

ES PER PEN TO

Arte popular y revolución estética



HS

PEN

PER

TÓ

**ARTE POPULAR
Y REVOLUCIÓN
ESTÉTICA**

La 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 esperpentina: 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 fantoches, 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.

El 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 transcendido 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, encardinadas 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 esperpertos 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 guñolesca, 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 auca 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 esperpético. 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

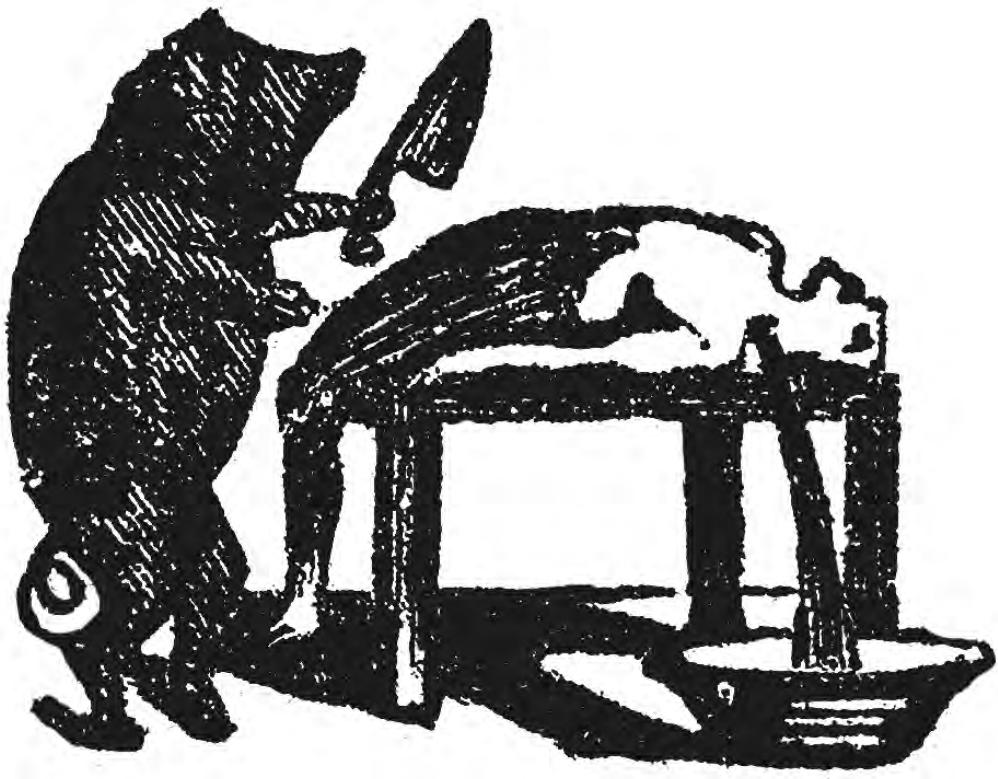
165

7
TIRANO

195

8
**EL RUEDO
IBÉRICO**

215



257

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

Santiago Alba Rico

307

**Principitos
de esperpentos**

Mario Bellatin

273

Melón pelado

Esther F. Carrodegas

317

**La Farmacia:
Refugium
Peccatorum**

Gloria G. Durán

337

**Lista
de obras**

**ESPERARTE
Y REVER**

ES

CRPENTO: OPULAR LUCIÓN STÉTICA

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 histriónismo, 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»¹.

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»².

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 mario-
netas 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.

suscitará a través de la visión plástica: «el tono no lo da nunca la palabra, lo da el color»³. 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 fin⁴.

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 recíproca⁵. 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 inmediato⁶. 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 1957⁷. 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 carnavalesco 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 marionetas⁸ 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 cómico⁹. Frente al grotesco fantástico extrañamente antinatural, sus visiones espetrales 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 ingratidez 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 vertebraba lo grotesco en este autor. Ver *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1947.

nación, el grotesco satírico entróncó 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 español¹⁰ —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 retuerce para expresar la inanición social y física¹¹.

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 (anamorfosis¹²). 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 XIX¹³.

Por ello, siendo el cine un importante referente de la composición espesentática, no lo son menos otros dispositivos de narración visual precinematográficos, como el teatro de sombras y la linterna mágica¹⁴. 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 rebeldía, 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 espetrales 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, alternativamente calificado como el «siglo de las sombras» y el «siglo de las nubes»¹⁵. 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»¹⁶.

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»¹⁷.

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», ibid., 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.

Gil Blas, una de las revistas que más influyó a Valle-Inclán (junto a *La Gorda* y *La Flaca*¹⁸), 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

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

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 estampa en una tradición jocoseria, algo que identifica como específico del caso hispano, y el alejamiento del pueblo de su propia responsabilidad como agente político¹⁹.

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. Delacroix 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







EL TUTI-LI-MUNDI.

Francisco Javier Ortega y Vereda
El tuti-li-mundi, 1861

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



JUAN DE LAS VIÑAS.—UNA REPRESENTACIÓN AL AIRE LIBRE.

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

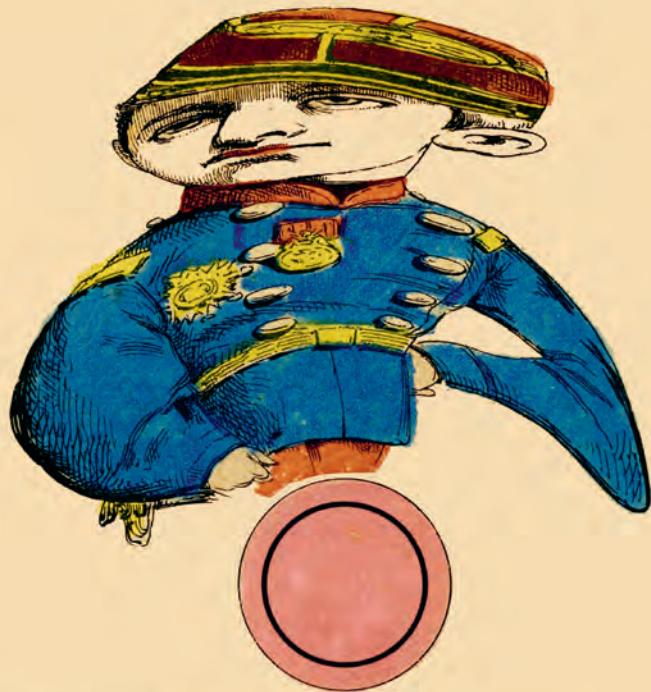
Schnüffelmeier

(placa para linterna mágica

de la fábrica Ernst Plank), ca. 1900

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





Lith. Walter F^{rst} r. Paradies Poiss^{rte} P8

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.

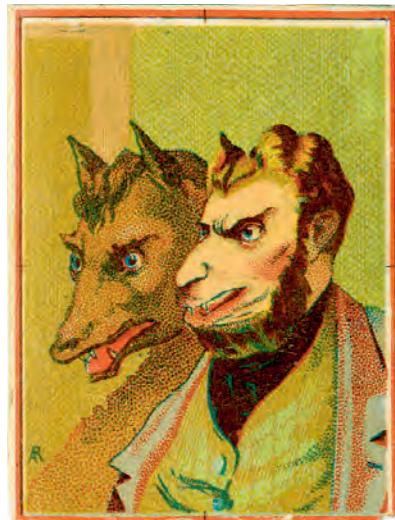






Autor desconocido
Láminas con cromos
de cajas de cerillas, s. XIX

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:

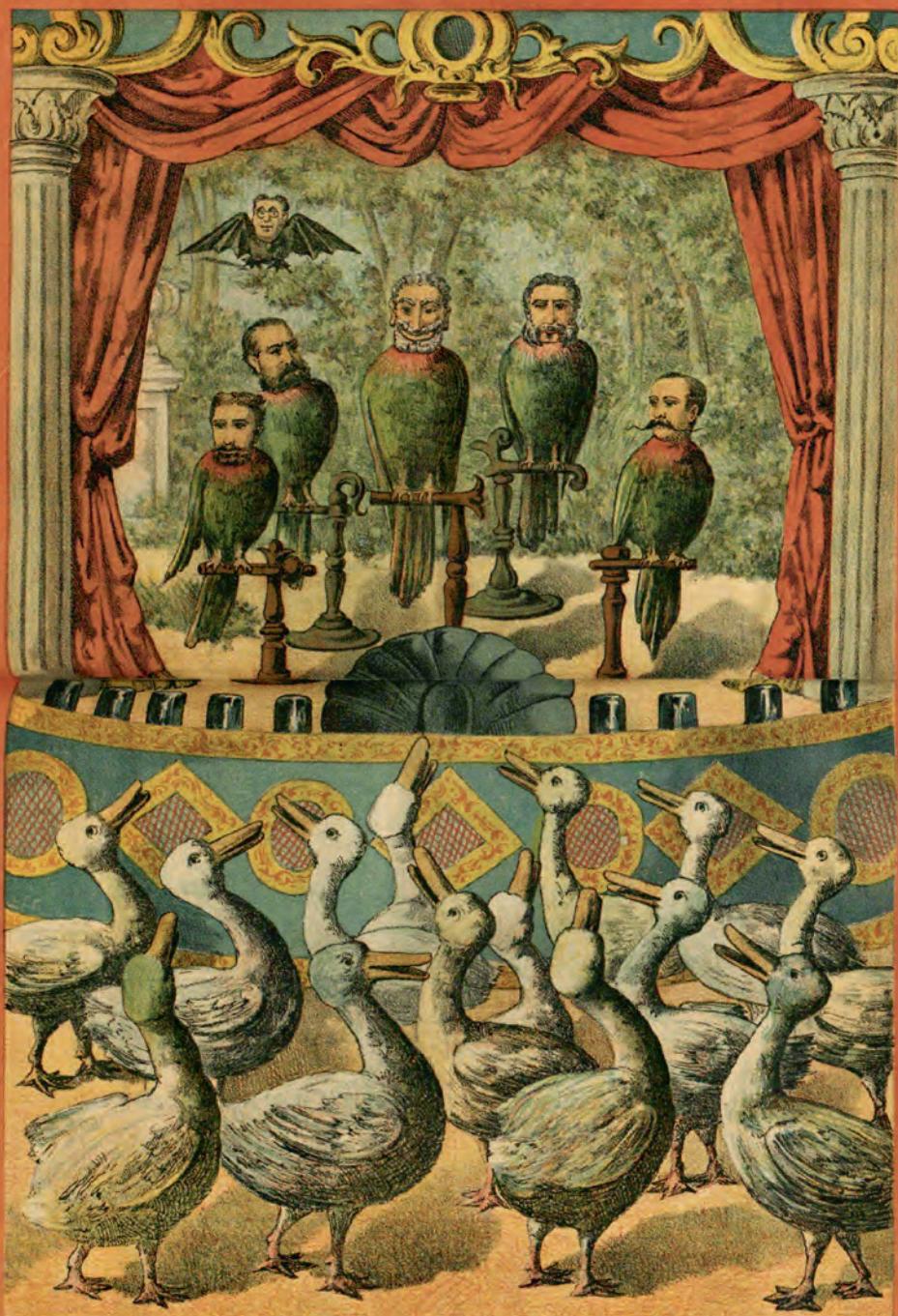
Arriba: *Idea que tienen
en las sacristías de los
redactores de «El Motín»*
(n.º 9, 1883)
Abajo: *Caricias del
miedo* (n.º 5, 1883)

Páginas 50-51:

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

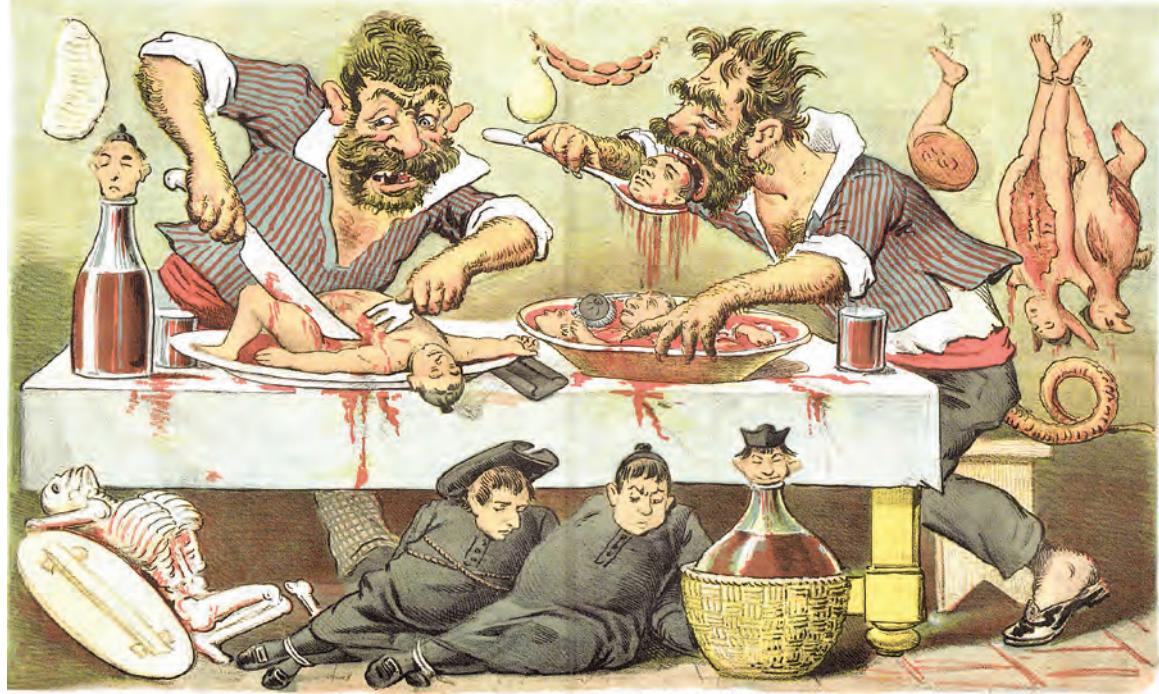


EL MOTIN



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.

EL M



La Zorra en el

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 psicosomáticas 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 eclesiásticos²⁰. 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)²¹.

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 elegirlas 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 mundo²².

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 propio²³. 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»²⁴. 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»²⁵. 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 [...]»²⁶. *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 altura²⁷. Poco tiempo después, este tipo de visión inició 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»²⁸.

22. Ibíd., p. 61.

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 sobre cogido 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 maravilloso²⁹.

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.

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

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 destinos³⁰.

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 constructivo³¹. 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»³². La afirmación de Valle-Inclán de no haber logrado el eflujo 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 canavís [sic] índico— 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 atráido 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 creación³³. 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»³⁴.

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 sincopada³⁵. Pero la obra «clave de aromas que en sí condensan / del universo la visión densa»³⁶ 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 borra, / verde mosca, zumbándome en la frente»³⁷.

Según el crítico literario y editor Ignacio Echevarría, la pretensión de transcender las categorías del tiempo y el espacio que anima el «quietismo estético» se solidariza con la síncopa y la fragmentación —la destrucción, en definitiva— de una y otra dimensión que las vanguardias artísticas estaban ensayando desde poco antes³⁸. 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 espectral, 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 ella³⁹.

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, Mundod 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 Maní
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 extralúcida, en la revista
Ilustración artística, 1883

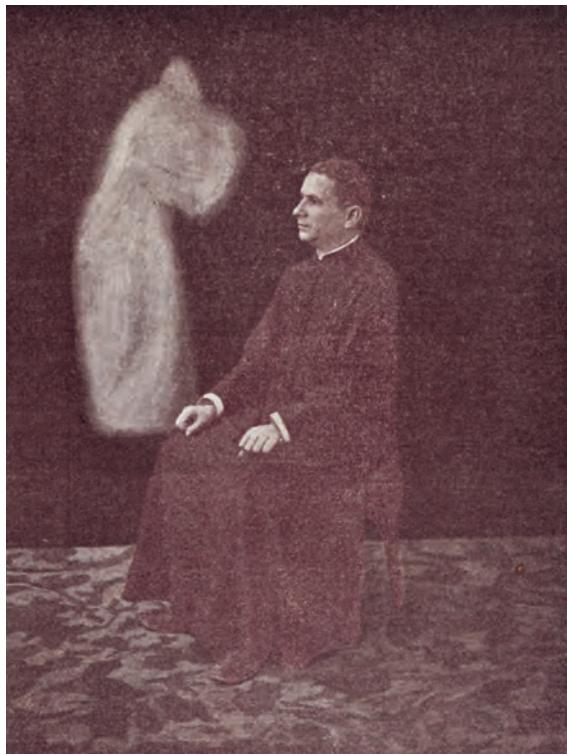
R. Mendes
Una sesión de espiritismo,
ca. 1900

Manuel Campos
Magia / Magnetismo,
ca. 1925-1930



MAGIA MAGNETISMO





R. I. P.
INVITACIÓN

Se invita a todos los amigos, deudores, acreedores y conocidos, a asistir a los últimos momentos de la víctima que va a ser

ASERRADA

HOY LUNES 2 DE FEBRERO 1925

NOTA.—A la persona que se deje aserrar por la mitad, se le entregarán 1.000 ptas. después del sacrificio.
L. CRONAY'S

TIP. Y LIT. L. PÉREZ.—PTO. STA. MARÍA

This is a vintage invitation card for a public execution. It features a black border and a yellow background. The text is in Spanish and details the date (Monday, February 2, 1925), the method (being sawn in half), and a reward for the victim. The name 'L. CRONAY'S' is listed at the bottom.

Autor desconocido

Álbum de fotografías espiritistas,
ca. 1890

Tip. y Lit. Luis Pérez

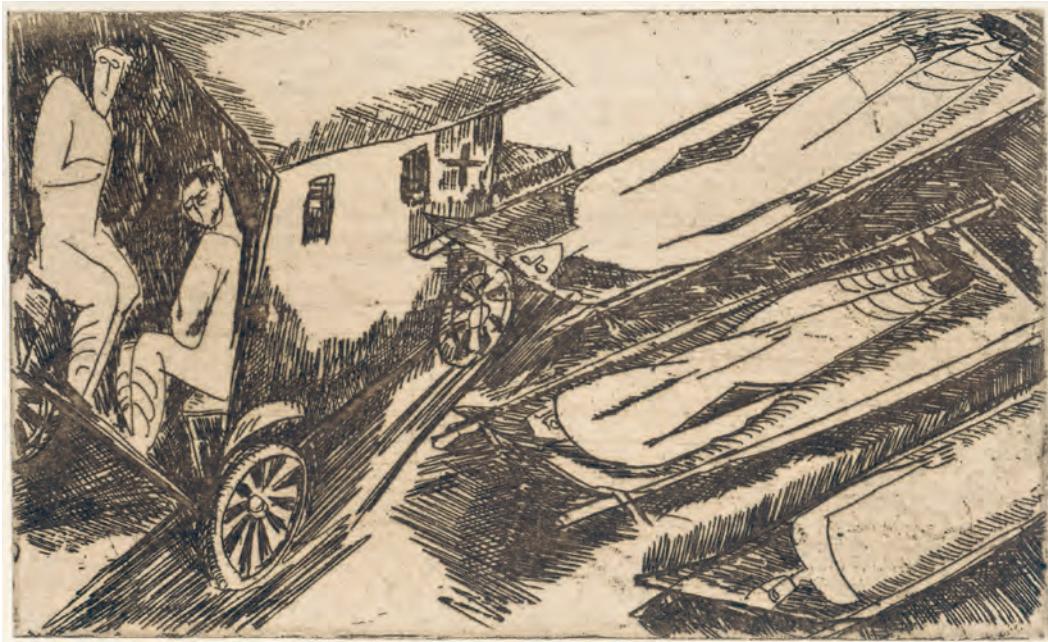
Invitación a espectáculo
de víctima aserrada, 1925

Francesco Benvenuti

Hipnotizador subido a un
hombre, ca. 1910

Hipnotizador, ca. 1910







Ossip Zadkine
Caserne Clignancourt
[Caserna Clignancourt], 1918

Les Brancards
[Las camillas], 1918

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

Sorita

Muy querido Sorpur: Por Tanis que aquí estuve à verme en este año vie, he sabido su estancia en Ma
drid y su detención en San
Sebastián. Tanis lo salió por
España. Depu no llegan
periódicos, y yo nada hago por
que lleguen. Vivo en el me-
jor de los mundos ignoren-
do todo: Todo lo efímero, que
son los sucesos de nues-

tra vida desde que nacemos
hasta que morimos... Despu
debe comenzar la visión y el co-
nocimiento verdadero, sin el
engano fundamental del tie-
po y de la geometría. - He mu-
to à tener algunos extranjeros
y sin la ayuda del catálogo
indio que he abandonado
por completo. Tendido en el
campo ó frente al mar llego
à la inmortalidad con todas
las cosas del Universo. Em-

phes la palabra inmortalidad en
su mas estricto sentido ético
lógico (sentir amar) He venido
à ser un discípulo de Miguel
de Molinos, que lo mismo
se llena à la quietud por el
amor que por el desasimie-
to. El atraido por todas las
cosas se hace centro, y él
desasido se hace unido.
Y viendo à Miguel de Mo-
linos he de recordarle que
en un artículo que usted

publicó en "La Correspondencia"
y que era muy interesante, se-
bre el alumbrado ruso Paspartun,
cuya usted en el libro frené-
te de confundir el Molinis-
mo, herejía del Padre Molina,
con el molinismo, ó quietis-
mo, herejía de Miguel de
Molinos.

