía de Teatro Guiñol**  
1937  
10,8 x 16,8 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

**Bululú Rivas Chérif**  
1963 / 2024  
Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Revista *Cuadernos El Público*  
pp. 210-211

***Los cuernos de don Friolera*, en adaptación y dirección de Alberto Castilla, por el Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia**

1966 / 2024  
8 unidades  
Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM).  
Revista *Don Galán*  
p. 114 (columna izquierda)

***La enamorada del rey* en el Teatro María Guerrero de Madrid**  
1967 / 2024  
Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)

***La rosa de papel* en el Teatro María Guerrero de Madrid. Dirección: José Luis Alonso. Escenografía y figurines: Manuel Mampaso, José Luis Alonso y Vicente Sáinz de la Peña**  
1967 / 2024  
3 unidades  
Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)

**Fotografías de colaboradores del Teatro Guiñol**  
s. f.  
7 unidades  
6 x 8,5 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

**Fotografías publicadas en la revista *Fantoché***  
s. f. / 2024  
Colección particular

**Fotografías de diversas representaciones de teatro de títeres en el frente**  
pp. 232, 236, 237 (arriba)

**El marionetista Félix Malleu representando *Cristobita* en Madrid en la década de 1920**  
p. 102 (abajo)

**Félix Malleu en la Residencia de Estudiantes**

**Representación de retablillo de José Vera en 1933**

p. 103 (arriba)

**Títeres del general Queipo de Llano y el general Francisco Franco (foto que sirvió de portada para *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti)**  
pp. 234, 237 (abajo)

**Representación de *El retablillo de don Cristóbal***

**Representación de *El enamorado y la muerte*, de Rafael Alberti**  
p. 233

**Representaciones en el frente de guerra y en hospitales**

**Selección de la Colección Maria Signorelli**  
s. f. / 2024  
Colección Maria Signorelli / Municipalidad de Cividale del Friuli, Italia

***La corrida Gruppo di 6 toreri* [Grupo de 6 toreros]**  
***Torero che istiga il toro con mantello rosso***  
[Torero instigando al toro con capote rojo]  
p. 89 (abajo izquierda)

***4 toreri in scena che domano il toro***  
[4 toreros en escena domando al toro]

***5 Provini fotografie spettacolo "La Corrida"*** [5 ensayos fotográficos del espectáculo «La Corrida»]

***Marionetta con chitarra della tarantella napoletana***  
[Marioneta de la Tarantela napolitana con guitarra]

***Marionette della Tarantella Napoletana su palco***  
[Marionetas de la Tarantela napolitana]

## en el escenario]

*Serenata nella Luna*  
[Serenata en la Luna]

*Serenata spagnola in scena*

[Serenata española en el escenario]

p. 89 (abajo derecha)

*Spettacolo con marionette del Carnevale delle Ande*  
[Espectáculo con marionetas del Carnaval andino]  
2 unidades

## L'enfer

[El infierno]

s. f.  
13,5 x 8 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación.  
Fondo Luis Gutiérrez Soto

## VÍDEOS

Pío Caro Baroja (con investigación de Ricardo Caro Baroja)

*El carnaval de Lanz*

1964  
Película ransferida a vídeo,  
b/n, muda, 10'  
Filmoteca Española  
pp. 120-121

Charles Chaplin

*The Circus*

[El circo]

1928  
Película transferida a vídeo,  
b/n, muda, 70'  
MK2 Films / The Chaplin Office © 1928 Roy Export S.A.S. / Renovación: © 1955 Roy Export S.A.S. / Película con banda sonora: © 1970 Roy Export S.A.S. Todos los derechos reservados

Joan Maria Codina

*Pasionaria*

1915  
Película 35 mm transferida a vídeo, b/n, muda, 21';  
extracto: 18:00-20:11

La Filmoteca - Institut Valencià de Cultura  
pp. 160-161

William K. L. Dickson

*The Cock Fight*  
[Pelea de gallos]

1894  
Película transferida a vídeo, b/n, muda, 36'

Jean Epstein  
*Cœur fidèle*  
[Corazón fiel]

1923  
Película transferida a vídeo, b/n, muda, 90';  
extractos: 1:09:20-1:11:20 y 1:12:40-1:13:40  
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.  
Restauración realizada en 2017 por la Cinémathèque française

Karl Grüne

*Die StraÙe*  
[La calle]

1923  
Película transferida a vídeo, b/n, muda, 74';  
extracto: 1:48-5:08  
Bundesarchiv, Film: 38550

Lucien Le Saint en colaboración con Camille Sauvageot

*En dirigeable sur les champs de bataille*  
[En dirigible sobre los campos de batalla]

1919  
Vídeo a partir de cuatro bobinas en negativo sobre soporte de nitrato de celulosa digitalizadas por el Centre national du cinéma et de l'image animée (cnc), b/n, muda, 78'  
Collection des Archives de la Planète, musée départemental Albert-Kahn / département des Hauts-de-Seine  
Inv. 120492 / 120497 / 120588 / 120592

Edgar Neville  
*Domíngo de carnaval*

1945  
Película transferida a vídeo, b/n, muda, 77';  
extractos: 29:40-31:18 y 1:12:00-1:14:00  
Filmoteca Española  
pp. 118-119

Ignacio Vilar

*A Esmorga*  
[La juerga]  
2014  
Película transferida a vídeo, color, sonido, 111';  
extracto: 27:50-29:15  
Vía Láctea Filmes  
pp. 158-159

Autor desconocido, posiblemente Segundo de Chomón

*Loie Fuller*

1902  
Película transferida a vídeo, b/n, muda, 1' 22"  
Filmoteca de Cataluña

Autor desconocido  
**Representación teatral de Luces de bohemia.**  
**Dirección: Lluís Pasqual.**  
**Escenografía: Fabià Puigserver**  
1985

Filmación transferida a vídeo, color, sonido, 2'  
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música

## REGISTROS Y PIEZAS SONORAS

Maricel Álvarez en colaboración con Marcelo Martínez  
*EL COSO. Mosaico sonoro a partir de «Cartel de ferias» (Libro V de «Viva mi dueño», «El ruedo ibérico»), de Ramón María del Valle-Inclán*  
2024

Pieza sonora  
Obra producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024

Eugenio Balder  
*El cerdo. Tosca: parodia*  
1920  
Registro  
Biblioteca Nacional de España

Eugenio Balder  
*Diccionario criollo. Recitado cómico*  
ca. 1930  
Registro  
Biblioteca Nacional de España

Federico Chueca y Joaquín Valverde  
*La Gran Vía. Somos las calles, somos las plazas*  
ca. 1931  
Registro  
Biblioteca Nacional de España