Le pongo ya en París, y alla le
envío estas líneas. Mis afe-
tos a Marcela. Supongale a
usted juerte y am plácato.

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

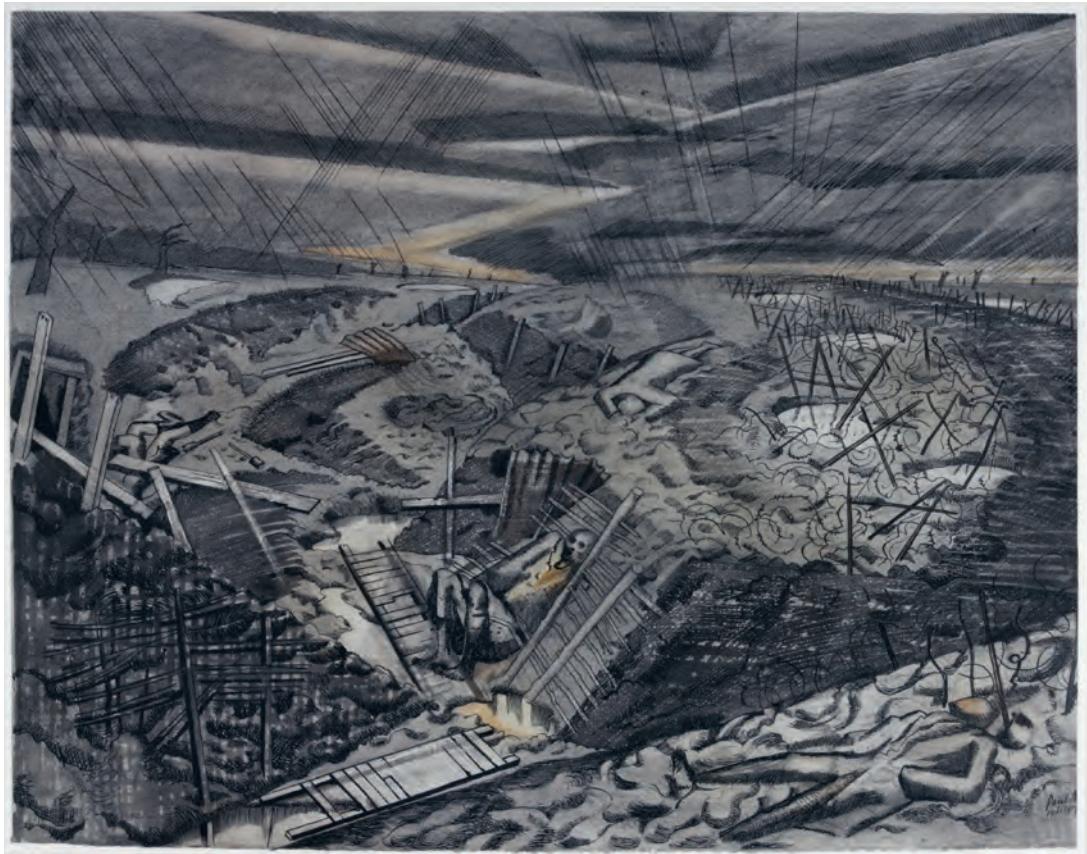
François Flameng
Bombardement de nuit
[Bombardeo de noche], 1918

De toda la familia de Chaminie
hoy te presento mis saludos
cuando la visita. Es posi-
ble que nos veamos prontos,
pues he sido invitado pa-
ra visitar el frente italia-
no.

Te agradeceré que haga alguna
gestión por averiguar lo que
le incluye en esa nota. Qui-
za la casa de la Prensa pre-
de hacerlo.

Una aburra 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 Lopeur: Hago a usted
y me enteré de la muerte
de nuestro caro Joaquín Charrué.
No quiero escribirle a Madame
Charrué en castellano, y
en mi francés, con la ayuda
de un diccionario más aburro,
pues apenas sabré suspirar
unos cuantos frases rituales
y vacías. Y mi verdadera pena,
mi sentimiento de angustia
y de desequilibrio
ante la noticia, no lo sabré
expresar. Por eso le ruego, y
vivamente, que usted visite
en mi nombre a Madame
Charrué y a Linares
y se lo haga saber.

Sí como la prensa se pone
tan loca de noticias, y
mas no ha publicado esto;
¿sabe si hoy habrá visto
una línea?

Aquí he visto el folleto
que publicó en su
glos del resto, y los fe-
chos del viaje por los
aires. Esto bien. Pero
no están completamente
bien. Yo que, como
todos los amigos, he volvi-
do mucho, -oh el cansancio
indea tiene una gran
bienvenida. El mundo, el

salto, el salto, la
lucha, son bien más
tormentas sanguinarias
del placer sexual. Es-
tar vivir fulta en
los artículos de usted.
Vuelva usted a ve-
lar, analice sus conce-
pciones, y tallere la re-
visión de lo que le digo
No se me atienda. Usted
los literatos son terri-
bles. Pero le digo todo es-
te, precisamente por
que los artículos en su
respecto me han por-

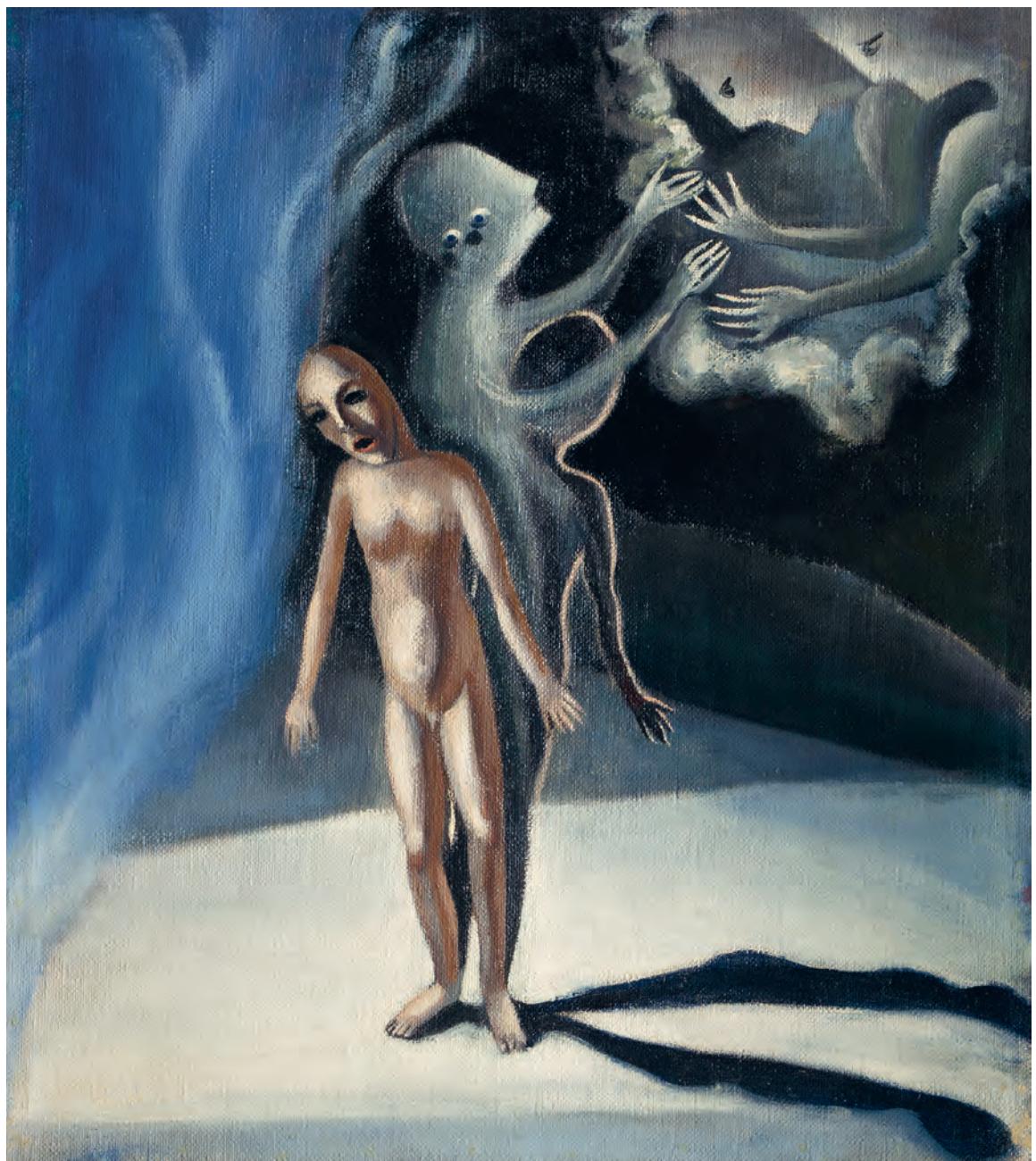
cido admirable. Escritor
me a Galicia. P.D. Mor-
dele haga usted presente
mis amables recua-
dos. Uste ya sabe cuan-
to le quiere, un viejo
amigo que le abra.

La Valle-Inclán

P.D. Me olvidaba: A la
pequeña sucesora, encantada
usted, la historia de un
ojo barbudo.

Carta autógrafa de Valle-Inclán a
Corpus Barga, 11 de diciembre de 1920

Ángeles Santos
Alma que huye de un sueño, 1930





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, denunciando 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 realismo⁴⁰.

La *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1920), que puede ser leída como prólogo del esperpentito, es también la obra que sintetiza magistralmente la experimentación dramatúrgica 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»⁴¹. 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 Lezárraga en el Teatro Eslava, donde colaboraron escenógrafos como Rafael Barradas, Sigfrido Burmann, José Zamora y Manuel Fontanals⁴².

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 Connally, 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 pируeta grotesca. / Colombina funambulesca, / aparece manoteando. / Hace un vuelo por el jardín, / con un ritmo de marioneta, / que recuerda la comedietta / 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 Guererro-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 Tiepolo⁴³ 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 accentuado 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 marionetresco⁴⁴. 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»⁴⁵. Referencias a ciegos y bululús aparecen tanto en *La cabeza del dragón*⁴⁶ (1914) como en *La enamorada del rey*⁴⁷ (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»⁴⁸.

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 Medina⁴⁹. 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 1921⁵⁰, en la que le propone sumarse a este proyecto. La farsa valleinclanesca 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 cadenilla un perro sin rabo, que siempre tira olfateando la tierra», en Ramón María del Valle-Inclán, *Farsa, Ópera Omnia*, vol. x, Madrid, Imprenta de José Izquierdo, 1914, p. 49.

47. «La Ventera: Os vuelven locas a las mozuelas / los romancillos que vende el ciego. / ¡Ay de vosotras, si las candelas / no vos apaga mozo labriegu! / [...] / ¡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 Rusos⁵¹.

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 articuladas⁵².

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 dramatúrgica de la escena española⁵³. 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 antes⁵⁴) 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 Podrecca⁵⁵, 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 otros⁵⁶ (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»⁵⁷. Ese sueño era el de un teatro plástico, en el que la dimensión sensible de la escena fuese tan significante 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 ingrávidez, 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.

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»⁵⁸. 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»⁵⁹.

El teatro «pictórico» de Valle-Inclán entrancó 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 Jouvet, 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

58. Esperanza Vázquez Bringas, «Don Ramón María del Valle-Inclán en México», *El Heraldo 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.

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*⁶⁰ (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 marionetresco no apunta a la ingratitud, 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 ingratitud 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 principes* 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»⁶¹.

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 Experimental degli Independenti (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 tragicofarsesca 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 Mancia
[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 todo lo espiritual, tan enamorado de lo verdaderamente artístico: divierten emotivamente, emocionan, ensorilhan, sugieren, hacen sentir, hacen soñar...

Vistos en su mirífico ambiente teatral, haciendo olvidar que aquello es espectáculo en un bello decorado de colorido siniestro, con un gran humor, estilo, solerhina do perspicaz, que las teloneras forman animadas por infatiga sentimiento, ó cómicas, para siempre exquisitas; proferiendo oadias ingeniosas ó modulando estrañas de conmovedora poesía; cantando con magnificas voces ó insuperable maestría, ó sombrando hondas máximas filosóficas; vestidos como por hadas, con sus ojos azules en sonador gesto, y sus actitudes, ademanes y movimientos estilizadamente humanos—unas veces evocándolos y otras satirizándolos—, radican su principal hechizo y la fascinación que ejercen en lo contrario á cuanto afirma la *morale sentenza* recordada por el prólogo del popular dramaturgo Testoni, que, vestido de frae y clac en mano, recita un muñeco elegantísimo para presentación del espectáculo:

Fra i bambini e gli uomini vi è poca differenza.

VIITORIO PODRECCA
 Director del «Teatro dei Piccoli»,
 y los mimos que incluyen en
 un 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

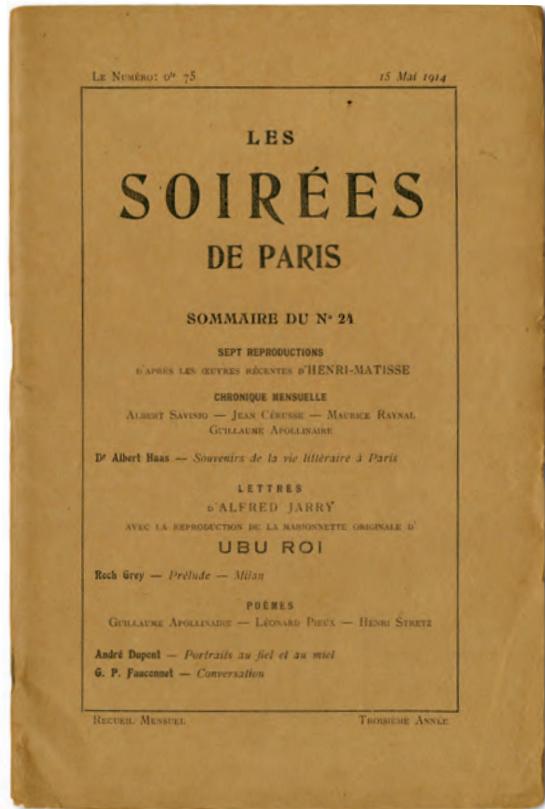
En la siguiente página:
 Selección de marionetas
 del Teatro dei Piccoli.



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.



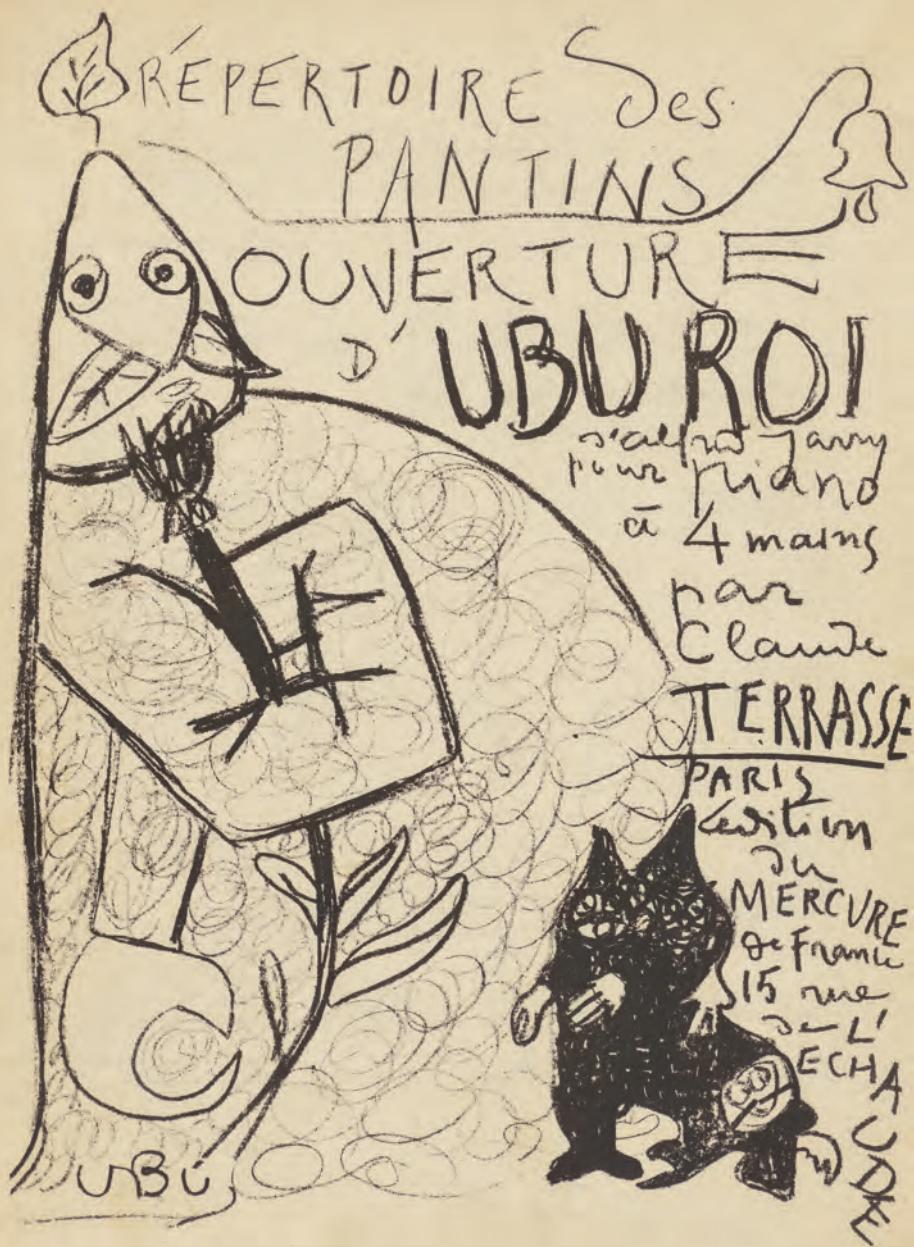
ALFRED JARRY

Deux aspects de la marionnette originale d'Ubu Roi

Appartient à Mme R...

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 peleles— 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 Castelao, 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 estamentos 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 Castelao (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 escripto-visuales 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 criticalidad⁶². 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)⁶³. 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 esperpética: «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 esperpético 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 Estrafalario, 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, peleles, 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残酷 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 valleinclanesco, 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



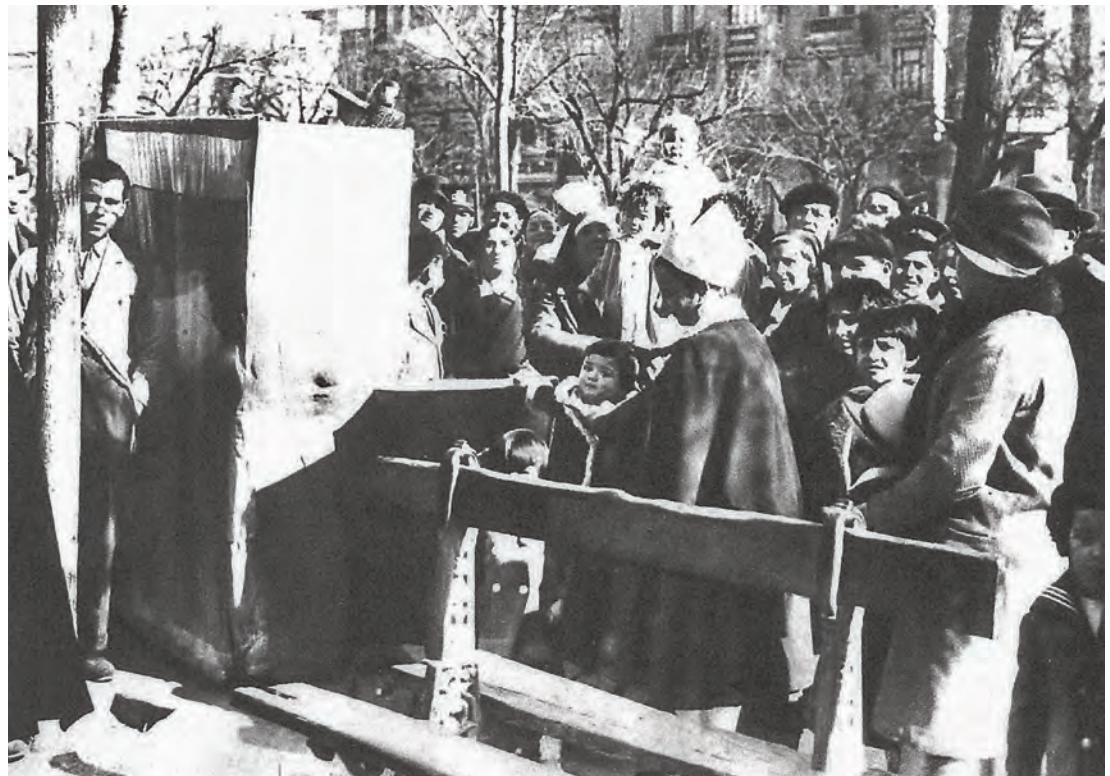
Cándido Ansede

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
Fantasía de carnaval, ca. 1910





Castelao (Alfonso D. Rodríguez Castelao)

Ciego da romería

[Ciego de romería], 1913



CHAIM Soutine
1914



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

PIN PAN PUN



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:

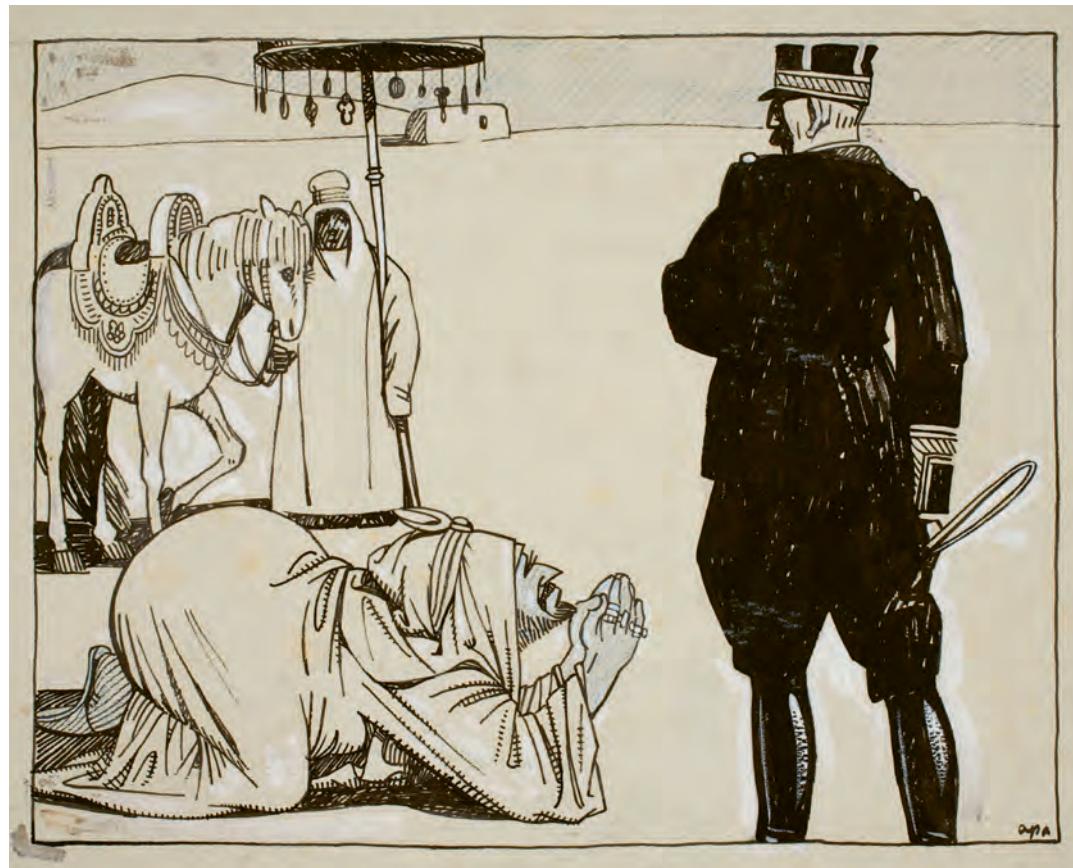
Fiesta del Tercio en Dar Drius

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



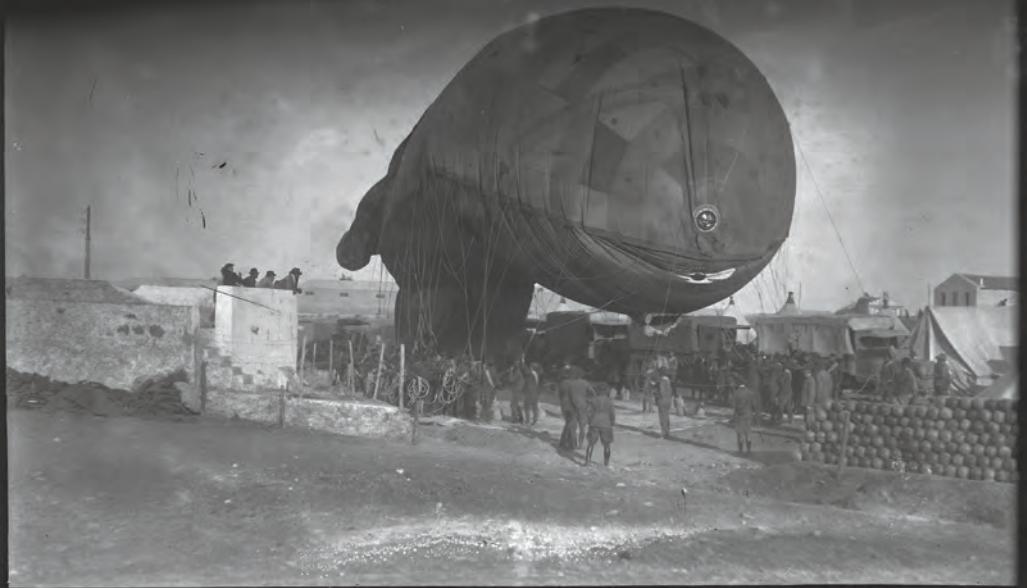
Fiesta de Legionarios en "Drius"



Septiembre 1927

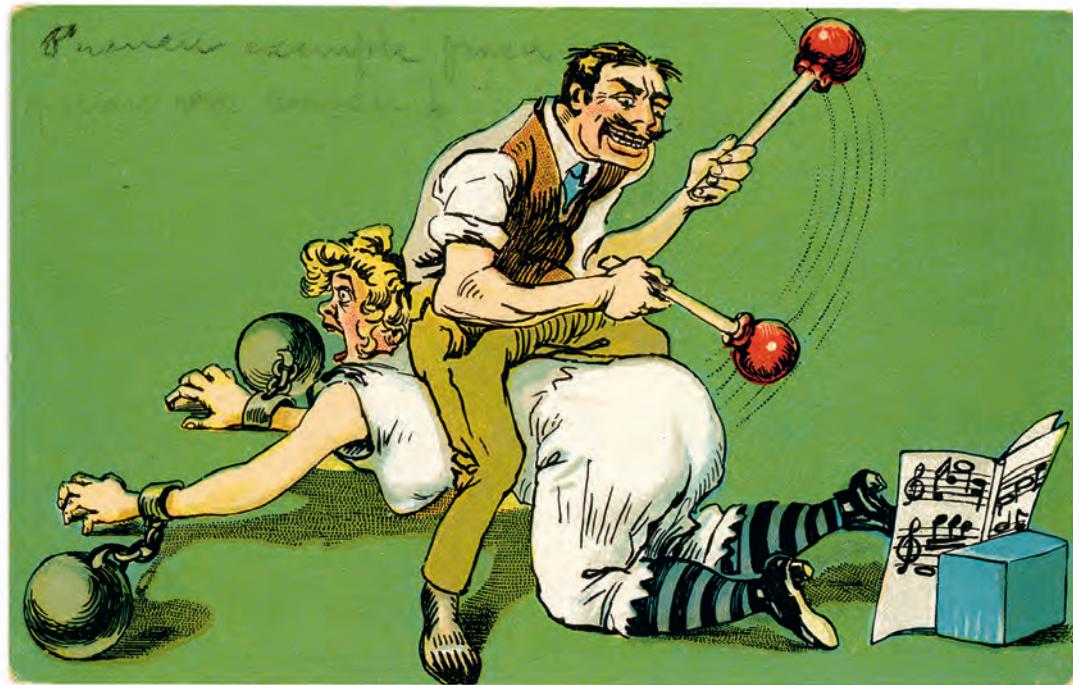


El globo cautivo antes de emprender
el vuelo de observación.
1921 Fº aeronave



El avión de Salamanca bendiciendo los aeronaves





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



Fases inevitables del amor.

1. SEDUCCIÓN



2. EMANCIPACIÓN



3. DESPERACIÓN



4. ESTRANGULACIÓN



5. DEFUNCIÓN

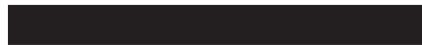


PUN.



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 lazaroillo, don Latino de Hispalis, caracterizado reiteradamente como un fantoche. 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 central⁶⁴. 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 epígonos una parte del expresionismo dramático—, y la emergencia de un nuevo tiempo que otorga el protagonismo a la colectividad⁶⁵. En su ruptura con la tradición burguesa, Valle-Inclán mira al pasado, a la tragedia shakespeariana⁶⁶, 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 retrató 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»⁶⁷. 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 Vadés, 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]⁶⁸.

Luces de bohemia no se estrenó en España hasta 1970⁶⁹. 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»⁷⁰ (1920), aunque lo que más envidiaba del teatro francés, el que mejor

conocía, era la labor desarrollada por creadores como Jacques Copeau y Firmin Gémier⁷¹, 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 Appia⁷². 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»⁷³ 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»⁷⁴.

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»⁷⁵. 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 narrativa⁷⁶. 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»⁷⁷; o los trucos 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 1919⁷⁸. 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.

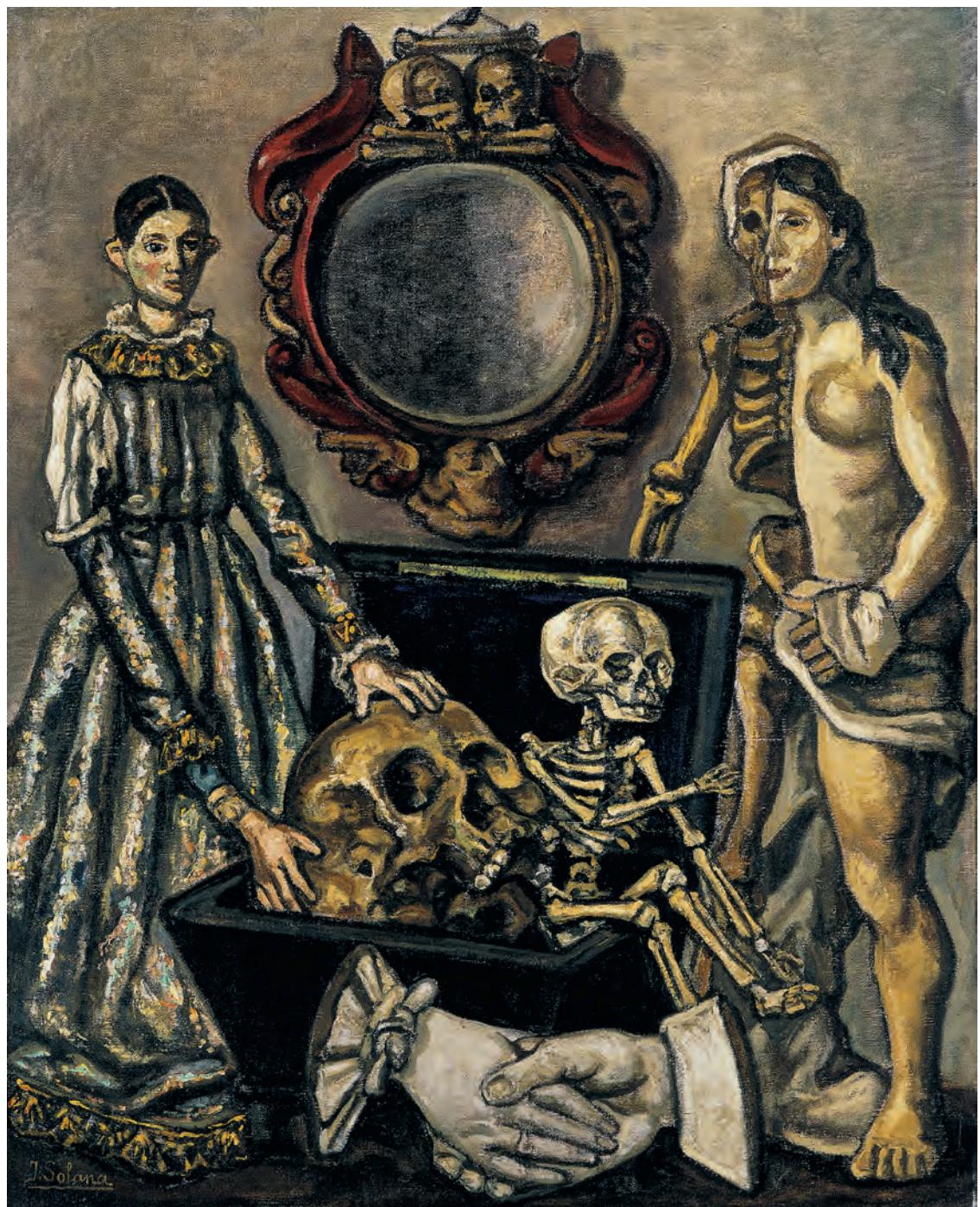
A diferencia de Valle-Inclán, Brecht sí vio estrenadas muy pronto sus obras, muchas de las cuales contaron con el diseño de escenografía y vestuario de Caspar Neher (pp. 154 y 156), su compañero de colegio, a quien desde muy pronto animó a impregnarse de la tradición realista y hacer dibujos políticos, de gran formato y potencial simbólico à la Goya⁷⁹. 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 social⁸⁰. Muy pronto comenzaron a incorporar medias máscaras como un medio de «tipificar la fisionomía», 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 actuación⁸¹. La literarización no implica la imposición de lo verbal sobre lo sensible, sino la integración de

79. Bertolt Brecht, *Briefe*, vol. I, 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

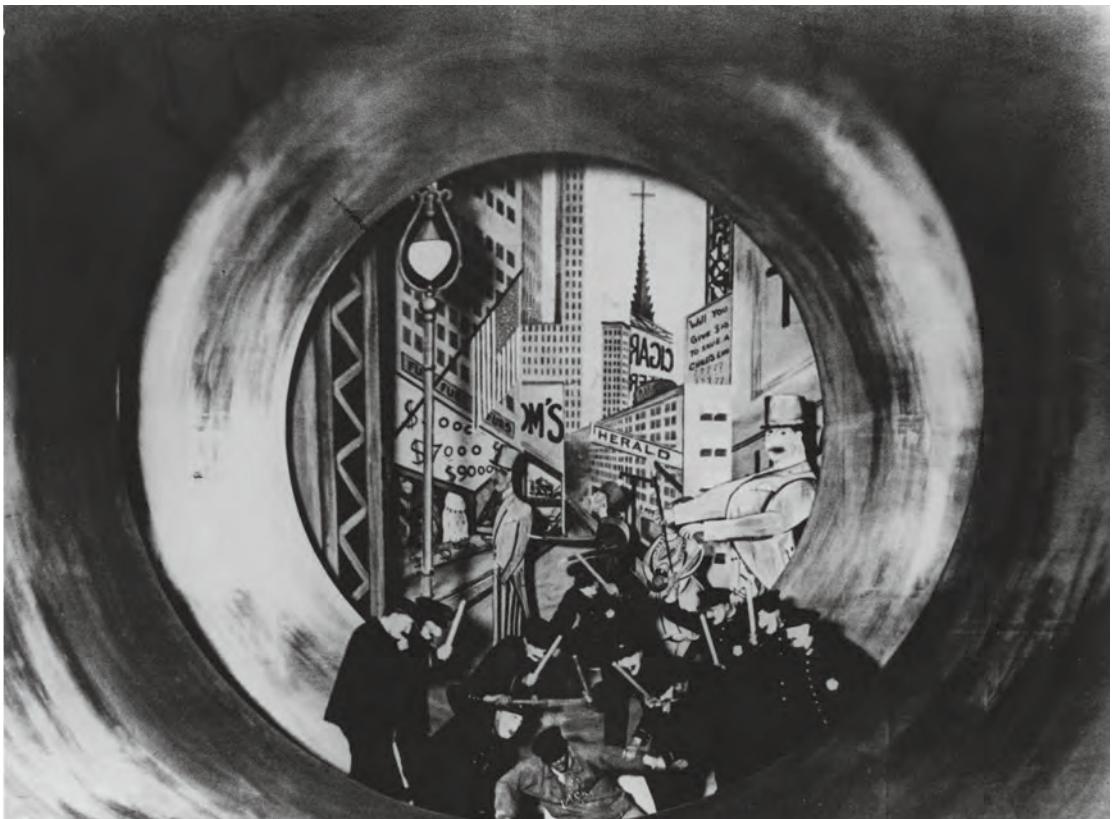


María Blanchard

L'ivrogne

[El borracho], 1923





Georges Pitöeff

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





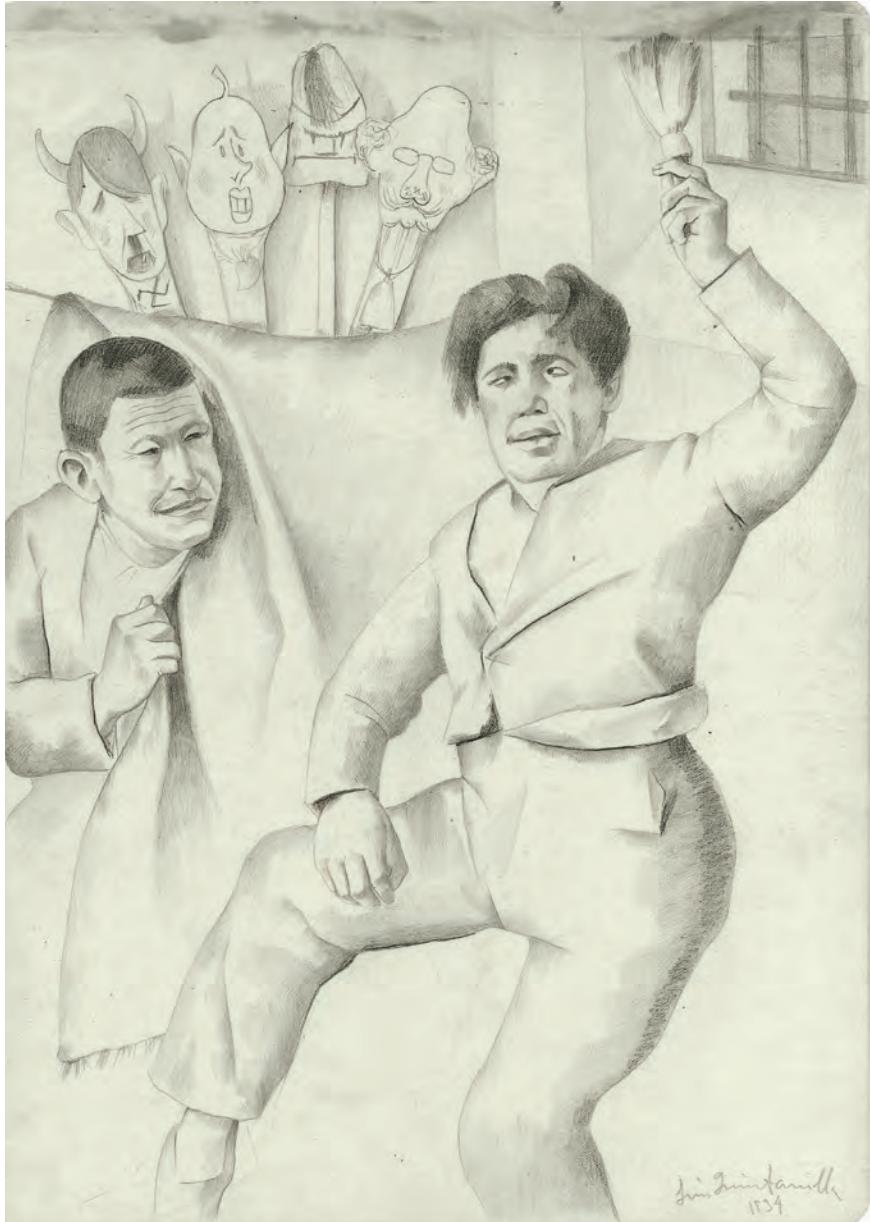
Giovanni Sottocornola
L'alba dell'operaio
[El alba del obrero], 1897