Manuel Fernández Caballero  
*El dúo de la africana. Ensayo del Coro de la Murmuración*  
1930  
Registro  
Biblioteca Nacional de España

Gerónimo Giménez  
*La Tempranica. La Tarántula*  
1942  
Registro  
Biblioteca Nacional de España

Quinito Valverde (música); José Juan Cadenas (letra); La Fornarina (intérprete)  
*Cuplé El Polichinela*  
1908  
Registro

## CORRESPONDENCIA

Carta autógrafa de Valle Inclán a Rubén Darío  
3 de marzo de 1909  
Tinta sobre papel (facsimil), 3 pp.  
Seminario-Archivo Rubén Darío, Universidad Complutense, Madrid.  
www.archivodigitalvalle

inclan.es (Cátedra Valle-Inclán usc / «Grupo de investigación Valle-Inclán» Eds.) issn: 2695-4524

**Carta autógrafa de Valle-Inclán a Corpus Barga**

ca. 1916-1917  
Tinta sobre papel (facsimil), 4 pp.  
Archivo de Corpus Barga, Biblioteca Nacional de España (BNE). [www.archivodigitalvalleinclan.es](http://www.archivodigitalvalleinclan.es) (Cátedra Valle-Inclán usc / «Grupo de investigación Valle-Inclán» Eds.) issn: 2695-4524  
pp. 72-73

**Carta autógrafa de Valle-Inclán a Corpus Barga**

11 de diciembre de 1920  
Tinta sobre papel (facsimil), 4 pp.  
Archivo de Corpus Barga, Biblioteca Nacional de España (BNE). [www.archivodigitalvalleinclan.es](http://www.archivodigitalvalleinclan.es) (Cátedra Valle-Inclán usc / «Grupo de investigación Valle-Inclán» Eds.) issn: 2695-4524  
p. 76

**Carta mecanografiada y firmada de Cipriano Rivas Cherif a Manuel de Falla, con anotaciones manuscritas de este último, en la que le propone llevar a escena La Reina Castiza con la Argentina y los Ballets Españoles**

20 de julio de 1921  
Tinta sobre papel  
22 x 28 cm  
Archivo Manuel de Falla

**LIBROS Y TEXTOS ESCRITOS POR VALLE-INCLÁN**

**Flor de Santidad. Historia milenaria**

1913  
Madrid, Perlado, Páez y Compañía (serie: Opera omnia, vol. II)

17 x 12 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

**La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales**

1916  
Madrid, Sociedad General Española de Librería (serie: Opera omnia, vol. I)  
18 x 13 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

**La pipa de Kif. Versos**

1919  
Madrid, Sociedad General Española de Librería  
19 x 14 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

«Los cuernos de don Friolera», publicación en prensa en **La Pluma (Madrid)**, año II, n.º 18  
1921  
[www.archivodigitalvalleinclan.es](http://www.archivodigitalvalleinclan.es) (Cátedra Valle-Inclán usc / «Grupo de investigación Valle-Inclán» Eds.) issn: 2695-4524

**Farsa y licencia de la Reina Castiza**

1922  
Madrid, editor no identificado  
20 x 14 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

«¡Nos vemos!», publicación en prensa en **México Moderno (México)**, vol. II  
1 de septiembre de 1922  
Tinta sobre papel (facsimil)  
[www.archivodigitalvalleinclan.es](http://www.archivodigitalvalleinclan.es) (Cátedra Valle-Inclán usc / «Grupo de investigación Valle-Inclán» Eds.) issn: 2695-4524

«¡Nos vemos!», publicación en prensa en **Social (La Habana)**,

**vol. VIII, n.º 4**

1923  
Tinta sobre papel (facsimil)  
[www.archivodigitalvalleinclan.es](http://www.archivodigitalvalleinclan.es) (Cátedra Valle-Inclán usc / «Grupo de investigación Valle-Inclán» Eds.) issn: 2695-4524

**Luces de bohemia.**

**Esperpento**  
Edición de 1924  
Madrid, Renacimiento (serie: Opera omnia, vol. XIX)  
18 x 13 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación

«La rosa de papel» y «La cabeza del Bautista», en **Novelas macabras, año IV, n.º 141**

1924  
Madrid, Publicaciones Prensa Gráfica  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Colección Archivo Lafuente

«Cartel de ferias. Cromos isabelinos», en **La Novela Semanal, n.º 183, con ilustraciones de Salvador Bartolozzi**

1925  
Madrid, Publicaciones Prensa Gráfica  
17 x 12 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

«Ecos de Asmodeo», en **La novela mundial, n.º 41**

1926  
Madrid, Rivadeneyra  
16 x 12 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

«Esperpento de los cuernos de don Friolera. Epílogo», publicación en prensa en **El Estudiante, n.º 5**  
3 de enero de 1926

Tinta sobre papel (facsimil)  
[www.archivodigitalvalleinclan.es](http://www.archivodigitalvalleinclan.es) (Cátedra Valle-Inclán usc / «Grupo de investigación Valle-Inclán» Eds.) issn: 2695-4524

«Ligazón. Auto para siluetas», en **La novela mundial, n.º 24**

1926  
Madrid, Rivadeneyra  
15 x 11 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

**Tablado de marionetas**

1926  
Madrid, editor no identificado (serie: Opera omnia, vol. X)  
18 x 13 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

**Tirano Banderas. Novela de tierra caliente**

1926  
Madrid, editor no identificado (serie: Opera omnia, vol. XVI)  
18 x 13 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Colección Archivo Lafuente

«Zacarías el Cruzado o Agüero nigromante», en **La novela de hoy, n.º 225**

1926  
Madrid, Artemio Precioso  
17 x 12 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

**El Ruedo Ibérico. Primera serie, I. La Corte de los Milagros**

1927  
Madrid, editor no identificado (serie: Opera omnia, vol. XXI)  
19 x 12 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

**Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte**  
1927  
Madrid, Rivadeneyra  
(serie: Opera omnia, vol. iv)  
18 x 13 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**«La Hija del Capitán», en La novela mundial, n.º 72**  
1927  
Madrid, Rivadeneyra  
18 x 12 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

**«La importancia del cinematógrafo», por Julio Camba y Ramón María del Valle-Inclán, en ABC**  
19 de diciembre de 1928  
Periódico (facsimil)  
www.archivodigitalvalle-inclan.es (Cátedra Valle-Inclán usc / «Grupo de investigación Valle-Inclán» Eds.) ISSN: 2695-4524