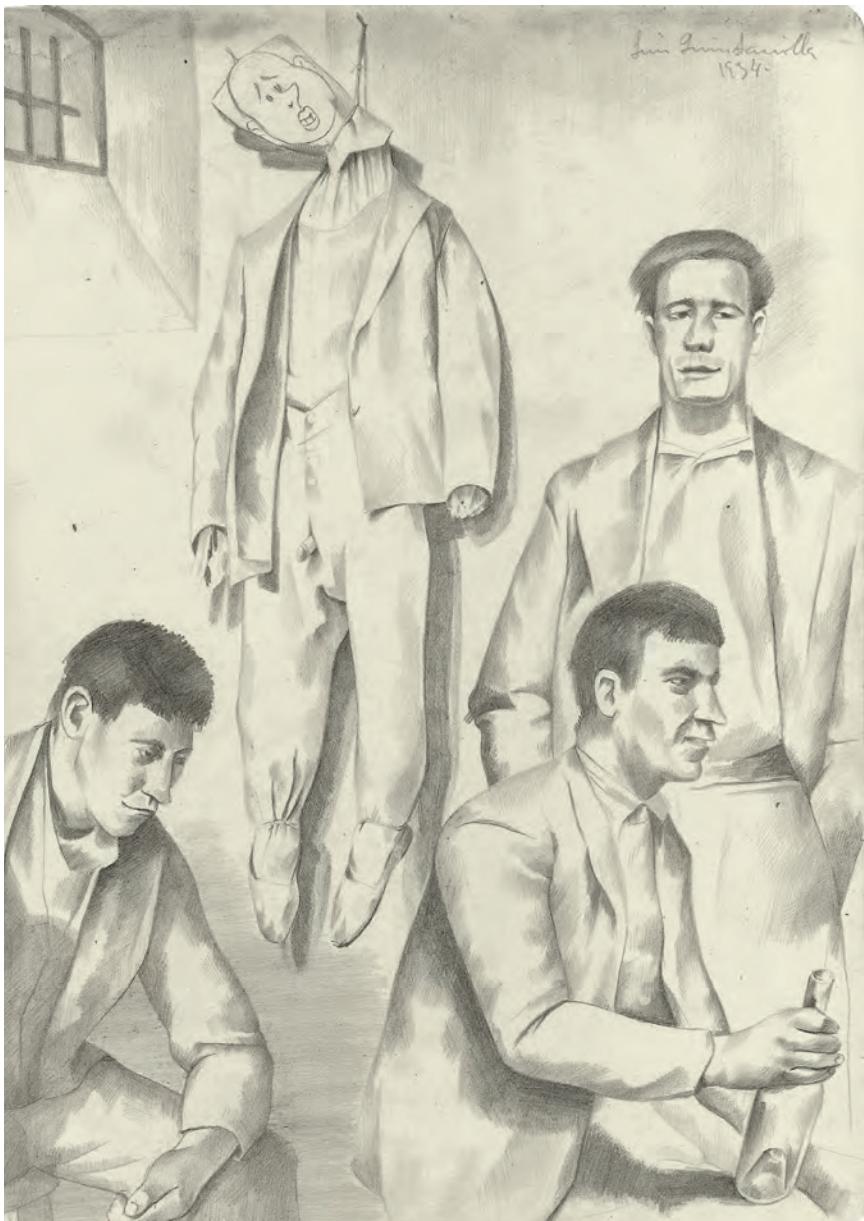


Antonio Fillol Granell
Después de la refriega, 1904



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 Schaeffler

Von morgens bis mitternachts. Verschneites Feld mit Baum. Bühnenbildentwurf

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



Kaiser von morgen bis Mitternacht — Schneefeld



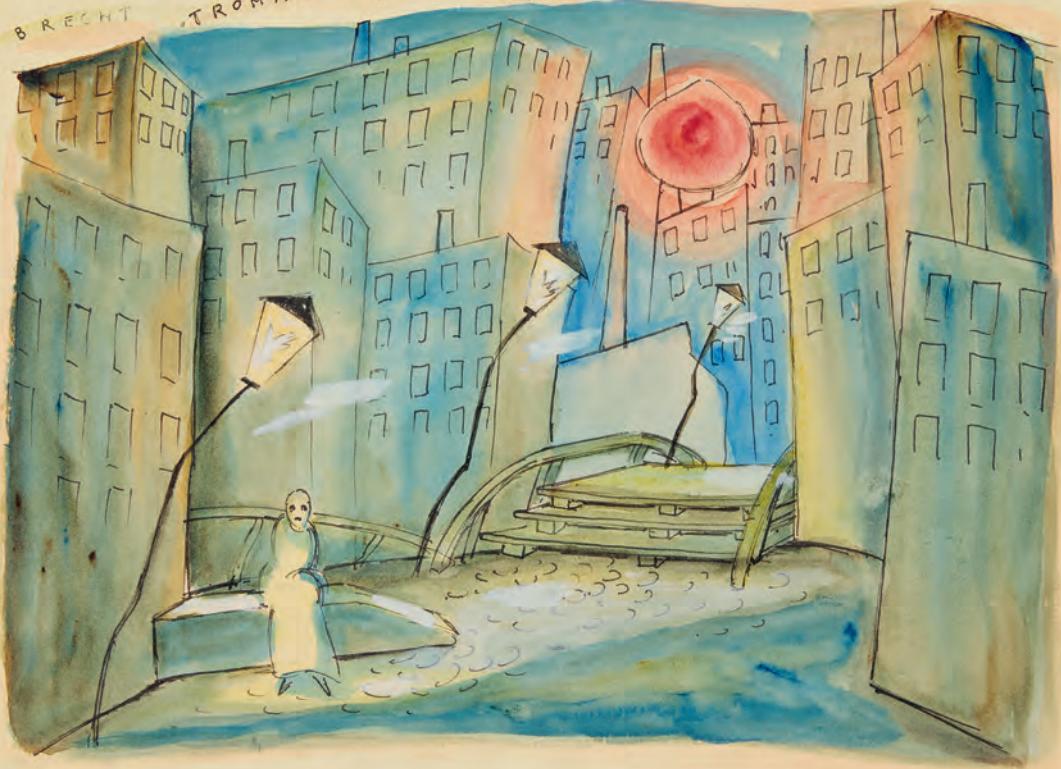
Caspar Neher

Diseño para *Dreigroschenoper*,
de Bertolt Brecht, 1928

Otto Reigbert

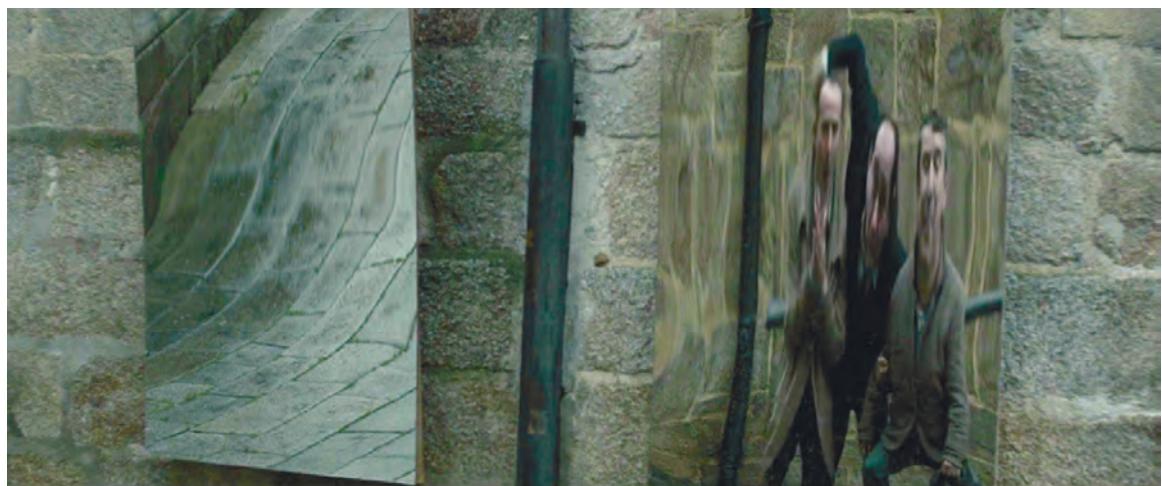
Diseño para *Trommeln in der Nacht*,
de Bertolt Brecht, 1922

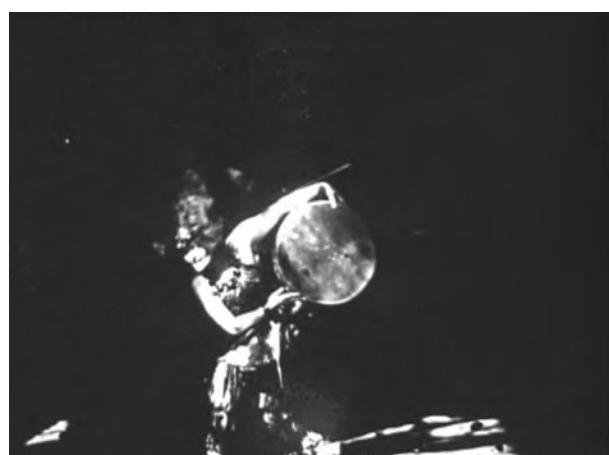
"RECHT TROMMELN IN DER NACHT"





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





Joan Maria Codina
Pasionaria (fotogramas), 1915



Ramón Calsina Baró
Carga en la Rambla, 1930





Calone



6

RETA- BLOS

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 ibid., pp. 58-59.

El escritor José Bergamín describió el esperpento como un espantasombras, espantasueños y espanta-malospensamientos que logra fingir, con figuras de humo, el trazo más firme y seguro, la imagen más precisa, más exacta⁸². 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»⁸³.

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 Bau-tista* (1924). Todas las obras anteriormente citadas

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!»⁸⁴.

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 Ribadeleyra, 1927, p. 151.

Las viñetas en tinta sobre papel de Castelao abordan cómicamente la situación caciquesca 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 ingresos⁸⁵. 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 enérgicamente sobre él. Los dos personajes [Mari Gaila y Séptimo Miau] 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 esperpético, «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 rusos⁸⁶.

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 sagradas 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 sacralidad⁸⁷. 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. Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 65

ella era ágrafo, 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 arrebato e intenta poseer el cadáver, pero un traspiés hace que arda la rosa de papel de sus manos, incendiándose ambos. La historia está jalona 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 «¡Sólo existe la nada! No asustarse, vecinos, es el credo moderno»⁸⁸ a comportarse como marioneta de las circunstancias; por otro, el desacorde cruel y patético que produce el engalanamiento de la difunta sobrepasa incluso el calificativo espirántico, siendo descrita por Valle-Inclán como «acaso una inaccesible categoría estética»⁸⁹.

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 tercera 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 consuma 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 emplaza 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»⁹⁰ 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 siluetas⁹¹. 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?»⁹².

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
á M. S. ma de SEMON en el Sítio de Morella, el dia 14 de Agosto de 1838
por el singular favor de quedar libre (á 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

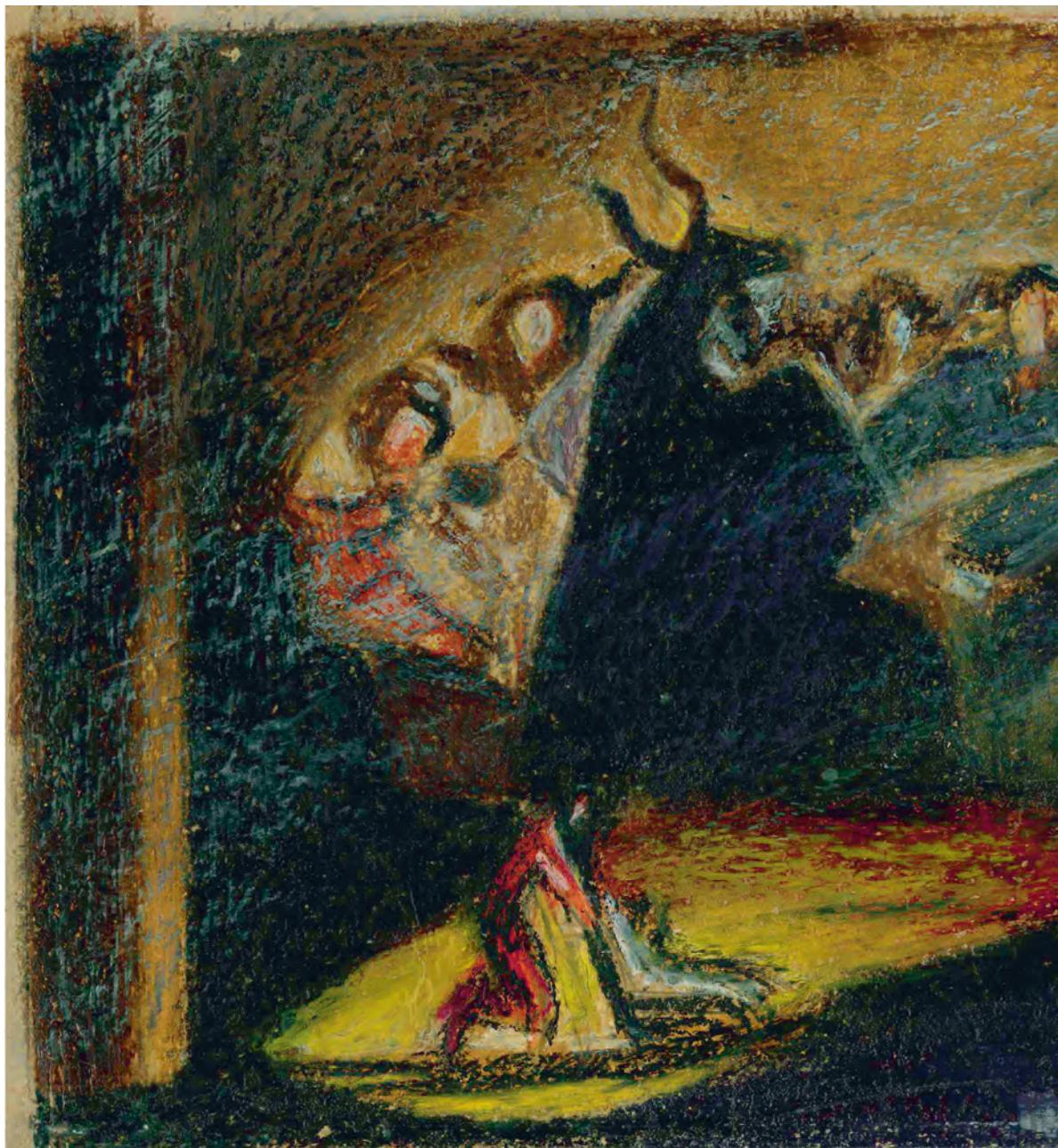
Tía Sandalia

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









7

TIRANO

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.

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)⁹³, 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 derrocamiento⁹⁴.

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 sensorialidad⁹⁵, 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 Zácarías 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»⁹⁶.

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»⁹⁷, 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»⁹⁸. 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 guíñolesco de los personajes: «Y [Valle-Inclán] se ve en el guíñol, en el teatro de muñecos, marionetas o peleles —trágico y grotesco en grado superlativo, el fantoche 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 sistemático 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 querella 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 Bacelo, «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 trabó 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 abuso⁹⁹; y apoyó, en cambio, la causa de la libertad, la justicia social, la reforma agraria y el progreso en igualdad por medio de la educación¹⁰⁰. El entusiasmo «comunista» y la invocación «al indio»¹⁰¹ constituyen el reverso de una visceral animadversión hacia sus compatriotas residentes en México y cuya mezquindad denunció como traición «espiritual»¹⁰². 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)¹⁰³, 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 Obregón¹⁰⁴. En Ciudad de México frecuentó los cafés El Félix, La Flor de México y un tercero en la calle República de Cuba, que era propiedad de Luis Orozco¹⁰⁵ 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 local¹⁰⁶.

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 sujet a 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 1915¹⁰⁷. En un encuentro con el escritor Juan José Tablada dijo: «Tras la *cubista aventura*, Rivera se ha convencido que no existe otra pintura que la de nuestro Goya y la de los italianos primitivos»¹⁰⁸. Apenas tres años después, el mismo Tablada utilizó esta referencia para titular su artículo «Orozco, the mexican Goya», el cual determinó su recepción internacional¹⁰⁹. 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, *Autotorribundia*, 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 *Vísperas 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 ajeno¹¹⁰.

Tanto *El tirano* como las pinturas de la serie de *Los teules* (1947)¹¹¹, 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 chanchos¹¹².

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.museocjv.com/joseclementeorozco/Teules_cuadernillo.pdf [última consulta: 3/05/2024].

^{112.} La venganza de Zacarías el Cruzado, que ahorra 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 efigie 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 remedio 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)¹¹³. 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)¹¹⁴, 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 Aires¹¹⁵. 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 multidisciplinares. 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»¹¹⁶. El espectáculo se proponía como una suerte de actualización escénica de la crónica *Primer nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala¹¹⁷, para presentar un archivo vivo del saber sensible de las civilizaciones y pueblos originarios de América antes de ser borrado por la barbarie colonizadora¹¹⁸. 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 Calchequíes; los rostros negros de «las lloronas»; la historia de Qhapaq Yupanki, que venció al demonio Cañaguay Yauirca 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 alfarería¹¹⁹. 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 “es-perpentos” 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 sonréimoss. Y agradecemos esta significación 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»¹²⁰, algo que le valió tantas alabanzas como críticas y descalificaciones¹²¹.

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 tener 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 voces¹²²— 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*¹²³ (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 muerte¹²⁴.

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 poetas 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.



L.C. Cocco



"EL Guaira-Puca"

Victorina
Durán

Victorina Durán

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



VICTORINA
DURAN

José Clemente Orozco
Pomada y perfume, 1946





R.C. Orozco



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 desgarre 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 borrén, 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 india. 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 *Esperfento* está compuesta en torno al cuadro *Fusilamientos en la plaza de toros de Badajoz* (1937, pp. 252-253), de Joaquim 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 minotauro-maquia, 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 «espaldones», 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 libros¹²⁵, 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 parte¹²⁶, 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 Tolstói¹²⁷. Del novelista ruso admiraba el discurso

126. *La Corte de los Milagros* (1927), *Viva mi dueño* (1928) y «Vísperas 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 histórica¹²⁸ 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»¹²⁹) 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*¹³⁰: 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 alternancia 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»¹³¹. 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»¹³². 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 1931¹³³.

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残酷 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 forzados 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 Córdoba, 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 romances¹³⁴. El desarrollo de la tauromaquia como espectáculo y dispositivo moderno, desde el siglo XIX, le proporcionó una noción de tragedia caracterizada desde el rebajamiento 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 Plata¹³⁵, 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 ícono 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 libertario¹³⁶ 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 esperpético.

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 España¹³⁷. 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 Civil¹³⁸, 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 Badajoz¹³⁹. 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»)¹⁴⁰.

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 yaucas (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»¹⁴¹ y que recurrió también al grotesco en obras como *Reta-guardia 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*¹⁴² (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.museoreinasofia.es/colección/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 Marselesa* 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», *Fantoché*, 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 Fantoches de las Misiones Pedagógicas, el verano de 1934, junto a José Val del Omar y Ramón Gaya¹⁴³.

Los esperpentos no formaron parte de este repertorio, aunque sí la farsa temprana *La cabeza del dragón* (1914). Sin embargo, María Teresa León¹⁴⁴ 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 verbal¹⁴⁵.

Indudablemente, la atención a la dimensión plástica de la escena, el recurso al grotesco y la farsa y la defensa de un teatro comprometido estéticamente y políticamente con su tiempo hizo de este proyecto un claro heredero del modelo de teatro que quiso realizar Valle-Inclán¹⁴⁶. 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 1937¹⁴⁷. 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»¹⁴⁸ 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 León¹⁴⁹, 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 fantoches que gesticulan rígidamente en el retabillo. Este teatro pequeño, lo mismo que el mayor, cumple en su risueña atmósfera la seria misión

inmundas», 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.

150. Texto transcrita 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. «Elevar 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.

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 guíñol, 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 enemigo¹⁵⁰.

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 borbónico¹⁵¹.

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 antifascistas¹⁵², 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 Zamoraño 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?¹⁵³

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

AUCA DEL MORO FEIXISTA

N.º 7



EDITAT PEL "COMISSARIAT DE PROPAGANDA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA"

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

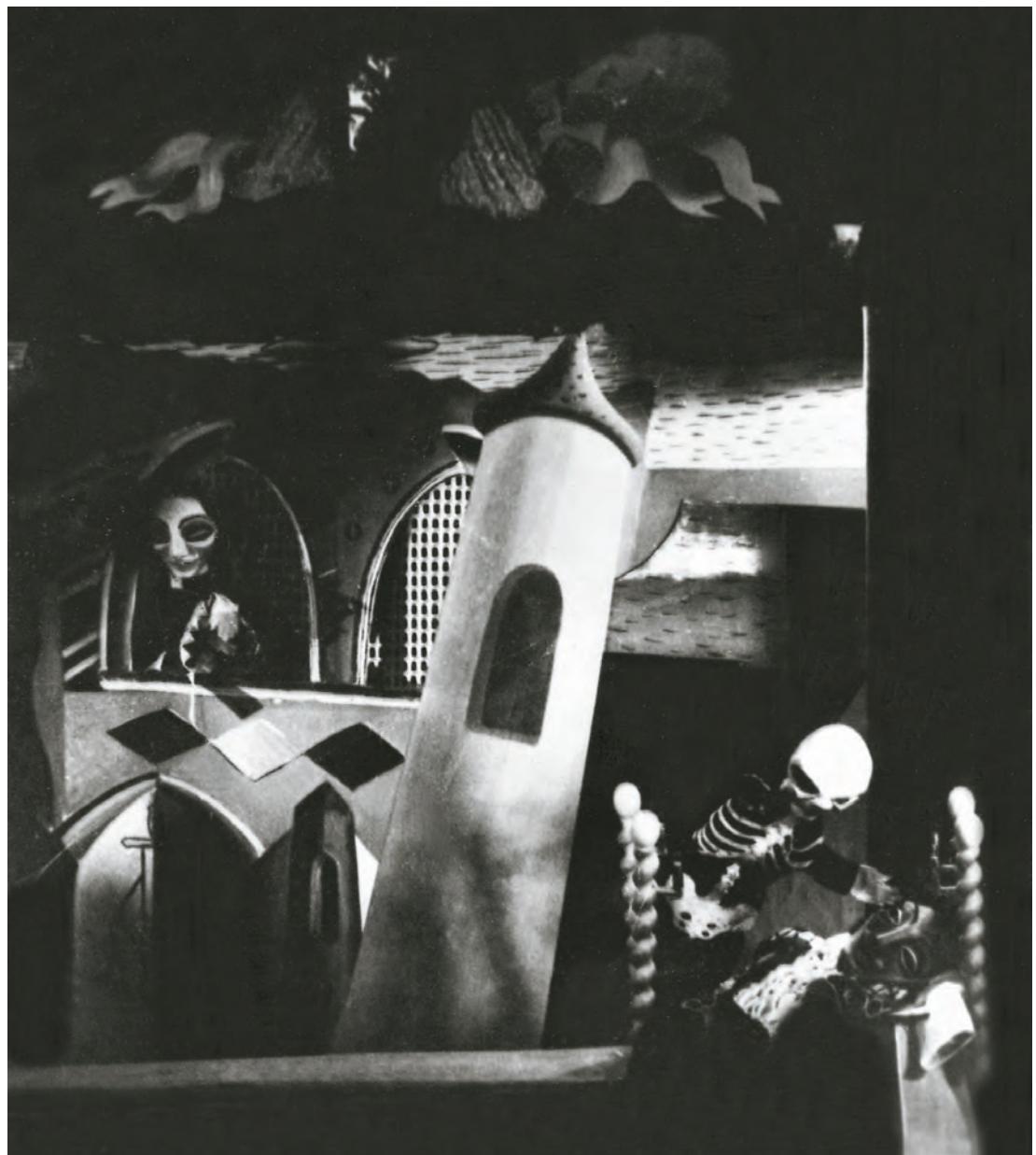
Kati Horna

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*





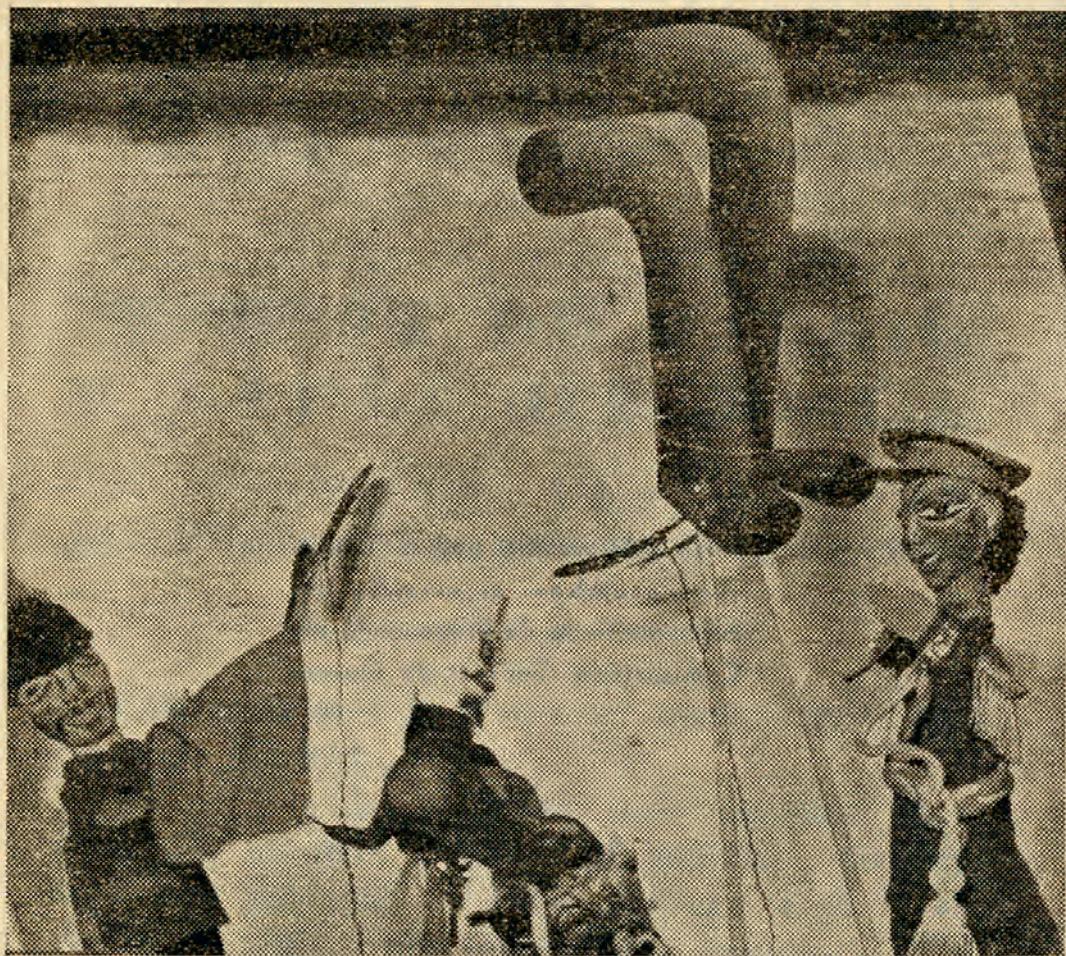




Autor desconocido

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**
FARSA PARA GUIÑOL POR
LUIS PEREZ INFANTE Y MIGUEL PRIETO



Autor desconocido

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

Hermenegildo Lanz

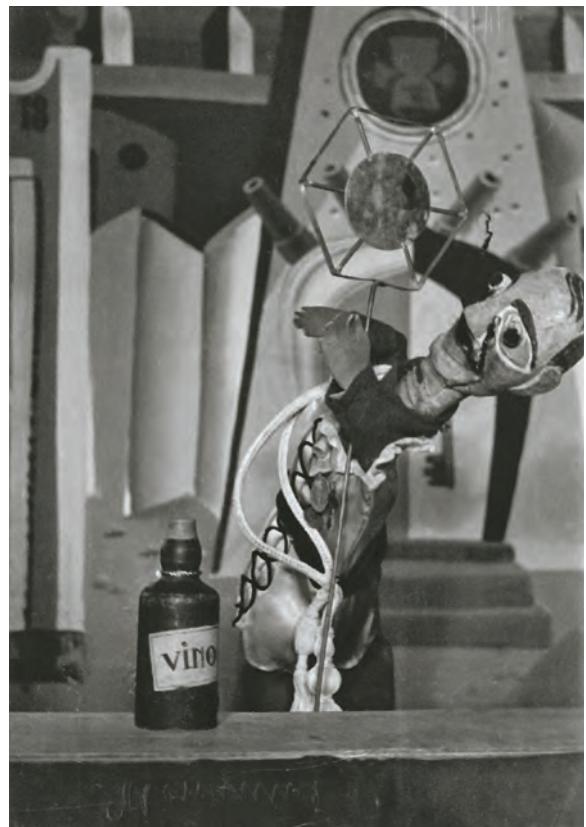
Cabezas para títeres de guante
proyectados por Hermenegildo
Lanz, Granada, 1938



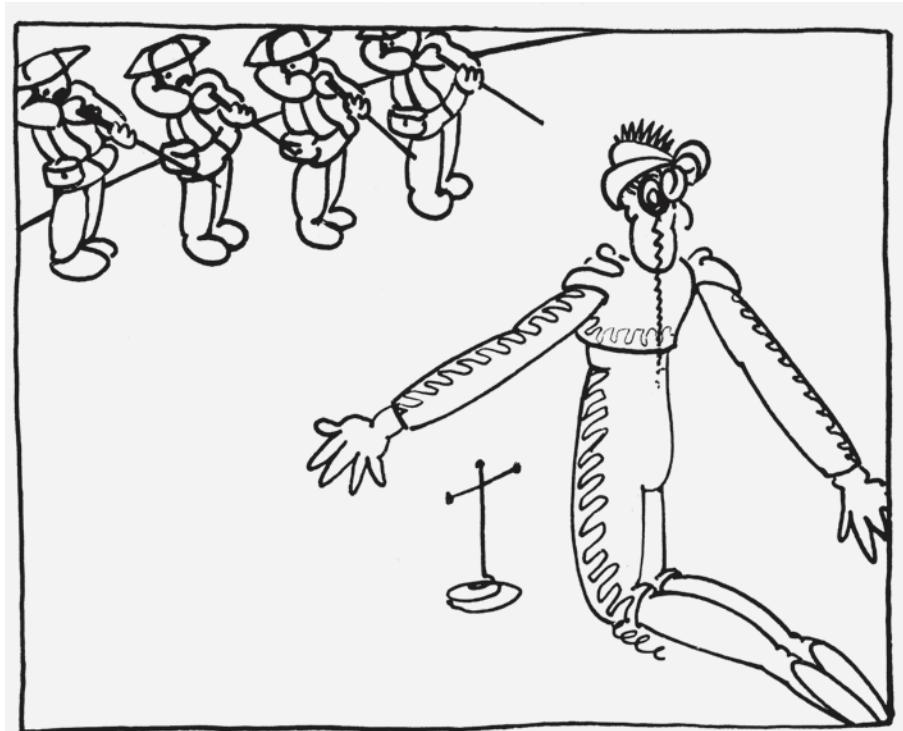
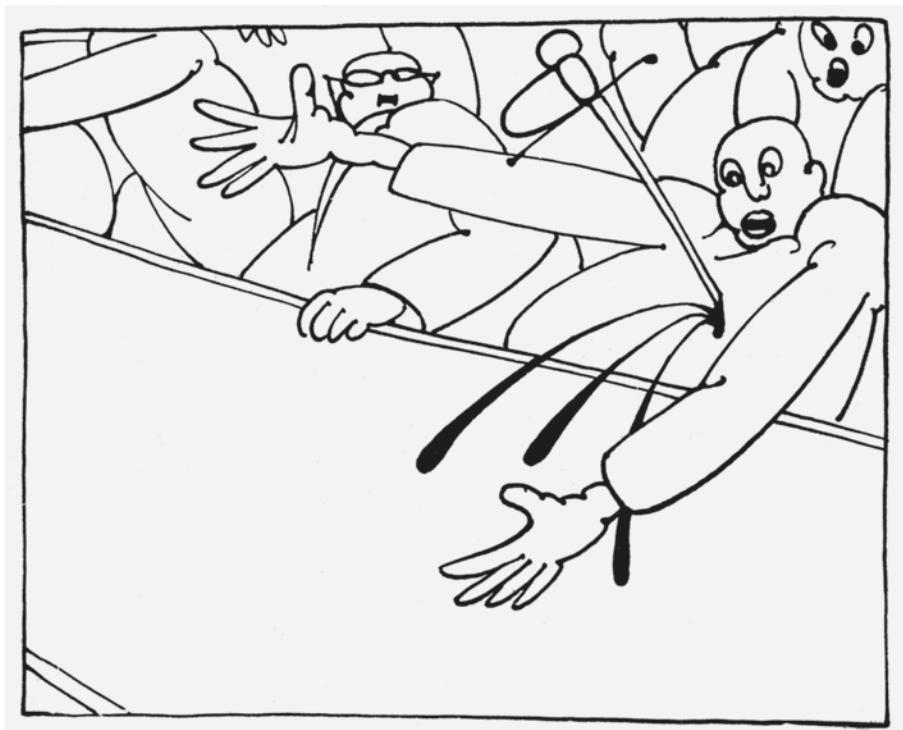


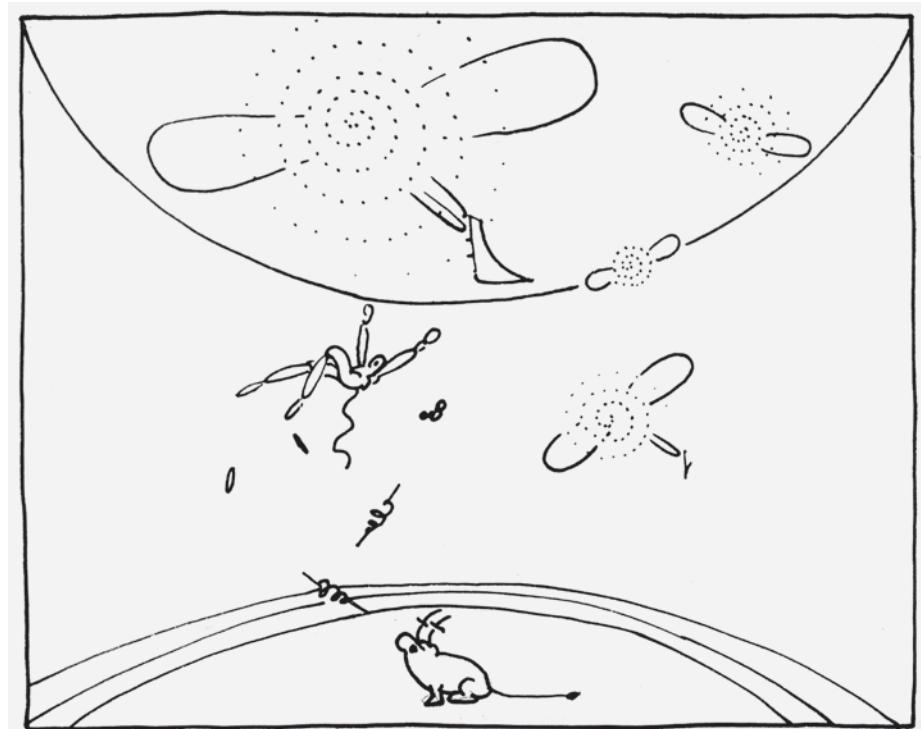
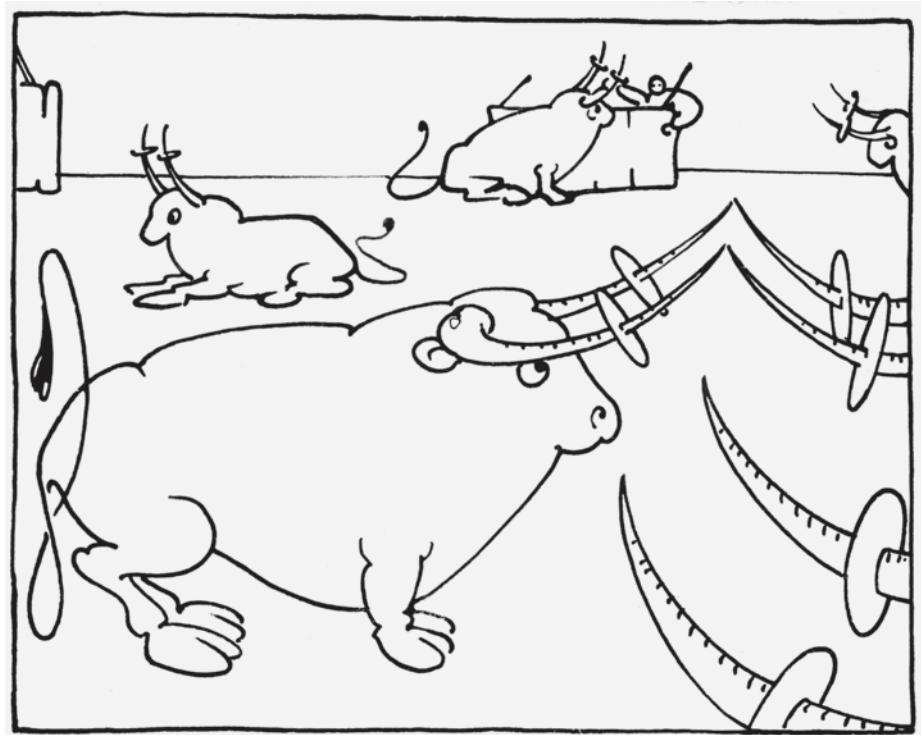
Autor desconocido