**Viva mi dueño**  
1928  
Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones  
20 x 13 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**Otra castiza de Samaria. Estampas isabelinas**  
1929  
Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones  
19 x 13 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

**Martes de Carnaval. Esperpentos**  
1930  
Madrid, editor no identificado (serie: Opera omnia, vol. xvii)

19 x 13 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

**«Adiós!...», en España y Bolivia, vol. I, n.º 1, especial dedicado al Día de la Raza**  
Octubre de 1932  
Tinta sobre papel (facsimil)  
www.archivodigitalvalle-inclan.es (Cátedra Valle-Inclán usc / «Grupo de investigación Valle-Inclán» Eds.) ISSN: 2695-4524

**«Divinas Palabras. Tragicomedia de aldea en tres jornadas», en La Farsa, n.º 327**  
1933  
Madrid, La Farsa  
17 x 12 cm  
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

## **PUBLICACIONES PERIÓDICAS**

**Le Magasin pittoresque, tomo XI, dirigida por M. Édouard Charton (director)**  
[La tienda pintoresca]  
1843  
29 x 20 cm  
Bibliothèque nationale de France, Département Littérature et art, Z-4679

**Le Magasin pittoresque, tomo XII, dirigida por M. Édouard Charton (director)**  
[La tienda pintoresca]  
1844  
29 x 20 cm  
Bibliothèque nationale de France, Département Littérature et art, Z-4679

**Gil Blas. Periódico político satírico**  
1868 y 1871  
Facsimil; 2 unidades  
Biblioteca Nacional de España

**Don Junípero. Satírico y literario, año VI, n.º 50**  
26 de septiembre de 1869  
Facsimil  
Biblioteca Nacional de España

**La Madeja Política**  
1873 y 1874  
Facsimil  
Biblioteca Nacional de España

**Le petit journal. Supplément illustré**  
12 de marzo de 1894  
París, Cassigneul  
42 x 30 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**Les Soirées de Paris, año III, n.º 24**  
1914  
París, Imp. Union  
26 x 17,1 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo Lafuente  
p. 90

**The Marionette, editada por Edward Gordon Craig**  
[La marioneta]  
1918  
Florencia, «The Mask» publishers  
Dimensiones variables (16 cm aprox.) ; 6 unidades  
Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, LJ W-721 (1), LJ W-721 (2), LJ W-721 (3), LJ W-721 (5), LJ W-721 (8), LJ W-721 (10)

**Die Pleite, n.º 1, editada por George Grosz, John Heartfield y Wieland Herzfelde**  
1919  
Berlín, Der Malik  
43,2 x 30 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo Lafuente

**Crime et châtement, de Gaston Baty, en La petite illustration, n.º 640 / Théâtre, n.º 331**  
[Crimen y castigo]  
1933  
París, L'Illustration  
30 x 20 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**Futuro, n.º 16**  
1937  
México, Universidad Obrera de México  
32 x 24 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**Futuro, n.º 18, «Homenaje a España»**  
1937  
México, Universidad Obrera de México  
32 x 24 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**Futuro, n.º 19, «Homenaje a España»**  
1937  
México, Universidad Obrera de México  
32 x 24 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**Fotos. Semanario gráfico de reportajes, año I, n.º 30**  
1937  
37 x 25 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de Documentación

**«Lumières de bohème», L'Avant-scène, n.º 292**  
1963  
27 x 19 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Biblioteca y Centro  
de Documentación

## TEXTOS Y ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

«Tórtola Valencia en  
“La muerte de Ase” de  
Grieg», en *Paraninfo*,  
n.º 28, tomo II  
1915  
Facsímil  
www.archivodigitalvalle  
inclan.es (Cátedra Valle-  
Inclán usc / «Grupo de  
investigación Valle-Inclán»  
Eds.) ISSN: 2695-4524

«Tórtola Valencia»,  
en *El Orzán*  
8 de enero de 1920  
Facsímil  
www.archivodigitalvalle  
inclan.es (Cátedra Valle-  
Inclán usc / «Grupo de  
investigación Valle-Inclán»  
Eds.) ISSN: 2695-4524

«Tórtola Valencia: la  
artista de las danzas  
clásicas», en *Mundo  
Gráfico*  
ca. 1921  
Recorte de prensa  
30 x 23 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de  
Documentación

Edward Gordon Craig  
«Puppets and Poets», *The  
Chapbook. A monthly  
miscellany*, n.º 20  
[Marionetas y poetas]  
1921  
Londres, The Poetry  
Bookshop  
22 x 18 cm  
Bibliothèque nationale de  
France, Département des  
Arts du spectacle, 8-EGC-  
2624

«Tórtola Valencia: la  
artista de las danzas  
clásicas», en *Mundo  
Gráfico*

ca. 1921  
Recorte de prensa  
30 x 23 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

«En Granada resucita  
el guiñol», en *La Esfera*,  
n.º 475  
1923  
36 x 28 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

«El Teatro dei Piccoli: los  
miríficos descendientes  
de Kara Kuch», en *La  
Esfera*, n.º 567  
1924  
36 x 28 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación  
p. 88

Texto sobre danza  
moderna y Tórtola  
Valencia  
ca. 1925  
Recorte de prensa  
22 x 16 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

## PROGRAMAS, PARTITURAS Y CARTELES

*La Gran Vía. Zarzuela  
en un acto*, música  
de Federico Chueca y  
Joaquín Valverde  
ca. 1886  
Partitura  
34 x 24 cm  
Biblioteca Nacional  
de España

*Cádiz: episodio nacional  
cómico-lírico-dramático*,  
música de Federico  
Chueca y Joaquín  
Valverde con letra de

**Javier de Burgos**  
ca. 1890  
Madrid, Pablo Martín  
Partitura  
36 x 26 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

*El dúo de la africana  
[Música notada]:  
zarzuela en un acto*,  
música de Manuel  
Fernández Caballero  
1893  
34 x 27 x 1 cm  
Partitura vocal  
Biblioteca Nacional de  
España

*Répertoire des pantins*,  
incluye *Marche des  
polonais*, *Ouverture  
d'Ubu Roi* y *La chanson  
du décervelage*, música  
de Claude Terrasse y  
letra de Alfred Jarry  
[Repertorio  
de marionetas]  
1898  
París, Éditions du Mercure  
de France  
Partitura  
35 x 27 cm c/u  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

*La Chanson du  
décervelage, extrait du 5e  
acte d'Ubu Roi*, música de  
Claude Terrasse y letra  
de Alfred Jarry  
[La canción del lavado  
de cerebro, extracto del  
quinto acto de *Ubu Rey*]  
1898  
Partitura  
35 x 27 cm  
Bibliothèque nationale  
de France, Département  
de la Musique, K-54174