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



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







Helios Gómez

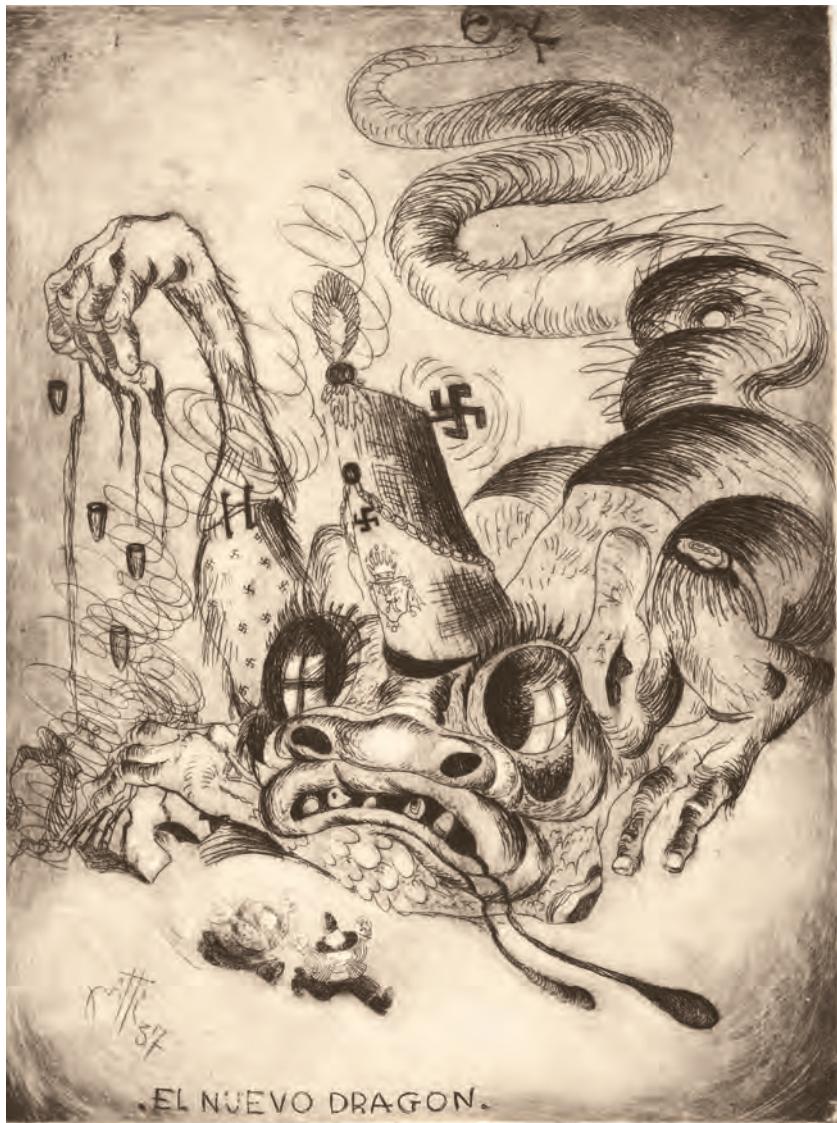
Portada y dos xilografías de *Días de ira*.
23 dibujos y poemas del terror blanco
español, 1930



el rey

**ante el cretino coronado
bailan los cuerpos
colgados...
y rie 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



DE LA SERNA



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

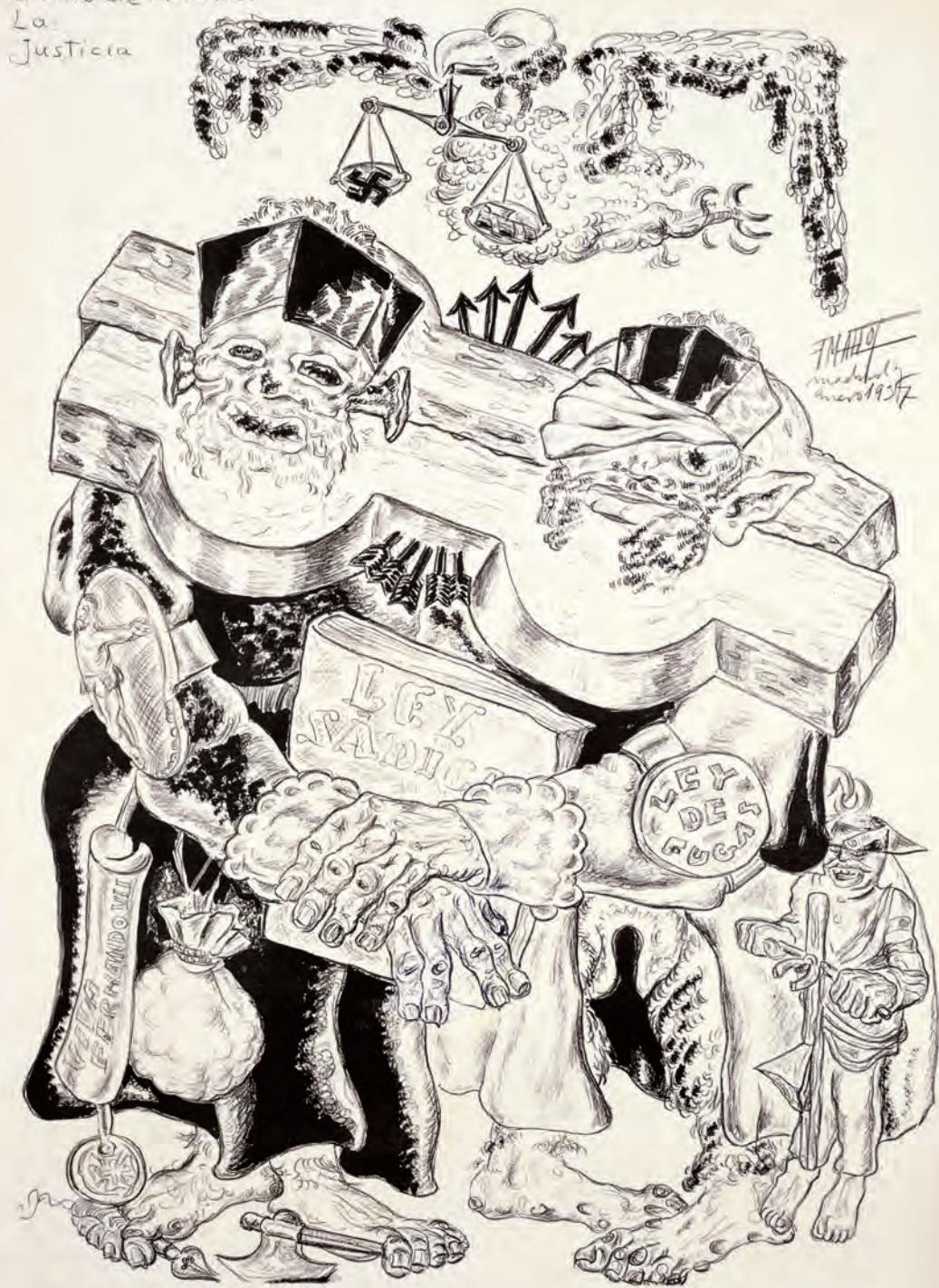
Joaquim Martí-Bas

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



el SITIO de Madrid

La
Justicia



El sitio de Madrid
El estadio mayor







MAR
DAS
XXXVII



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





Tragedia, farsa, destino: el esper- pento

Santiago Alba Rico

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 argentino, 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»¹. 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

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].

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»², 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 estrañas 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 escchojo 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 Mijaíl Bajtín llama «literatura carnavaлизada»³: 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 moderno⁴. 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 vestigios 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 Bradomín, 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 prodigo 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 Quinterol!». 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 forma y qué queda deformado? ¿Qué forma, por ejemplo, los cuerpos? El trabajo, la enfermedad, el tiempo. Esa deformidad no es en sí misma esperpéntica: con esos miembros 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 destinos» en *Todo el pasado por delante* (Catarata, 2017).

Bradomínes a los que el otoño de su vida vuelve ríjosos, 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 farsa⁵. Si se repite una tercera, añadí yo en otro texto⁶, 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 esperpética historia hispana. Dice Tito Liviano en *De Cartago a Sagunto* (1911):

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

fuerzas apostadas a lo largo del palacio de Medina Celi, 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, tristísimo 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 esperpética 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 disfrutan alborozados como niños. Ahora bien, la escena más esperpética 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 aruños; 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 zurcir-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 guiñapo, 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 forma 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 hispano⁷, 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 esperpéticos. 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 Ilagás, 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 esperpética 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 esperpentizan 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. Carrodeguas

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 González 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

Ameeeeeeeeeeeeeeeeeén!

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 Casetas 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!

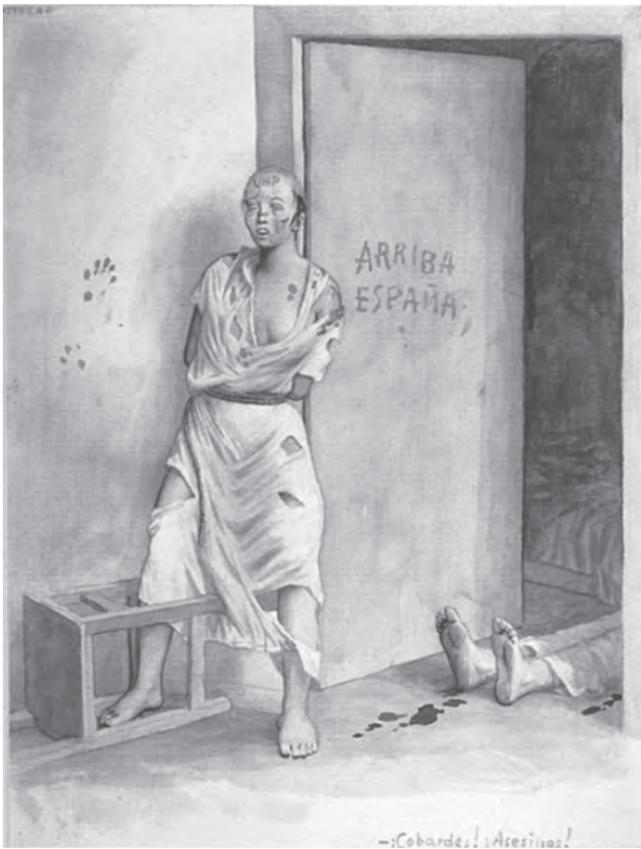
LA UNA

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

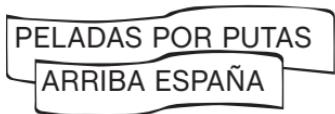
Porque es que las pintaban con tinta china o con nitrato de plata

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 llenar 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!

Puaggggggg

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]

Puta!
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 rasgas 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

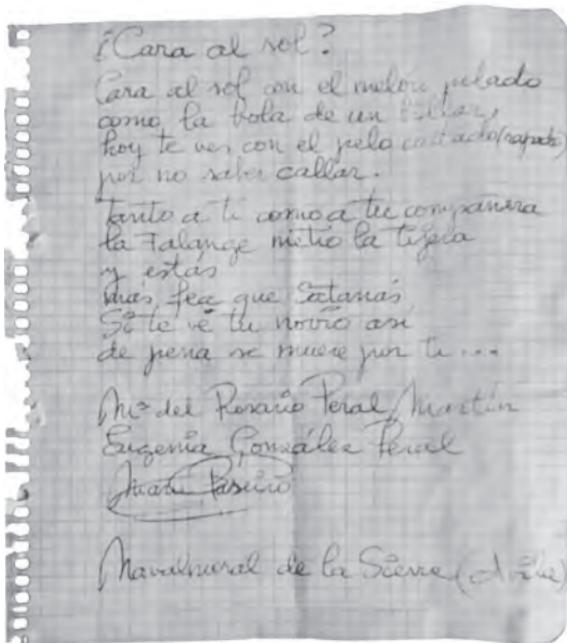
Ourense

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. Carrodeguas 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 Navalmoral 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 ini-
cial. 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 embaucularse
fue conducido por sus discípulos
al cagadero de la comunidad.

Principito 2

Lo primero que me sorprendió fue elegir para atisbar el esperpento un epígrafe de Yasunari Kawabata. Un texto donde se afirma que el desvalido, el infalido, el defectuoso, el apestado, el segregado, el apestado, la excrescencia social, el que desde su rogen ~~tiene~~ tiene marcado el camino hacia la desaparición. En otras palabras el esperpento tal como es concebido en Occidente, es posible que en un principio cause cierta lástima y commiseración. 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. 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 ~~invento~~ asombro. Del aplauso barato. Recuetándolo a espaldas de los demás para depositar sobre ellos nuestros actos viles. Funciona también la dádiva torpe. El campadeamiento fatuo.

Se sabe que ses 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

Alguirn que porte un Certificado Oficial de Mutante. Algun doctorado. Algun 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残酷idad 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 eserpento 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. Esta España que aún ahíra, en las zonas rurales en especial, no parece haber abandonado costumbres propias de épocas de barbarie. Tendría alguien que salir de autorcostumbrista al 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 insíspido, André Breton, 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. Principes pequeños. Comiencitos 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 entierran 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. Probleo. Lodo. Fluidos
del cuerpo. Sangre. Aceites. Ácidos. Lágrimas. Esperma.
Carnes brillantes. Cuerpos restregados una y otra vez.
Limpios. Carcomidos. Desnudos. Enterrados. Vueltos
a enterrar. Inmaculados. Percudidos. Muertos.**

La Far- macia: **Refugium Pecca- torum**

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 tzudos 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 melenudos 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 Pirineos. 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 melenudos 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 glaciedad, 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 lustradas con mucha pómez y sales de frutas. Pieles 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 venturosa, 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. Serpentinos con atocinadas amarilleces de resplandores funerarios. Era un pandemonio fundamental. Después todas, las Carolinas, pájaros, apios, florás 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 contramorosa 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», manojo 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 conoedoras 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: «noviluno», «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 rebeldiosos». 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 farmaceúticas, irreprochables mujeres frecuentadoras impenitentes de nuestro local. Todas de género disperso y lógica pecadora concupiscente. Giros, requiebros, estriñencias 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
Ibáñez, 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 resplandiente. 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, huirí 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 lujuriante 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 blanquíssima. Tocaba el violín con vehemencia y a todas horas. Mezclaba música gallante 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, bochinazos, 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 afrodisiacos 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 caliente 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 ardor. Allí las devotas de Mademoiselle Cocó llegaban con los botecitos de cristal comprados al portero del Palace, un negro gigante vestido con una librea apartosa 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 inverosíblemente. A veces le recitábamos las palabras proyectadas de la vidriera. Podía sonar algo así: «¡Viva España! No te pongas estupenda porvenirista de sístoles superatrictores 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-Sâlpetriere, 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 (sección)

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 extra-lúcida, 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)
Espazio 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, Hamburg 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 (sección)
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	para <i>Divinas palabras</i> 1961 Cera sobre cartón 37,5 x 52,5 cm Museo Nacional del Teatro, Almagro	Colección Rafael Amieva p. 67	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
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	Emilio Burgos Diseño de escenografía para <i>Divinas palabras</i> 1961 Lápiz y acuarela sobre cartón 29,5 x 52,5 cm Museo Nacional del Teatro, Almagro	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	Castelao (Alfonso D. Rodríguez Castelao) <i>iY- este é o mundo que fixo Deus?</i> , versión en color del dibujo n.º 48 de <i>Álbum Nós</i> ca. 1922 Técnica mixta sobre papel 28,5 x 25 cm Museo de Pontevedra
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	Emilio Burgos Diseños de escenografía para <i>Divinas palabras</i> 1961 Acuarela sobre cartón; 3 unidades 30 x 53 cm Museo Nacional del Teatro, Almagro, ES01403 pp. 186-187	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) <i>A ciruxia cura todo de raiz</i> [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 Sofia. Colección José Mª Lafuente, 2022
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	Sigfrido Burmann Figurín para <i>La gallina romántica</i> ca. 1924 Tinta, acuarela y lápiz sobre cartulina 25,4 x 35,3 cm Museo Nacional del Teatro, Almagro	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) Serie <i>Cousas da vida</i> (selección) [Cosas de la vida] 1922-1924 Tinta sobre papel 34 x 23 cm Colección de Arte ABANCA <i>iQue talento!</i> <i>iProbiño!</i> «—iJa, ja, ja! El hombre más bueno del mundo y dice que ha tenido ideas anarquistas cuando era joven. iAy, que risa!»
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	Ramón Calsina Baró Carga en la Rambla 1930 Óleo sobre lienzo 126 x 106 cm Sala Parés, Barcelona pp. 162-163	Castelao (Alfonso D. Rodríguez Castelao) Apunte de un tonto de aldea 1914 Óleo sobre lienzo 52 x 89 cm Museo de Pontevedra	«—iQue ruin era o cacique!» [¡Qué ruin era el cacique!]» «—En ese negocio
Emilio Burgos Diseño de escenografía	Manuel Campos Números de misterio ca. 1925-1930 Acuarela y tinta sobre papel 15 x 22 cm Colección Rafael Amieva	Castelao (Alfonso D. Rodríguez Castelao) Os cegos 1915 Aguada sobre papel 39 x 58 cm Museo de Pontevedra	
	Manuel Campos Magia / Magnetismo ca. 1925-1930 Acuarela y lápiz sobre papel 17 x 12,5 cm		

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

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

1946			
Aguafuerte y aguatinta sobre papel 37 x 52 cm. aprox.	Barcelona	Óleo sobre papel 14,6 cm (diámetro)	1934
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	<i>Historia del barberillo de Lavapiés</i> s. f.	Colección particular	Óleo sobre lienzo 101 x 76 cm
Depósito temporal de la Fundación Enrique Herreros, Madrid, 2018	Xilográfia; n.º 104 de la serie 48 viñetas de 4,5 x 5 cm c/u	Lagartijas tiradas al sol	Colección Fundación Laxeiro/Ayuntamiento de Vigo
	Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz	<i>No tengo por qué seguir soñando con los cadáveres que he visto</i> 2024	
<i>La Fiesta Nacional</i> <i>El volapié</i> <i>Dicho taurino: ¡Le ha «levantao» los pies del suelo!</i> <i>Peligroso: ¡Ahora va a por el banderillo!</i>	Imprenta de los Sucesores de Hernando en Madrid	Instalación escénica	Laxeiro (José Otero Abeledo)
José Izquierdo Durán <i>Las tertulias literarias.</i> <i>La de Carrere, en Madrid Cómico,</i> n.º 97	<i>Xilografías</i> s. f.	Medidas variables	<i>Trasmundo</i>
1911	48 viñetas de 3,5 x 4 cm o 4,5 x 5 cm según el caso	Obra producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024	1946
Impresión sobre papel 30 x 23 cm	Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz	pp. 212-213	Óleo sobre lienzo
Biblioteca Nacional de España			138,5 x 178 cm
Imprenta de la Calle Tudescos 18 en Madrid	<i>Vida de don Perlimplín</i> (n.º 6)	Colección Fundación Laxeiro/Ayuntamiento de Vigo	Colección Fundación Laxeiro
<i>Revolución de 1868</i>	<i>Vida del enano Don Crispín</i> (n.º 7)	pp. 180-181	
Xilografía 44 viñetas de 4,2 x 4 cm c/u y una viñeta de encabezamiento	<i>Los animales pintados por ellos mismos</i> (n.º 37)		
Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz	<i>Don Juan Tenorio o El convidado de piedra</i> (n.º 39)		
Imprenta de los Sucesores de Antonio Bosch en Barcelona	<i>Reinado de doña Isabel II</i> (n.º 50)		
<i>Vida del valiente general d. Juan Prim, Marqués de los Castillejos</i>	<i>El General Cataplún</i> (n.º 60)		
1861	<i>El carnaval español (1864)</i> (n.º 87)		
Xilografía; n.º 1 de la serie 48 viñetas de 4 x 4,5 cm c/u	<i>Vida de don Espadón</i> (n.º 99)		
Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz	<i>Rebelión filipina</i> (n.º 122)		
Imprenta de los Sucesores de Antonio Bosch en Barcelona	<i>Vida del caudillo carlista Don Ramón Cabrera</i> (n.º 61)		
<i>Sombras chinescas</i> s. f.	Alfred Jarry		
Xilografía	<i>Véritable Portrait de Monsieur Ubu [Retrato fidedigno del Sr. Ubu]</i>		
Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz	1926		
Imprenta de los Sucesores de Antonio Bosch en Barcelona	Facsímil		
<i>Valle-Inclán</i>	21 x 14,3 cm		
	Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporánea, Roma		
Imprenta de los Sucesores de Antonio Bosch en	Jose María Joaquín Louzao		
	<i>Valle-Inclán</i>		
	1919		
		Laxeiro (José Otero Abeledo)	
		<i>Mascarón</i>	<i>Cuartilla con dos figurines</i> (r.:insecto Curiana Nigromanta; v.: Mariposa Blanca)
			<i>Cuartilla con un figurín y un decorado</i> (r.: Cucaracha Dñ. Curiana de perfil; v.: decorado de un bosque con margaritas)
			<i>Cuartillas con dos figurines</i> (r.: Cucaracha de frente; v.: Alacranito el Cortamimbres)
			<i>Cuartilla con dos figurines</i>

(r.: Curianito el Nene; v.: Una margarita)	<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
Cuartilla con tres figurines (r.: Curianita Silvia con una margarita a guisa de sombrilla; v.: dos rostros de dos insectos)	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
Demetrio López Vargas <i>Crónica del crimen</i> 1913 Cartel en cromolitografía 100 x 70 cm Biblioteca Regional de Madrid - Mg.XXXVIII/99	Carles Maní <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>Capricho alegórico: la avaricia</i> 1852 Óleo sobre tabla 67,2 x 53,5 cm Museo Lázaro Galdiano, Madrid p. 29	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 «Exposición de Primavera» de Barcelona, 1937 pp. 252-253	<i>El sitio de Madrid. 10 litografías por Francisco Mateos [portada]</i> <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>Aquelarre</i> 1850-1855 Óleo sobre hojalata 35 x 25 cm (con marco) Museo Nacional del Prado, Madrid	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>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 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>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 Baal</i> , de Bertolt Brecht 1926
Eugenio Lucas Velázquez <i>Episodio de la Revolución de 1854</i>			

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	contemporáneas, pliegos n.º 1 y n.º 2 s. f. Xilogravías 28 viñetas, de 4,5 x 4 cm c/u Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz	Al empezar la Cuaresma 1864 Benjamín Palencia Pérez Sin título [Ilustración para El aviso de escarmientos del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935, de José Bergamín] 1935 Fotomontaje, <i>collage</i> 22,2 x 16,5 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	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
Caspar Neher Diseños para Mann ist Mann, de Bertolt Brecht 1928 Dibujo a pluma Medidas variables Deutsches Theatermuseum München	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 Ortega y Vereda Selección de xilogravías Medidas variables 1861 Colección Museográfica de la Universidad de Cantabria. Sección Arte Gráfico. Fondo Pedro Casado Cimiano	Georges Pitoëff Sin título 1935 Fotomontaje, <i>collage</i> 22,5 x 20 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
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	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 /	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 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
Noguera (grabador), Imprenta de Juan Llorens en Barcelona Historia del general Espartero 1865 Xilográfia 48 viñetas de 4 x 4,5 cm c/u Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz	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 accesoio: 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 Le Singe velu : comédie de tous les temps en huit 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	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
Noguera (grabador), Imprenta de Juan Llorens en Barcelona Entrada y entierro del carnaval en Barcelona 1862 Xilográfia 48 viñetas de 4 x 4,5 cm c/u Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz	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	Georges Pitoëff Le Singe velu : comédie de tous les temps en huit 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	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
Noguera (grabador), Imprenta de Hernando en Madrid Escenas grotescas			

Profesor Conras	Óleo sobre lienzo 56 x 66,2 cm	<i>Terrateniente andaluz</i> p. 244	Francisco Sancha Lengo
<i>La transmisión del pensamiento</i> ca. 1925-1930	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía p. 111	<i>El dictador</i> <i>El requeté</i> <i>El falangista</i> <i>La Inquisición (de la Iglesia)</i>	<i>Fraternidad artística o El verdadero tríptico de la Exposición:</i> <i>Trabajo - antes de la calificación; Descanso - durante la calificación; Familia - después de la calificación, ilustración para Gedeón, n.º 444</i>
Impresión sobre papel 16 x 11 cm	Otto Reigbert	Baldomero Romero	27 de mayo de 1904
Colección Rafael Amieva	Diseños para <i>Trommeln in der Nacht</i>, de Bertolt Brecht 1922	Ressendi	Tinta sobre papel y sobre cartón
Luis Quintanilla <i>La cárcel por dentro (selección)</i> 1934	Acuarela y tinta sobre papel 25 x 33 cm	<i>Los arlequines y el torero</i> s.f.	33,3 x 50 cm
Lápiz de grafito sobre papel 37 x 26 cm	Deutsches Theatermuseum München, Inv. Nr. IV 64 (ID 48789) p. 157	Óleo sobre lienzo 51 x 72 cm	Fundación Colección ABC
Colección Museográfica de la Universidad de Cantabria. Sección Arte Gráfico. Legado Paul Quintanilla, Fundación Bruno Alonso	Otto Reigbert	Colección Dolores Rojas p. 248	Francisco Sancha Lengo <i>Los «clásicos»</i> , ilustración para la sección «Momentos de Sevilla», de Francisco Coves, en <i>Blanco y Negro</i> , n.º 1887
<i>Estudiante comunista</i>	Diseño para <i>Traumspiel</i>, de August Strindberg 1922	Pablo Ruiz Picasso	17 de julio de 1927
<i>Una copa</i>	Acuarela y tinta sobre papel 30 x 41 cm	<i>Sueño y mentira de Franco I</i> 8 de enero de 1937	Tinta y gouache sobre papel
<i>Efigie</i> p. 153	Deutsches Theatermuseum München	Aguafuerte y aguatinta al azúcar sobre papel 31 x 42 cm	44,2 x 33,7 mm
<i>Escena de Nochebuena</i>	José Robledano	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Legado Picasso, 1981	Fundación Colección ABC
<i>Escena de Nochebuena 2</i>	<i>Aleluyas de la Cabeza del Dragón, en Comedias y comediantes</i>, n.º 11 15 de marzo de 1910	Pablo Ruiz Picasso	Martín Santos Yubero
<i>Nochebuena, el gran teatro del mundo</i> p. 152	27,5 x 19,5 cm	<i>Sueño y mentira de Franco II</i> 8 y 9 de enero de 1937	<i>Divinas palabras</i> , de Valle-Inclán, en el Teatro Monumental con Núria Espert
Luis Quintanilla <i>Isabelo, mayoral de toros, de la serie La cárcel por dentro</i> 1934	Biblioteca Nacional de España	Aguafuerte y aguatinta al azúcar sobre papel 31 x 42 cm	28 de enero de 1977
Lápiz de grafito sobre papel 37 x 26 cm	Ricardo Roca	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Legado Picasso, 1981	Copia de exposición
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Capsas de llumins Ricardo Roca. Gremio de fabricantes de fósforos de España [Caja de cerillas] s. XIX	Carlos Sáenz de Tejada	Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
Máximo Ramos López <i>Aventuras milicianas del terrible Paco Lanas, en Fotos: semanario gráfico de reportajes</i>, n.º 29 y 30 1937	Litografías sobre papel adherido a cartón; varias unidades 6,6 x 4,7 x 1,5 cm c/u	<i>Mañana de Verbena o El Pim, Pam, Pum</i> 1924	Ángeles Santos
Impresión en papel 36 x 28 cm	Museu Frederic Marès, Barcelona	Óleo y carboncillo sobre lienzo 190 x 192 cm	<i>Alma que huye de un sueño</i>
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Antonio Rodríguez Luna	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	1930
Biblioteca y Centro de Documentación	<i>Emisarios del pasado (selección)</i> 1937-1938	Francisco Sancha Lengo	Óleo sobre lienzo 61 x 48 cm
Nicolau Raurich <i>Fantasía de carnaval</i> ca. 1910	Tinta china sobre papel Medidas variables, 38 x 22 cm la mayor	<i>Sin título, ilustración para Gedeón</i>, n.º 428 7 de febrero de 1904	Fundación La mirada ingenua, Benasque, Huesca
	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Tinta y lápiz negro sobre cartón 34,6 x 47,9 cm	p. 77
		Fundación Colección ABC	Saussine Éditeur
			<i>Ombro-Cinéma. Teatro de sombras</i>
			1920
			Pequeña caja de teatro de sombras 31,5 x 43 x 7,8 cm
			Museu del Cinema, Girona
			Fritz Schaeffler
			<i>Von morgens bis</i>

<i>mitternachts.</i>	<i>nero, abito e cappello marroni</i>	[Bailarina con máscara animalesca]	mediación de la Asociación Cultural Morreu o Demu
<i>Verschneites</i>		Tela, madera, lentejuelas sobre los cuernos, metal 93 cm de alto	Barriga Verde (José Silvent)
<i>Feld mit Baum.</i>		Matador	Touro polo rabo
<i>Bühnenbildentwurf</i>		Madera, tela (terciopelo), papel maché, lentejuelas, cuero, plástico 120 cm de alto	[Toro por el rabo]
[Desde la mañana hasta medianoche. Campo nevado con árbol. Escenografía]		Orchestrale con basso tuba	s.f. Talla de madera, tela y plástico 34,7 x 11,5 x 20 cm
1921		[Músico de orquesta con tuba]	Familia Silvent, por mediación de la Asociación Cultural Morreu o Demu
Tinta y acabado de plomo 40,3 x 32 cm		Madera, cuero, papel maché, tela, paño, flecos 80 cm de alto	Barriga Verde (José Silvent), vestuario y pintura de Alfonso Silvent
Deutsches Theatermuseum		Orchestrale con trombone	Demo
Múnchen, Inv. Nr. IV 6528 (ID 52625)		[Músico de orquesta con trombón]	[Demonio]
p. 155		Tela, madera, metal, papel maché 96 cm de alto	Talla de madera policromada y tela s.f. 54 cm
José Silvent		Orchestrale con flauto	Familia Silvent, por mediación de la Asociación Cultural Morreu o Demu p. 103 (abajo)
Barco da escenografía da peza «O descubrimento de América»		[Músico de orquesta con flauta]	Barriga Verde (José Silvent), vestuario y pintura de Alfonso Silvent
[Barco de la escenografía de «O descubrimiento de América»]		Tela, madera, metal, papel maché 93 cm de alto	Cura
ca. 1942		Orchestrale con tamburo e bacchette	s.f. Talla de madera policromada, tela y puntilla 59 cm
Talla de madera policromada 35,5 x 69 cm		[Músico de orquesta con tambor y baquetas]	Familia Silvent, por mediación de la Asociación Cultural Morreu o Demu p. 103 (abajo)
Familia Silvent, por mediación de la Asociación Cultural Morreu o Demu		Tela, madera, metal, papel maché, cuero 123 cm de alto	Giovanni Sottocornola
José Silvent		Divisionista con bocca aperta	<i>L'alba dell'operaio</i>
Fragments de marionetas		[Divisionista con boca abierta]	[El alba del obrero]
s.f.		Tela, madera, metal 92 cm de alto	1897
Talla de madera policromada y cuero; conjunto de 10 piezas 21 cm aprox. c/u		Barriga Verde (José Silvent)	Óleo sobre lienzo 141 x 253 cm
Familia Silvent, por mediación de la Asociación Cultural Morreu o Demu		Cadaleito con «mortal» incorporado	Galleria d'Arte Moderna, Milán
Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca		[Ataúd con «muerto» incorporado]	pp. 148-149
Selección de marionetas		s.f.	Adriano de Sousa-Lopes
ca. 1930-1940		Talla de madera policromada y tela 39 x 29 x 14,5 cm	<i>Dans la lumière des fusées éclairantes (Os very lights)</i>
Teatro Stabili del Friuli Venezia Giulia - Il Rossetti p. 89		Familia Silvent, por	[A la luz de las bengalas]
<i>Cantante spagnola con gonna gialla a balze e nera</i>			1919
[Cantante española con falda de volantes amarilla y negra]			Aguafuerte y aguatinta sobre papel
Madera, encaje, metal, terciopelo 102 cm de alto			
<i>Uomo con mantello</i>			

66 x 52 cm Musée de l'Armée, París	Adriano del Valle <i>El gran banquete</i> ca. 1929-1931 <i>Collage</i> sobre papel 9,5 x 13 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	ca. 1900 Espejo pintado 165,5 x 66,5 cm Fundación Colección ABC	Espejo cilíndrico s. XVIII 12 x 4 x 4 cm Museu del Cinema, Girona
Sr. Roca Cartel del espectáculo Tournée artística Impresión sobre papel 90 x 32,5 cm Colección Rafael Amieva	Adriano del Valle <i>La casa de tócame rroque</i> ca. 1930 <i>Collage</i> sobre cartón 24 x 16 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Ossip Zadkine <i>Dans la tranchée</i> [En la trinchera] 1918 Aguafuerte sobre papel 27,2 x 36,4 cm Paris Musées / Musée Zadkine	Exvotos s. XIX Técnica mixta Medidas variables, siete unidades Fundación La mirada ingenua, Benasque, Huesca pp. 177, 179
Sr. Roca Cartel del espectáculo 500 Autómatas, 500 ca. 1900 Impresión sobre papel 64 x 44,5 cm Colección Rafael Amieva	Adriano del Valle <i>Elegía a Fernando de Villalón</i> ca. 1930 <i>Collage</i> fotográfico sobre cartón 22,5 x 18 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Ossip Zadkine <i>Caserne Clignancourt</i> [Caserna Clignancourt] 1918 Aguafuerte sobre papel 27,8 x 36,5 cm Paris Musées, musée Zadkine, Dist. GrandPalaisRmn / image ville de Paris p. 70 (arriba)	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
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	Rosario de Velasco <i>Mascarada</i> 1973 Óleo sobre tabla 100 x 81 cm Fundación La mirada ingenua, Benasque, Huesca pp. 116-117	Ossip Zadkine <i>Le Sous-officier</i> [El suboficial] 1918 Aguafuerte sobre papel 36,3 x 27,9 cm Paris Musées / Musée Zadkine	Sin título s. XIX Óleo sobre lienzo 60,5 x 46,5 cm Fundación La mirada ingenua, Benasque, Huesca
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	W. C. Hughes <i>Hombre, tumba y fantasma. Placa para linterna mágica</i> ca. 1833 Madera y cristal pintado a mano 10 x 17,5 x 0,9 cm Museu del Cinema, Girona	Ossip Zadkine <i>Les Brancards</i> [Las camillas] 1918 Aguafuerte sobre papel 27,9 x 36,4 cm Paris Musées, musée Zadkine, Dist. GrandPalaisRmn / image ville de Paris p. 70 (abajo)	Sin título s. XIX Óleo sobre lienzo Fundación La mirada ingenua, Benasque, Huesca
	Hermanos Walter <i>Veinticuatro dibujos anamórficos para espejo cilíndrico, con diversos títulos</i> 1869 Litografías 16,5 x 20 cm c/u Museu del Cinema - Colección Tomàs Mallol (Girona) p. 40	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	Romance de ciego s. XIX Pigmentos naturales sobre tela 138 x 138 x 2 cm Fundación La mirada ingenua, Benasque, Huesca pp. 104-105
	Joaquín Xaudaró y Echau <i>¡Ya somos tres!</i>		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	papel y religado 25 x 15 cm Museu Frederic Marès, Barcelona	<i>Llorad vuestros escesos, cortesanos!... ¡Todos en él pusisteis vuestras manos!</i> (n.º 53)	<i>de la mayoría aplaudiendo</i> (n.º 24) 1886 Facsimil 40 x 58 cm aprox. Biblioteca Nacional de España p. 48
Linterna mágica para fantasmagorías. Fantascopio ca. 1830 165 x 45 x 65 cm Museu del Cinema, Girona	<i>Los lances del carnaval. Pieza en un acto y tres cuadros para representarse en sombras</i> 1868 Barcelona, Imprenta de Juan Llorens Libro, impresión sobre papel y religado 20,9 x 15 cm Museu Frederic Marès, Barcelona	<i>La civilización de las naciones... civilizadas</i> (n.º 56) <i>¡¡¡Ah!!!</i> (n.º 60) <i>Cuba... sin fondo</i> (n.º 85)	Colección de doce cromos de sombras chinas para Viande Liebig ca. 1890 Cromolitografías Colección Rafael Amieva
Placas para linterna mágica con diversos títulos 1850-1880 Madera y cristal pintado a mano Medidas variables Museu del Cinema, Girona p. 38 (arriba)	Cajas de cerillas con diversos títulos ca. 1875 Impresión sobre papel; 8 unidades Medidas variables Museu Frederic Marès, Barcelona pp. 44 (arriba), 47	<i>La redoma encantada</i> , en n.º 8 <i>Sombras chinas</i> , en n.º 26	Réplica contemporánea del kinetoscopio de Thomas Alva Edison 1894-1896 Madera y materiales diversos Filmoteca de Castilla y León
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	«The Capture of a Spirit», en <i>The Graphic</i> 1883 Xilográfia publicada en revista 40 x 29 cm Colección Rafael Amieva	Selección de ilustraciones publicadas en <i>El Motín</i>. 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	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
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	Mensajes de ultratumba, en <i>La Ilustración</i> 1885 Xilográfia 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	Schnüffelmeier, 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)
La enferma fingida. Pieza en un acto y tres cuadros para representarse en sombras 1866 Barcelona, Imprenta de Juan Llorens Libro, impresión sobre	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)	Caricias del miedo (n.º 5) 1883 p. 49 (abajo) Idea que tienen en las sacrificias de los redactores de «El Motín» (n.º 9) 1883 p. 49 (arriba) La Zorra en el gallinero Zurdo, en <i>El Motín</i> (n.º 11) 1883 pp. 50-51	Au pays des corridas, en <i>L'Assiette au beurre</i>, n.º 34 1901 Impresión en papel 31 x 24 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación
		Los loros del gobierno charlando, y los gansos	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 6?
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

Xilográfia
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
Xilográfia
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
Xilográfia
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.
Xilográfia

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.
Xilográfia
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.
Xilográfia
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	Anton Giulio Bragaglia <i>Le mammelle di Tiresia</i> [Los pechos de Tiresias] 1927 / 2024 2 unidades Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma	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)	palabras Marzo de 1933 / 2024 Archivo General de la Administración
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	Anton Giulio Bragaglia <i>Don Chisciotte della Mancia</i> [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	Fernando Suárez <i>Los cuernos de Don Friolera</i> 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)
Material sobre espiritismo y magia procedente del archivo José Gutiérrez Solana s.f. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fondo Luis Gutiérrez Soto	Foto LUX <i>Gigantes y cabezudos en Girona</i> ca. 1930 12,5 x 17,4 cm Museo del Traje, Madrid	Foto LUX <i>Comparsa de gigantes y cabezudos en Girona</i> ca. 1930 12,5 x 17,4 cm Museo del Traje, Madrid	Giacomelli Manuel de Falla saludando a Don Quijote en el teatro Goldoni de Venecia, donde fue representado <i>El retablo de maese Pedro</i> 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
FOTOGRAFIAS Cándido Ansede <i>Las gigantillas salmantinas</i> 1928 18 x 24 cm Tatane Ruiz Ansede, en depósito en la Filmoteca de Castilla y León p. 102 (arriba)	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	Estudio fotográfico Alfonso Valle-Inclán tras unos barrotes, con Josefina s. f. / 2024 Archivo General de la Administración	Gyenes <i>Divinas palabras</i> 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
Beltrán <i>La enamorada del rey</i> en el Teatro María Guerrero de Madrid 1968 / 2024 Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)	Estudio fotográfico Alfonso Valle-Inclán con Xirgu, Rivas Cherif y otros leyendo <i>Divinas</i>		
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)			

Gyenes
La rosa de papel en el Teatro María Guerrero de Madrid. Dirección: José Luis Alonso.