*Ouverture d'Ubu Roi  
d'Alfred Jarry, pour  
piano à 4 mains*, música  
de Claude Terrasse  
[Obertura de *Ubu Roi* de  
Alfred Jarry para piano

**a cuatro manos]**  
1898  
Partitura  
35 x 27 cm  
Bibliothèque nationale de  
France, Département de  
la Musique, VM12 I-2619  
(1 A)  
p. 91

*Marche des Polonais*,  
*extraite d'Ubu Roi*,  
música de Claude  
Terrasse  
[Marcha de los polacos,  
extracto de *Ubu Rey*]  
1898  
Partitura  
36 x 27 cm  
Bibliothèque nationale de  
France, Département de la  
Musique, RES VMA-26 (2)

*La Tempranica: zarzuela  
en un acto*, música de  
Gerónimo Giménez  
1900  
Partitura  
33 x 26 x 2 cm  
Biblioteca Nacional de  
España

*La golfemia* (parodia de  
la ópera *La bohemia* en  
un acto y cuatro cuadros,  
en verso), música del  
maestro Arnedo y letra  
de Salvador María  
Granés  
1901  
Partitura  
21 x 14 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

*El sapo enamorado:  
pantomima en  
un prólogo y un acto*  
1921  
Programa de mano  
18 x 18 cm  
Museo Nacional del  
Teatro, Almagro

*El retablo de Maese Pedro*  
en París, con ilustración  
de Hernando Viñes  
25 de junio de 1923  
Programa de mano del

estreno  
24 x 16 cm  
Archivo Manuel de Falla

**Títeres de Cachiporra**  
(*Cristobica*), corregido  
por Hermenegildo Lanz  
1923  
Programa de mano  
Archivo Lanz

**The Fak-Hong**  
ca. 1925  
Cartel  
92 x 72 cm  
Colección Rafael Amieva

**El guiñol satírico**  
**La Tarumba**  
1937  
Cartel  
62 x 40 cm  
Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía

**Tirano Banderas en el**  
**Festival Internacional**  
**de las Artes México 68**  
1968  
Programa de mano  
(facsimilar)  
Centro de Documentación  
de las Artes Escénicas  
y de la Música (CDAEM)

**Inauguración del guiñol**  
**Octubre en el Teatro**  
**María Guerrero de**  
**Madrid**  
s. f.  
Programa de mano  
(facsimilar)  
Colección particular

## LIBROS

Alfonso y Enrique  
(fotógrafos)  
**El álbum de la guerra de**  
**Melilla, cuadernos n.º 2**  
**y n.º 5**  
1909  
Madrid, Establecimiento  
Tipográfico de El Liberal  
20 x 28 cm, c/u  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

José De Almada Negreiros  
**Pierrot e Arlequim,**  
**personagens de teatro**  
[**Pierrot y Arlequín,**  
**personajes de teatro**]  
1924  
Lisboa, Portugalía  
19,5 x 13,7 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo  
Lafuente

J. B. Andar  
**Los secretos de las mesas**  
**giratorias**  
ca. 1925  
Madrid, Ediciones  
Españolas  
19 x 13 cm  
Colección Rafael Amieva

Julio Andrieu  
**La quiromancia**  
ca. 1885  
Madrid, Imprenta Ibérica  
12 x 8,5 cm  
Colección Rafael Amieva

Charles Baudelaire  
**Les paradis artificiels**  
[**Los paraísos**  
**artificiales**]  
1926  
París, editorial no  
identificada  
20 x 14 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de  
Documentación

Jules Boissière  
**Fumeurs d'opium :**  
**comédiens ambulants**  
[**Fumadores de opio.**  
**Cómicos ambulantes**]  
1909  
París, Louis Michaud  
19 x 12 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Anton Giulio Bragaglia  
**Il teatro della rivoluzione**  
[**El teatro de la**  
**revolución**]  
1929  
19,2 x 13,7 cm

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo  
Lafuente

Rafael Cansinos Assens  
**El movimiento V. P.,**  
**portada ilustrada por**  
**Alberto Díaz**  
Madrid, Mundo Latino/  
Imp. de G. Hernández  
y Galo Sáez  
1921  
20 x 13 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo  
Lafuente

Rafael Cansinos Assens  
**La huelga de los poetas**  
1921  
Madrid, Mundo Latino  
19 x 13 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Rafael Cansinos Assens  
**Bohemia**  
2002 (novela póstuma)  
Madrid, Fundación  
Archivo Rafael Cansinos  
Assens  
22 x 16 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de  
Documentación

Emilio Carrere  
**Caballero de la muerte**  
1909  
Madrid, Librería de Pueyo  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo  
Lafuente

Sofía Casanova  
**De la Guerra.**  
**Crónicas de Polonia**  
**y Rusia**  
1916  
Madrid, Renacimiento  
20 x 13 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de  
Documentación

Jean Cocteau  
**Opium : journal d'une**  
**désintoxication**  
[**Opio. Diario de una**  
**desintoxicación**]  
1930  
París, Librairie Stock  
20 x 14 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de  
Documentación

Arthur Conan Doyle  
**La nueva revelación**  
1920  
Madrid, Editorial Pueyo  
20 x 13,5 cm  
Colección Rafael Amieva

Amalia Domingo Soler  
**Cuentos espiritistas**  
ca. 1925  
Barcelona, Casa Editorial  
Maucci  
22 x 15,5 cm  
Colección Rafael Amieva

Eduardo Escribano  
**Instrucción para la**  
**formación de círculos**  
**espiritistas**  
ca. 1905-1910  
Madrid, Editorial  
Escribano  
16 x 11 cm  
Colección Rafael Amieva

José Famades Villamur  
**Rosa Real, la gran**  
**vidente**  
1929  
Ciudad y editorial no  
identificadas  
15,5 x 11 cm  
Colección Rafael Amieva

José Franco Ponge  
**Los misterios de las**  
**mesas parlantes y del**  
**soligrafón**  
1934  
Madrid, Librería General  
de Victoriano Suárez  
20 x 14 cm  
Colección Rafael Amieva

Sebastià Gasch  
**Títeres y marionetas**  
1949  
Barcelona, Argos

22 x 16 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Ramón Gómez de la  
Serna  
**Los medios seres. Farsa  
fácil en un prólogo y tres  
actos**  
1929  
Madrid, Prensa Moderna  
17 x 13 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de  
Documentación

Agustina González López  
(la Zapatera)  
**Las leyes secretas**  
1927  
Granada, Editorial Artes  
Gráficas Granadinas  
21 x 13 cm  
Biblioteca Nacional de  
España

J. J. Grandville  
**Un autre monde**  
[Otro mundo]  
1844  
París, Les Libraires  
Associés  
Facsimil de 1963  
26 x 20 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

J. J. Grandville  
**Cent proverbs**  
[Cien proverbios]  
1845  
París, H. Fournier  
24 x 17 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Alfred Jarry  
**Ubu roi ou les Polonais**  
[Ubu Rey o Los polacos]  
s. f.  
París, Fasquelle  
16 x 12 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.

Biblioteca y Centro  
de Documentación

Alfred Jarry  
**César antéchrist**  
[César anticristo]  
1895  
París, Éditions  
du Mercure de  
France  
14,7 x 11,7 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo  
Lafuente

Alfred Jarry  
**Almanach du Père Ubu  
illustré**  
[Almanaque ilustrado  
de Père Ubu]  
1899  
Impresión sobre papel  
11 x 10 cm  
Bibliothèque nationale  
de France, Département  
des Estampes et de la  
photographie, TF-290  
(A)-4

Alfred Jarry  
**Gestes. Suivis de  
paralipomnes d'Ubu**  
[Gestas. Seguidos de  
paralipómenos de Ubu]  
1920  
París, Éditions du  
Sagittaire  
16 x 16 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Alfred Jarry  
**Almanach illustré du  
Père Ubu (xx Siècle), con  
illustraciones de Pierre  
Bonnard**  
[Almanaque ilustrado  
del Padre Ubu, siglo xx]  
1949  
Lausanne, Imprimerie  
Held  
Facsimil  
23 x 17 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Pierre Loti  
**Les derniers jours  
de Pékin**  
[Los últimos días  
de Pekín]  
ca. 1902  
París, Calmann-Lévy  
19 x 12 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Vladimir Mayakovski  
**Bania: drama v 6-ti  
deistviakh tsirkom  
i feierverkom**  
[La casa de baños:  
drama en seis actos  
con números de circo y  
fuegos artificiales]  
1930  
Moscú, Gosudarstvennoe  
izdatel'stvo  
20 x 13,5 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo  
Lafuente

Gregorio Martínez Sierra  
**Un teatro de arte en  
España: 1917-1925**  
1926  
Madrid, Ediciones  
de la Esfinge  
35 x 27 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Gregorio Martínez Sierra  
**Un teatro de arte en  
España: 1917-1925**  
1926  
Madrid, Ediciones  
de la Esfinge  
35 x 27 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Andreu Nin  
**Les dictadures dels  
nostres dies**  
[Las dictaduras  
de nuestros días]  
1930  
Barcelona, Llibrería

Catalònia  
20 x 13 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Colección Archivo  
Lafuente

Fernande Olivier  
**Picasso et ses amis**  
[Picasso y sus amigos]  
1933  
París, Librairie Stock  
19 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Padre Juan José Franco  
**El hipnotismo puesto  
en moda**  
1891  
Barcelona, Librería  
La hormiga de oro  
17 x 11, 5 cm  
Colección Rafael Amieva

Joaquín Partagás Jaquet  
**El prestidigitador  
Optimus ó Magia  
espectral**  
ca. 1900  
Barcelona, Librería  
Española de Antonio  
López  
19 x 13 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Benito Pérez Galdós  
**Libros de Episodios  
nacionales: España sin  
rey, España trágica,  
Amadeo I, La Primera  
República, De Cartago  
a Sagunto, Cánovas,  
La corte de Carlos IV,  
Los apostólicos, Bodas  
reales  
y La de los tristes  
destinos**  
Madrid, Perlado, Páez  
y Compañía (Sucesores  
de Hernando)  
18 x 12 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Ramón Pérez de Ayala  
**Troteras y danzaderas**  
1930  
19 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro de  
Documentación. Fondo  
Luis Gutiérrez Soto

Pitigrilli  
**Cocaína**  
1925  
Barcelona, B. Bauzá  
10 x 13 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

J. Stahl, con ilustraciones  
de J. J. Grandville  
**Scènes de la vie privée  
et publie des  
animaux : études de  
mœurs contemporaines ;  
vol. I**  
[Escenas de la vida  
privada y pública de  
los animales: estudios  
de costumbres  
contemporáneas, vol. I]  
1842  
París, J. Hetzel et Paulin  
28 x 20 cm  
Bibliothèque nationale de  
France, Réserve des livres  
rares, Rés. Y2 1007

Ambroise Vollard  
**Le Père Ubu à l'aviation**  
[El Padre Ubu en la  
aviación]  
1918  
París, Éditions Georges  
Crès  
14 x 14 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Varios autores  
**Los dibujantes en la  
Guerra de España**  
ca. 1937  
Madrid, Ediciones  
Españolas (serie  
Cuadernos de la Guerra, 1)  
25 x 15 cm c/u; 2  
ejemplares

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Autor desconocido  
**Primer Congreso  
Internacional  
Espiritista. Reseña  
completa**  
1888  
Barcelona, Imprenta  
de Daniel Cortezo  
18 x 12 cm  
Colección Rafael Amieva

Autor desconocido  
**Brujerías espiritistas**  
1894  
Publicación de pequeño  
formato  
17 x 11,5 cm  
Colección Rafael Amieva

Autor desconocido  
**Psiquismo  
transcendental**  
ca. 1905-1910  
Publicación de pequeño  
formato  
16,5 x 11 cm  
Colección Rafael Amieva

Autor desconocido  
**La Cartomancia antigua  
y moderna ó Tratado  
completo del arte de  
echar las cartas**  
1906  
Valencia, F. Martínez  
Andreu  
18 x 12 cm  
Biblioteca Nacional de  
España

Autor desconocido  
**Los crímenes de  
la guerra. Álbum  
de fotografías  
sensacionales e inéditas  
sobre la barbarie y la  
misericordia de la guerra**  
1933  
Barcelona, Talleres  
Gráficos Armengol  
31 x 21 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

Autor desconocido  
**Le décor de théâtre dans  
le monde depuis 1935**  
[Los decorados teatrales  
en el mundo desde 1935]  
1956  
Bruselas, Elsevier  
31 x 25 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.  
Biblioteca y Centro  
de Documentación

## OTRAS OBRAS INCLUIDAS EN LA PUBLICACIÓN

Castelao (Alfonso D.  
Rodríguez Castelao)  
**¡Cobardes! ¡Asesinos!**  
1937  
Aguada y tinta negra  
sobre papel  
30,2 x 22,7 cm  
Museo de Pontevedra  
p. 283