Ecenografía y figurines: Manuel Sampaso, 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
Tortola 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 Guiñol 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 Ruiz, 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
Friό 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)

FOTOGRAFIAS DE AUTORES DESCONOCIDOS

Roland's Mond-Fee: Illusion
ca. 1910
Tarjeta postal
14 x 9 cm
Biblioteca Nacional de España

Kaufmanns: Théâtre Fantoches (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 Viñés, 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: Castelao
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]	La Filmoteca - Institut Valencià de Cultura pp. 160-161	1945 Película transferida a vídeo, b/n, muda, 77'; extractos: 29:40-31:18 y 1:12:00-1:14:00	Eugenio Balder <i>El cerdo. Tosca: parodia</i>
Serenata nella Luna [Serenata en la Luna]	William K. L. Dickson <i>The Cock Fight</i> [Pelea de gallos] 1894	Filmoteca Española pp. 118-119	1920 Registro Biblioteca Nacional de España
Serenata spagnola in scena [Serenata española en el escenario]	Jean Epstein <i>Cœur fidèle</i> [Corazón fiel] 1923	Ignacio Vilar <i>A Esmorga</i> [La juerga] 2014	Eugenio Balder <i>Diccionario criollo. Recitado cómico</i> ca. 1930 Registro Biblioteca Nacional de España
p. 89 (abajo derecha)	Película transferida a vídeo, b/n, muda, 36'	Película transferida a vídeo, color, sonido, 111'; extracto: 27:50-29:15	Federico Chueca y Joaquín Valverde <i>La Gran Vía. Somos las calles, somos las plazas</i>
Spettacolo con marionette del Carnevale delle Ande [Espectáculo con marionetas del Carnaval andino]	Karl Grüne <i>Die Straße</i> [La calle] 1923	Vía Láctea Filmes pp. 158-159	ca. 1931 Registro Biblioteca Nacional de España
2 unidades	Película transferida a vídeo, b/n, muda, 90'; extractos: 1:09:20-1:11:20 y 1:12:40-1:13:40	Autor desconocido, posiblemente Segundo de Chomón <i>Loie Fuller</i> 1902	Federico Chueca y Joaquín Valverde <i>La Gran Vía. Somos las calles, somos las plazas</i>
L'enfer [El infierno]	Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.	Película transferida a vídeo, b/n, muda, 1' 22"	ca. 1931 Registro Biblioteca Nacional de España
s. f.	Restauración realizada en 2017 por la Cinémathèque française	Filmoteca de Cataluña	Manuel Fernández Caballero <i>El dúo de la africana. Ensayo del Coro de la Murmuración</i>
13,5 x 8 cm			1930 Registro Biblioteca Nacional de España
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Karl Grüne <i>Die Straße</i> [La calle] 1923	Autor desconocido Representación teatral de Luces de bohemia. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía: Fabià Puigserver	Gerónimo Giménez <i>La Tempranica. La Tarántula</i>
Biblioteca y Centro de Documentación.	Película transferida a vídeo, b/n, muda, 74'; extracto: 1:48-5:08	1985	1942 Registro Biblioteca Nacional de España
Fondo Luis Gutiérrez Soto	Bundesarchiv, Film: 38550	Filmación transferida a vídeo, color, sonido, 2'	Quintino Valverde (música); José Juan Cadenas (letra); La Fornarina (intérprete)
VÍDEOS	Lucien Le Saint en colaboración con Camille Sauvageot <i>En dirigeable sur les champs de bataille</i> [En dirigible sobre los campos de batalla] 1919	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música	<i>Cuplé El Polichinela</i>
Pío Caro Baroja (con investigación de Ricardo Caro Baroja)	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'	1908	1908 Registro
El carnaval de Lanz 1964	Collection des Archives de la Planète, musée départemental Albert-Kahn / département des Hauts-de-Seine	Maricel Álvarez en colaboración con Marcelo Martínez	Carta autógrafa de Valle Inclán a Rubén Darío
Película transferida a vídeo, b/n, muda, 10'	Inv. 120492 / 120497 / 120588 / 120592	<i>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</i> 2024	Inclán a Rubén Darío 3 de marzo de 1909
Filmoteca Española pp. 120-121	Edgar Neville <i>Domingo de carnaval</i>	Pieza sonora	Tinta sobre papel (facsimil), 3 pp.
Charles Chaplin The Circus [El circo]		Obra producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024	Seminario-Archivo Rubén Darío, Universidad Complutense, Madrid. www.archivodigitalvalle
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			
REGISTROS Y PIEZAS SONORAS			
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 (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 (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 Espanoles

20 de julio de 1921

Tinta sobre papel

22 x 28 cm

Archivo Manuel de Falla

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.archivodigitalvalle inclan.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 *Méjico Moderno* (Méjico), vol. II
1 de septiembre de 1922
Tinta sobre papel (facsimil)
www.archivodigitalvalle inclan.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.archivodigitalvalle inclan.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.archivodigitalvalle inclan.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. xxii)
19 x 12 cm
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela

LIBROS Y TEXTOS ESCRITOS POR VALLE-INCLÁN

Flor de Santidad. Historia milenaria

1913

Madrid, Perlado, Páez y Compañía (serie: Opera omnia, vol. II)

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.archivodigitalvalleinclan.es (Cátedra Valle-Inclán USC / «Grupo de investigación Valle-Inclán»)
Eds.) ISSN: 2695-4524

Viva mi dueño
1928
Madrid, Compañía Ibero-Americanana 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.archivodigitalvalleinclan.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, Cassineul
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 châtiment, 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
Facsimil
www.archivodigitalvalleinclan.es (Catedra Valle-Inclán USC / «Grupo de investigación Valle-Inclán» Eds.) ISSN: 2695-4524

«Tórtola Valencia», en *El Orzán*
8 de enero de 1920
Facsimil
www.archivodigitalvalleinclan.es (Catedra 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 guíñol», 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 míticos 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 diúo 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	José De Almada Negreiros <i>Pierrot e Arlequim, personagens de theatro</i> [Pierrot y Arlequín, personajes de teatro] 1924 Lisboa, Portugália 19,5 x 13,7 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Colección Archivo Lafuente	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Colección Archivo Lafuente	Jean Cocteau <i>Opium : journal d'une désintoxication</i> [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
Títeres de Cachiporra (Cristobica), corregido por Hermenegildo Lanz 1923 Programa de mano Archivo Lanz	Rafael Cansinos Assens <i>El movimiento V.P., portada ilustrada por Alberto Díaz</i> 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	Arthur Conan Doyle <i>La nueva revelación</i> 1920 Madrid, Editorial Pueyo 20 x 13,5 cm Colección Rafael Amieva	
The Fak-Hong ca. 1925 Cartel 92 x 72 cm Colección Rafael Amieva	J. B. Andar <i>Los secretos de las mesas giratorias</i> ca. 1925 Madrid, Ediciones Españolas 19 x 13 cm Colección Rafael Amieva	Rafael Cansinos Assens <i>La huelga de los poetas</i> 1921 Madrid, Mundo Latino 19 x 13 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación	Amalia Domingo Soler <i>Cuentos espiritistas</i> ca. 1925 Barcelona, Casa Editorial Maucci 22 x 15,5 cm Colección Rafael Amieva
El guiñol satírico La Tarumba 1937 Cartel 62 x 40 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Julio Andrieu <i>La quiromancia</i> ca. 1885 Madrid, Imprenta Ibérica 12 x 8,5 cm Colección Rafael Amieva	Rafael Cansinos Assens <i>Bohemia</i> 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	Eduardo Escribano <i>Instrucción para la formación de círculos espiritistas</i> ca. 1905-1910 Madrid, Editorial Escribano 16 x 11 cm Colección Rafael Amieva
Tirano Banderas en el Festival Internacional de las Artes México 68 1968 Programa de mano (facsímil) Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)	Charles Baudelaire <i>Les paradis artificiels</i> [Los paraísos artificiales] 1926 París, editorial no identificada 20 x 14 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación	Emilio Carrere <i>Caballero de la muerte</i> 1909 Madrid, Librería de Pueyo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Colección Archivo Lafuente	José Famades Villamur <i>Rosa Real, la gran vidente</i> 1929 Ciudad y editorial no identificadas 15,5 x 11 cm Colección Rafael Amieva
Inauguración del guiñol Octubre en el Teatro María Guerrero de Madrid s.f. Programa de mano (facsímil) Colección particular	Jules Boissière <i>Fumeurs d'opium : comédiens ambulants</i> [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	Sofía Casanova <i>De la Guerra. Crónicas de Polonia y Rusia</i> 1916 Madrid, Renacimiento 20 x 13 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación	José Franco Ponge <i>Los misterios de las mesas parlantes y del soligrafón</i> 1934 Madrid, Librería General de Victoriano Suárez 20 x 14 cm Colección Rafael Amieva
LIBROS	Anton Giulio Bragaglia <i>Il teatro della rivoluzione</i> [El teatro de la revolución] 1929 19,2 x 13,7 cm	Sebastià Gasch <i>Títeres y marionetas</i> 1949 Barcelona, Argos	

22 x 16 cm	Biblioteca y Centro de Documentación	Pierre Loti <i>Les derniers jours de Pékin</i> [Los últimos días de Pekín] ca. 1902	Catalània 20 x 13 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.		París, Calmann-Lévy 19 x 12 cm	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Biblioteca y Centro de Documentación		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Colección Archivo Lafuente
Ramón Gómez de la Serna <i>Los medios seres. Farsa fácil en un prólogo y tres actos</i> 1929	Alfred Jarry <i>César antéchrist</i> [César anticristo] 1895 París, Éditions du Mercure de France 14,7 x 11,7 cm	Biblioteca y Centro de Documentación	Fernande Olivier <i>Picasso et ses amis</i> [Picasso y sus amigos] 1933
Madrid, Prensa Moderna 17 x 13 cm	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	París, Librairie Stock 19 cm	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Colección Archivo Lafuente	Biblioteca y Centro de Documentación	Biblioteca y Centro de Documentación
Biblioteca y Centro de Documentación	Alfred Jarry <i>Almanach du Père Ubu illustré</i> [Almanaque ilustrado de Père Ubu] 1899	Vladimir Mayakovski <i>Bania: drama v 6-ti deistviakh tsirkom i seierverkom</i> [La casa de baños: drama en seis actos con números de circo y fuegos artificiales] 1930	Padre Juan José Franco <i>El hipnotismo puesto en moda</i> 1891
Agustina González López (la Zapatera) <i>Las leyes secretas</i> 1927	Impresión sobre papel 11 x 10 cm	Moscú, Gosudarstvennoe izdatel'stvo 20 x 13,5 cm	Barcelona, Librería La hormiga de oro 17 x 11,5 cm
Granada, Editorial Artes Gráficas Granadinas 21 x 13 cm	Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, TF-290 (A)-4	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Colección Rafael Amieva
Biblioteca Nacional de España	Alfred Jarry <i>Gestes. Suvis de paralipomnes d'Ubu</i> [Gestas. Seguidos de paralipómenos de Ubu] 1920	Colección Archivo Lafuente	Joaquín Partagás Jaquet <i>El prestidigitador Optimus ó Magia espectral</i> ca. 1900
J. J. Grandville <i>Un autre monde</i> [Otro mundo] 1844	París, Les Libraires Associés	Gregorio Martínez Sierra <i>Un teatro de arte en España: 1917-1925</i> 1926	Barcelona, Librería Española de Antonio López 19 x 13 cm
Facsímil de 1963 26 x 20 cm	Facsimile de 1963 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Madrid, Ediciones de la Esfinge 35 x 27 cm	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Biblioteca y Centro de Documentación	Biblioteca y Centro de Documentación	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Biblioteca y Centro de Documentación
J. J. Grandville <i>Cent proverbs</i> [Cien proverbios]	Alfred Jarry <i>Almanach illustré du Père Ubu (xx Siècle), con ilustraciones de Pierre Bonnard</i> 1949	Gregorio Martínez Sierra <i>Un teatro de arte en España: 1917-1925</i> 1926	Benito Pérez Galdós <i>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</i> Madrid, Perlado, Páez y Compañía (Sucesores de Hernando)
1845	París, H. Fournier 24 x 17 cm	Madrid, Ediciones de la Esfinge 35 x 27 cm	18 x 12 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Biblioteca y Centro de Documentación	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Biblioteca y Centro de Documentación	Alfred Jarry <i>Ubu roi ou les Polonais</i> [Ubu Rey o Los polacos] s. f.	Biblioteca y Centro de Documentación	Biblioteca y Centro de Documentación
Alfred Jarry <i>Ubu roi ou les Polonais</i> [Ubu Rey o Los polacos] s. f.	París, Fasquelle 16 x 12 cm	Andreu Nin <i>Les dictadures dels nostres dies</i> [Las dictaduras de nuestros días] 1930	Barcelona, Llibrería
París, Fasquelle 16 x 12 cm	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Barcelona, Llibrería	
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Biblioteca y Centro de Documentación		

Ramón Pérez de Ayala <i>Trotteras y danzaderas</i> 1930 19 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación. Fondo Luis Gutiérrez Soto	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación	Autor desconocido <i>Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935</i> [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	Secretaría de Cultura pp. 208-209
Pitigrilli <i>Cocaína</i> 1925 Barcelona, B. Bauzá 10 x 13 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación	Autor desconocido <i>Primer Congreso Internacional Espiritista. Reseña completa</i> 1888 Barcelona, Imprenta de Daniel Cortezo 18 x 12 cm Colección Rafael Amieva	1884 Barcelona, Imprenta de Daniel Cortezo 18 x 12 cm Colección Rafael Amieva	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
J. Stahl, con ilustraciones de J. J. Grandville <i>Scènes de la vie privée et publique des animaux : études de moeurs contemporaines ; vol. I</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	Autor desconocido <i>Brujerías espiritistas</i> 1894 Publicación de pequeño formato 17 x 11,5 cm Colección Rafael Amieva	Autor desconocido <i>Psiquismo transcendental</i> ca. 1905-1910 Publicación de pequeño formato 16,5 x 11 cm Colección Rafael Amieva	Santiago Ramón y Cajal <i>Dibujo de neuroglia de las capas superficiales de cerebro de niño</i> ca. 1904 Tinta sobre papel Legado Cajal-CSIC p. 326
Ambroise Vollard <i>Le Père Ubu à l'aviation</i> [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	Autor desconocido <i>La Cartomancia antigua y moderna ó Tratado completo del arte de echar las cartas</i> 1906 Valencia, F. Martínez Andreu 18 x 12 cm Biblioteca Nacional de España	Autor desconocido <i>Los crímenes de la guerra. Álbum de fotografías sensacionales e inéditas sobre la barbarie y la miseria de la guerra</i> 1933 Barcelona, Talleres Gráficos Armengol 31 x 21 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biblioteca y Centro de Documentación	Castelao (Alfonso D. Rodríguez Castelao) <i>iCobardes! iAsesinos!</i> 1937 Aguada y tinta negra sobre papel 30,2 x 22,7 cm Museo de Pontevedra p. 283
Varios autores <i>Los dibujantes en la Guerra de España</i> ca. 1937 Madrid, Ediciones Españolas (serie Cuadernos de la Guerra, 1) 25 x 15 cm c/u; 2 ejemplares	Autor desconocido <i>Peste</i> 1916 Dibujo Cortesía de Miguel Molina-Alarcón (colección particular) p. 325	Autor desconocido <i>Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza, de la serie Tauromaquia</i> 1814-1816 Grabado 30 x 40.9 cm Calcografía Nacional p. 254	Francisco de Goya <i>Portada de La Novela de Hoy. El réprobo, de Vicente Blasco Ibáñez, año v, n.º 214</i> 1926 Impresión sobre papel Cortesía de Gloria G. Durán (colección particular) p. 329 (derecha)
	Autor desconocido <i>Hermenegildo Lanz Totolín (marioneta)</i> 1941-1942 Madera, cartón, tela, hilos 120 x 25 x 7 cm Archivo Lanz p. 336	Autor desconocido <i>Portada de La Novela de Hoy. El beso imposible, de Juan Ferragut, año IX, n.º 444</i> 1930 Impresión sobre papel Cortesía de Gloria G. Durán (colección particular) p. 329 (izquierda)	José Clemente Orozco <i>Pomada y perfume</i> 1946 Óleo sobre tela 70,7 x 85,5 cm Acervo Museo de Arte Carrillo Gil / INBAL /

OTRAS OBRAS INCLUIDAS EN LA PUBLICACIÓN

**PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Ministro de Cultura

Ernest Urtasun Domènec

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

(Secretaría 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 Arbúrúa

(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

**Secretaría
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

Subdirector Gerente

Julián González Cid

Subdirectora Artística

Amanda de la Garza

Subdirectora Adjunta

a Gerencia

Sara Horganero

Jefa del Área

de Exposiciones

Teresa Velázquez

Consejero Técnico

Ángel J. Moreno Prieto

Coordinadora General

de Exposiciones

Beatriz Velázquez

Jefa de la Unidad de Apoyo

a Gerencia

Rocío Ruiz Vara

Jefa del Área

de Colecciones

Rosario Peiró

Jefa de Recursos Humanos

María Paloma Herrero

Jefa de Registro

de Obras

Maria Aranzazu Borraz de Pedro

Jefa del Área Económica

Beatriz Guijarro

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Servicio de Ingresos

y Gestión Estadística

Azucena López

Jefa de Actividades

Editoriales

Alicia Pinteño Granado

Responsable de Políticas

de Público

Francisca Gámez

Jefe de Actividades

Culturales y Audiovisuales

Chema González

Jefe del Área de Arquitectura,

Desarrollo Sostenible

y Servicios Generales

Francisco Holguín Aguilera

Jefe de Biblioteca

y Centro de Documentación

Isabel Bordes

Jefe del Área de Seguridad

Juan Manuel Mouriz Llanes

Jefe del Área de Educación

Fran MM Cabeza de Vaca

Jefa del Área de Informática

Mónica Asunción Rodríguez

Escribano

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

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	Restauración	PUBLICACIÓN	
Comisariado Pablo Allepuz Rafael García Germán Labrador Beatriz Martínez Hijazo José A. Sánchez Teresa Velázquez	Manuela Gómez (restauradora responsable) Paula Ercilla Irene García Eugenia Gimeno Begoña Juárez Juan Antonio Sáez	Publicación editada por el departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía	© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024
Dirección de proyecto Teresa Velázquez	Coordinación de mobiliario Beatriz Velázquez Nieves Sánchez	Dirección editorial Alicia Pinteño	© de los ensayos de los autores, BY-NC-ND 4.0 International
Coordinación Rafael García	Diseño Paco Bocanegra	Coordinación editorial Luis Bernal	© de las imágenes, sus autores © Familia González de la Huebra Gómez © Herederos de José Clemente Orozco, 2024 © Tatane Ruiz Ansede © «Alfonso» Almada Negreiros, André Masson, Ángeles Santos, Antón Giulio Bragaglia, Gutiérrez Solana, Associació Cultural Helios Gómez, Ismaël Gonzalez De La Serna, José Clemente Orozco, Juan Goyen, Laxeiro, Maruja Mallo, Ossip Zadkine, Rosario de Velasco, VEGAP, Madrid, 2024
Apoyo a la coordinación Cristina Díez Carlos González Ana Lázaro María López Beatriz Martínez Hijazo Beatriz Velázquez	Montaje Rehabilitaciones REES, S.L.	Edición, corrección de textos y pruebas Luis Bernal	Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos del autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.
Apoyo a la investigación Guillermo Cobo Raúl Martínez Ida Morán	Iluminación Toni Rueda Urbia	Diseño gráfico tipos móviles	ISBN: 978-84-8026-663-5 NIPO: 194-24-013-0 D. L.: M-19957-2024
Gestión Natalia Guaza	Transporte TTI - Técnica de Transportes Internacionales SAU	Gestión administrativa Victoria Wizner	Catálogo de publicaciones oficiales https://cpage.mpr.gob.es
Apoyo a la gestión Nieves Fernández	Seguro Liberty Specialty Markets Garantía del Estado	Fotomecánica Lucam	Este libro se ha impreso en Perigraphica Classic Smooth 120 g / Woodstock 80 g (interiores) y Gmund Matt Color 240 g (cubierta).
Registro Antón López Camino Prieto		Impresión y encuadernación Willing Press	Las ilustraciones que aparecen en las páginas 3, 13, 16, 52, 78, 94, 128, 164, 194, 214 y 365 pertenece a las aleluyas <i>El mundo al revés</i> y <i>Carnaval</i> 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 ■■■ Archivo Museo de Arte Carrillo Gil/INBAL/Secretaría de Cultura, foto: Javier Hinojosa, pp. 208-209 ■■■ Archivo Familia Conde Escuredo, 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/Asociación Hernando Viñés, 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 Morreú o Demu, 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 Hernando, 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. 108 ■■■ Colección Fundación Laxeiro/Ayuntamiento de Vigo, pp. 107, 180-181 ■■■ Colección María 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 ■■■ Filmoteca de Castilla y León, p. 102 (arriba) ■■■ Filmoteca Española, pp. 118-119, 120-121 ■■■ Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, p. 229 ■■■ La Filmoteca - 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 Alvira, pp. 71, 238-239 ■■■ Museo Lázaro Galdiano, p. 28 ■■■ Museo del Cinema - Colección Tomás Mallol (Girona), pp. 38, 40, 41 ■■■ Museo 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 ■■■ Museu 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 ■■■ París - Musée de l'Armée, Dist. GrandPalaisRmn/image musée de l'Armée, p. 73 (abajo) ■■■ Paris Musées, musée Zadkine, Dist. GrandPalaisRmn/image ville de Paris, p. 70 ■■■ Sala Parés, Barcelona, pp. 162-163 ■■■ Universidad de Cantabria, pp. 36, 152-153 ■■■ Vía 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 *Esperto. 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 Castelli.

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 Vigueras, Delia Pacas, Laura Pacas y Pedro Pizarro.

Archivo 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 Escuredo ■■■ Archivo Lafuente ■■■ Archivo Lanz ■■■ Archivo Manuel de Falla ■■■ Archivo Regional de la Comunidad de Madrid ■■■ Asociación Cultural Morreú o Demu ■■■ Ayuntamiento de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella ■■■ Ayuntamiento de Villacañas ■■■ Adolfo Ayuso ■■■ Mario Bellatini ■■■ Biblioteca Nacional de España ■■■ Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela ■■■ Bibliothèque Nationale de France ■■■ Marina Bollaín ■■■ Manuel Borja-Villell ■■■ Héctor Bourges ■■■ Bundesarchiv-Filmarchiv ■■■ Sara Carella ■■■ 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 María 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 ■■■ Filmoteca de Castilla y León, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte ■■■ Filmoteca de Cataluña ■■■ Filmoteca 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 Guerriero ■■■ Xermán Hermida ■■■ Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura ■■■ IWM (Imperial War Museums) ■■■ La Filmoteca - 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 ■■■ Museu 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 Noguer ■■■ Celia Querol ■■■ María Rivera ■■■ Tamara Rodríguez Cuapeiro ■■■ 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 ■■■ Universidad 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