Francisco de Goya  
**Temeridad de Martincho  
en la plaza de Zaragoza,  
de la serie Tauromaquia**  
1814-1816  
Grabado  
30 x 40.9 cm  
Calcografía Nacional  
p. 254

Bettina Jacometti  
**Peste**  
1916  
Dibujo  
Cortesía de Miguel  
Molina-Alarcón (colección  
particular)  
p. 325

Hermenegildo Lanz  
**Totolín (marioneta)**  
1941-1942  
Madera, cartón, tela, hilos  
120 x 25 x 7 cm  
Archivo Lanz  
p. 336

José Clemente Orozco  
**Pomada y perfume**  
1946  
Óleo sobre tela  
70,7 x 85,5 cm  
Acervo Museo de Arte  
Carrillo Gil / INBAL /

Secretaría de Cultura  
pp. 208-209

Ramón Padró y Pedret  
**Detalle de la cúpula  
del gran anfiteatro del  
Ilustre Colegio Oficial de  
Médicos de Madrid**  
1884  
Óleo  
Cortesía del Ilustre  
Colegio Oficial de Médicos  
de Madrid  
p. 321

Santiago Ramón y Cajal  
**Dibujo de neuroglia de  
las capas superficiales  
de cerebro de niño**  
ca. 1904  
Tinta sobre papel  
Legado Cajal-CSIC  
p. 326

Autor desconocido  
**Portada de La Novela  
de Hoy. El réprobo, de  
Vicente Blasco Ibáñez,  
año v, n.º 214**  
1926  
Impresión sobre papel  
Cortesía de Gloria  
G. Durán (colección  
particular)  
p. 329 (derecha)

Autor desconocido  
**Portada de La Novela  
de Hoy. El beso  
imposible, de Juan  
Ferragut, año ix,  
n.º 444**  
1930  
Impresión sobre papel  
Cortesía de Gloria  
G. Durán (colección  
particular)  
p. 329 (izquierda)

## **PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

### **Ministro de Cultura**

Ernest Urtasun Domènech

### **Director del Museo**

Manuel Segade

## **REAL PATRONATO**

### **Presidencia de Honor**

SS. MM. los Reyes de España

### **Presidenta**

Ángeles González-Sinde Reig

### **Vicepresidenta**

Beatriz Corredor Sierra

### **Vocales Natos**

Jordi Martí Grau

(Secretario de Estado de Cultura)

María del Carmen Páez Soria

(Subsecretaria de Cultura)

María José Gualda Romero

(Secretaria de Estado

de Presupuestos y Gastos)

Isaac Sastre de Diego

(Director General de Bellas Artes)

Manuel Segade

(Director del Museo)

Julián González Cid

(Subdirector Gerente del Museo)

Tomasa Hernández Martín

(Consejera de Presidencia, Interior

y Cultura del Gobierno de Aragón)

Carmen Teresa Olmedo Pedroche

(Viceconsejera de Cultura y Deportes

del Gobierno de Castilla-La Mancha)

Horacio Umpierrez Sánchez

(Viceconsejero de Cultura y Patrimonio

Cultural del Gobierno de Canarias)

Pilar Lladó Arburúa

(Presidenta de la Fundación

Amigos del Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía)

### **Vocales Designados**

Pedro Argüelles Salaverría

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

(Fundación Mutua Madrileña)

Juan-Miguel Hernández León

Antonio Huertas Mejías

(FUNDACIÓN MAPFRE)

Carlos Lamela de Vargas

Rafael Mateu de Ros

Marta Ortega Pérez

(Inditex)

Suhanya Raffel

María Eugenia Rodríguez Palop

Joan Subirats Humet

Ana María Pilar Vallés Blasco

### **Patronos de Honor**

Pilar Citoler Carilla

Guillermo de la Dehesa

Óscar Fanjul Martín

Ricardo Martí Fluxá

Claude Ruiz Picasso †

Carlos Solchaga Catalán

### **Secretaria**

#### **del Real Patronato**

Rocío Ruiz Vara

### **Comité asesor**

María de Corral

João Fernandes

Inés Katzenstein

Chus Martínez

Gloria Moure

Vicente Todolí

### **Comité asesor de arquitectura**

Juan Herreros

Andrés Jaque

Marina Otero Verzier

**MUSEO NACIONAL CENTRO  
DE ARTE REINA SOFÍA**

**Director**  
Manuel Segade

**Subdirectora Artística**  
Amanda de la Garza

**Jefa del Área  
de Exposiciones**  
Teresa Velázquez

**Coordinadora General  
de Exposiciones**  
Beatriz Velázquez

**Jefa del Área  
de Colecciones**  
Rosario Peiró

**Jefe de Registro  
de Obras**  
Maria Aranzazu Borraz de Pedro

**Jefe de Restauración**  
Jorge García

**Jefa de Actividades  
Editoriales**  
Alicia Pinteño Granado

**Jefe de Actividades  
Culturales y Audiovisuales**  
Chema González

**Jefa de Biblioteca  
y Centro de Documentación**  
Isabel Bordes

**Jefe del Área de Educación**  
Fran MM Cabeza de Vaca

**Director de Gabinete  
Institucional**  
Carlos Urroz

**Jefe de Protocolo**  
Diego Escámez

**Directora de Comunicación**  
Diana Lara

**Responsable de Proyectos  
Digitales**  
Olga Sevillano Pintado

**Directora de Estudios**  
Julia Morandeira Arrizabalaga

**Subdirector Gerente**  
Julián González Cid

**Subdirectora Adjunta  
a Gerencia**  
Sara Horganero

**Consejero Técnico**  
Ángel J. Moreno Prieto

**Jefa de la Unidad de Apoyo  
a Gerencia**  
Rocío Ruiz Vara

**Jefa de Recursos Humanos**  
María Paloma Herrero

**Jefa del Área Económica**  
Beatriz Guijarro

**Jefa de Servicio de Ingresos  
y Gestión Estadística**  
Azucena López

**Responsable de Políticas  
de Público**  
Francisca Gámez

**Jefe del Área de Arquitectura,  
Desarrollo Sostenible  
y Servicios Generales**  
Francisco Holguín Aguilera

**Jefe del Área de Seguridad**  
Juan Manuel Mouriz Llanes

**Jefe del Área de Informática**  
Mónica Asunción Rodríguez  
Escribano

Esta publicación se edita con motivo de la investigación *Esperpento. Arte popular y revolución estética*, presentada en la exposición homónima organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 9 de octubre de 2024 al 10 de marzo de 2025.

**EXPOSICIÓN**

**Comisariado**  
Pablo Allepuz  
Rafael García  
Germán Labrador  
Beatriz Martínez Hijazo  
José A. Sánchez  
Teresa Velázquez

**Dirección de proyecto**  
Teresa Velázquez

**Coordinación**  
Rafael García

**Apoyo a la coordinación**  
Cristina Díez  
Carlos González  
Ana Lázaro  
María López  
Beatriz Martínez Hijazo  
Beatriz Velázquez

**Apoyo a la investigación**  
Guillermo Cobo  
Raúl Martínez  
Ida Morán

**Gestión**  
Natalia Guaza

**Apoyo a la gestión**  
Nieves Fernández

**Registro**  
Antón López  
Camino Prieto

**Restauración**  
Manuela Gómez  
(restauradora responsable)  
Paula Ercilla  
Irene García  
Eugenia Gimeno  
Begoña Juárez  
Juan Antonio Sáez

**Coordinación de mobiliario**  
Beatriz Velázquez  
Nieves Sánchez

**Diseño**  
Paco Bocanegra

**Montaje**  
Rehabilitaciones  
REES, S.L.

**Iluminación**  
Toni Rueda  
Urbia

**Transporte**  
TTI - Técnica  
de Transportes  
Internacionales SAU

**Seguro**  
Liberty Specialty Markets  
Garantía del Estado

**PUBLICACIÓN**

Publicación editada por el departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

**Dirección editorial**  
Alicia Pinteño

**Coordinación editorial**  
Luis Bernal

**Edición, corrección de textos y pruebas**  
Luis Bernal

**Diseño gráfico**  
tipos móviles

**Gestión de la producción**  
Julio López

**Gestión administrativa**  
Victoria Wizner

**Fotomecánica**  
Lucam

**Impresión y encuadernación**  
Willing Press

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024

© de los ensayos de los autores, BY-NC-ND 4.0 International

© de las imágenes, sus autores  
© Familia González de la Huebra Gómez  
© Herederos de José Clemente Orozco, 2024  
© Tatane Ruiz Ansedo  
© «Alfonso» Almada Negreiros, André Masson, Ángeles Santos, Anton Giulio Bragaglia, Gutiérrez Solana, Associació Cultural Helios Gómez, Ismaël Gonzalez De La Serna, José Clemente Orozco, Juan Gyenes, Laxeiro, Maruja Mallo, Ossip Zadkine, Rosario de Velasco, VEGAP, Madrid, 2024

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-663-5  
NIPO: 194-24-013-0  
D. L.: M-19957-2024

Catálogo de publicaciones oficiales  
<https://cpage.mpr.gob.es>

Este libro se ha impreso en Pergraphica Classic Smooth 120 g / Woodstock 80 g (interiores) y Gmund Matt Color 240 g (cubierta).

Las ilustraciones que aparecen en las páginas 3, 13, 16, 52, 78, 94, 128, 164, 194, 214 y 365 pertenecen a las aleluyas *El mundo al revés* y *Carnaval* del archivo de la Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

2024 Imagen digital, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia, pp. 62-65 ■ Acervo Museo de Arte Carrillo Gil/INBAL/Secretaría de Cultura, foto: Javier Hinojosa, pp. 208-209 ■ Archivo Familia Conde Escurado, foto: Miguel Mosquera Conde, pp. 140-141, 183 ■ Archivo Fotográfico Rodrigo Moya, pp. 188-189 ■ Archivo General de la Administración. Archivo Fotográfico Alfonso, pp. 124-125 ■ Archivo Lanz, pp. 235, 336 ■ Archivo Lanz, imagen positivada por Enrique Lanz, 2023, p. 93 ■ Archivo Manuel de Falla/Association Hernando Viñes, París, p. 92 ■ Archivo de Misoginia Ilustrada de Raquel Manchado, pp. 126-127 ■ Ayuntamiento de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella, p. 115 ■ Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia de Madrid, pp. 34-35 ■ Julio Balado/AC Morreu o Demo, p. 103 (abajo) ■ Biblioteca Nacional de España, pp. 48-51, 69, 72-73, 76 ■ Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, España, p. 88 ■ Bibliothèque nationale de France, pp. 91, 144 ■ Javier Broto Hernandez, cortesía Diputación Provincial de Huesca, pp. 37, 77, 104-105, 116-117, 177, 179 ■ Calcografía Nacional, p. 254 ■ Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 114 (columna derecha), 190-193 ■ Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. Revista *Cuadernos El Público*, pp. 210-211 ■ Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. Revista *Don Galán*, p. 114 (columna izquierda) ■ Centro Documental de la Memoria Histórica, Ministerio de Cultura, pp. 230-231 ■ Cortesía Charles Tella, p. 249 ■ Colección de Arte ABANCA, p. 143 ■ Colección Banco Santander, p. 139 ■ Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga, pp. 30-31 ■ Colección Dolores Rojas, foto: Pepe Morón, p. 248 ■ Colección Fundación Laxeiro/Ayuntamiento de Vigo, pp. 107, 180-181 ■ Colección Maria Signorelli/Municipalidad de Cividale del Friuli, Italia, p. 89 (abajo) ■ Colección particular, p. 145 ■ Colecciones reales. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, 10138458, p. 178 ■ Comune di Milano, todos los derechos reservados, Milán, Galleria d'Arte Moderna, pp. 148-149 ■ Consello Social - Universidade de Santiago de Compostela, p. 109 ■ Crown Copyright, IWM, p. 74 ■ Deutsches Theatermuseum München, pp. 154-157 ■ Ernst Barlach Haus - Hermann F. Reemtsma Stiftung, Andreas Weiss, p. 122 ■ Espazo Expositivo Municipal Arturo Baltar. Colección privada. Concello de Ourense, foto: Mark Ritchie p. 182 ■ Filmtoteca de Castilla y León, p. 102 (arriba) ■ Filmtoteca Española, pp. 118-119, 120-121 ■ Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, p. 229 ■ La Filmtoteca - Institut Valencià de Cultura, pp. 160-161 ■ Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, p. 87 ■ Gasull Fotografía, Colección Casacuberta Marsans, p. 101 ■ Cortesía de Gloria G. Durán (colección particular), p. 329 ■ Cortesía del Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Madrid, p. 321 ■ Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura, p. 110 ■ Museo de Arte Carrillo Gil / INBAL / Secretaría de Cultura, foto: Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 205 ■ Legado Cajal-CSIC, p. 326 ■ Cortesía de Miguel Molina-Alarcón (colección particular), p. 325 ■ Museo de Bellas Artes de Valencia, pp. 151-152 ■ Museo de Huesca, Fernando Alvir, pp. 71, 238-239 ■ Museo Lázaro Galdiano, p. 28 ■ Museu del Cinema - Colección Tomàs Mallol (Girona), pp. 38, 40, 41 ■ Museu Frederic Marès, pp. 46-47 ■ Museo Frederic Marès, Reflection, p. 47 (abajo izquierda) ■ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, foto: Joaquín Cortés/Román Lores, pp. 42, 45, 66, 67, 68, 89, 111, 147, 184-185, 242-247, 250-251 ■ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Colección Archivo Lafuente, pp. 90, 240-241 ■ Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024, pp. 75, 123 (arriba), 252-253 ■ Museo Nacional del Prado, p. 32 ■ Museo Nacional del Romanticismo, foto: Javier Rodríguez Barreda, p. 33 ■ Museo Nacional del Teatro, Almagro, pp. 186-187 ■ Foto: Alberto Otero, Museo Nacional del Prado, p. 61 ■ Paris - Musée de l'Armée, Dist. Grand Palais Rmn/image musée de l'Armée, p. 73 (abajo) ■ Paris Musées, musée Zadkine, Dist. Grand Palais Rmn/image ville de Paris, p. 70 ■ Sala Parés, Barcelona, pp. 162-163 ■ Universidad de Cantabria, pp. 36, 152-153 ■ Via Láctea Filmes, pp. 158-159

## AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su agradecimiento a los prestadores y colaboradores que han hecho posible el proyecto *Esperpento. Arte popular y revolución estética*:

A Maricel Álvarez y Marcelo Martínez por *EL COSO. Un mosaico sonoro a partir de «Cartel de Ferias» de Ramón María del Valle-Inclán*. A Gloria G. Durán, Marcelo Expósito, Miguel Molina Alarcón, Ana Terra Leme da Silva y Mario Sergio Castellí.

A Lázaro Gabino Rodríguez y Luisa Pardo, de Lagartijas tiradas al sol, por la instalación escénica *No tengo por qué seguir soñando con los cadáveres que he visto*. A Sergio López Viguera, Delia Pacas, Laura Pacas y Pedro Pizarro.

Acervo Museo de Arte Moderno. INBAL/Secretaría de Cultura ■ AGA (Archivo General de la Administración) ■ Juan Aguilera Sastre ■ Santiago Alba Rico ■ Esther Almarcha Núñez-Herrador ■ Teresa Aparicio ■ Archivo Familia Conde Escurado ■ Archivo Lafuente ■ Archivo Lanz ■ Archivo Manuel de Falla ■ Archivo Regional de la Comunidad de Madrid ■ Asociación Cultural Morreu o Demu ■ Ayuntamiento de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella ■ Ayuntamiento de Villacañas ■ Adolfo Ayuso ■ Mario Bellatín ■ Biblioteca Nacional de España ■ Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela ■ Bibliothèque Nationale de France ■ Marina Bollaín ■ Manuel Borja-Villel ■ Hécator Bourges ■ Bundesarchiv-Filmarchiv ■ Sara Caretta ■ Esther F. Carrodegas ■ Casa-Museo de la Tía Sandalia ■ Alberto Castilla ■ Ricardo Díaz ■ Cátedra de Valle-Inclán USC ■ Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música ■ Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca ■ Centro Federico García Lorca, Granada ■ Colección Banco Santander ■ Colección Casacuberta Marsans ■ Colección de Arte ABANCA ■ Colección Dolores Rojas ■ Colección Fundación Laxeiro - Ayuntamiento de Vigo ■ Colección Maria Signorelli / Municipalidad de Cividale del Friuli, Italia ■ Colección Museográfica de la UC. Sección Arte Gráfico. Fondo Pedro Casado Cimiano y Lucía Gutiérrez Montalvo ■ Colección Rafael Amieva ■ Colección Recreo Cultural da Estrada, Pontevedra ■ Colección Succession Jean Claude Riedel ■ Maite Conesa ■ Diana Delgado-Ureña ■ Deutsches Theatermuseum München ■ Ana Belén Egea Fuentes ■ Ernst Barlach Haus - Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburgo ■ Espacio Expositivo Arturo Baltar, Concello de Ourense ■ Familia Silvent ■ Filmtoteca de Castilla y León, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte ■ Filmtoteca de Cataluña ■ Filmtoteca Española ■ Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz ■ Fundación Colección ABC ■ Fundación Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família ■ Fundación La mirada ingenua, Benasque, Huesca ■ Galleria d'Arte Moderna, Milán ■ Dianella Gambini ■ Ennio Guerrato ■ Xermán Hermida ■ Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura ■ IWM (Imperial War Museums) ■ La Filmtoteca - Institut Valencià de Cultura (IVC) ■ Enrique Lanz ■ Shaday Larios ■ Pedro J. Lavado ■ Xosé Luis López de Prados Arias ■ Jaime Lorente ■ Raquel Manchado ■ Yanisbel Martínez ■ Miguel Molina ■ Juana M. Moreno ■ Musée de l'Armée, París Thyssen Málaga ■ Museo de Historia de Madrid ■ Museo de Huesca ■ Museo Lázaro Galdiano, Madrid ■ Museo Nacional del Prado, Madrid ■ Museo Nacional del Romanticismo, Madrid ■ Museo Nacional del Teatro, Almagro ■ Museo del Traje, Madrid ■ Museo del Cinema, Girona ■ Museu Frederic Marès. Barcelona ■ Museu Nacional d' Art de Catalunya ■ The Museum of Modern Art, Nueva York ■ Rodolfo Obregón ■ Paris Musées / Musée Zadkine ■ Patrimonio Nacional. Colecciones Reales. Palacio Real de Madrid ■ Lucía Peñalosa ■ Barbara della Polla ■ Susanne de Ponte ■ Teresa del Pozo ■ Montse Puigdevall Noguera ■ Celia Querol ■ María Rivera ■ Tamara Rodríguez Cupeiro ■ Jesús Rubio Jiménez ■ Roy Export S.A.S. ■ Sala Parés. Barcelona ■ Margarita Santos Zas ■ Teatro Stabili del Friuli Venezia Giulia - Il Rossetti ■ Charles Tella ■ Roberta Torcello ■ Universidade de Santiago de Compostela ■ Javier Valle-Inclán ■ Ignacio Vilar y Vía Láctea Filmes ■ Inmaculada Zaragoza

Así como a aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.





Este libro se terminó de imprimir durante el mes de octubre de 2024, cien años después de la primera edición de *Luces de bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán.









MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE  
REINA SOFIA



MINISTERIO  
DE CULTURA

