

Homenaje a Alberto Sánchez en el Centenario de su nacimiento (1895-1995). Su labor plástica y escenográfica en el teatro: «*La Fuenteovejuna*» de Federico García Lorca

A tribute to Alberto Sánchez on the Centenary of his birth. His work as theatre set designer: Lorca's production of "Fuenteovejuna" by Lope de Vega

Plaza Chillón, José Luis *

BIBLID [0210-962-X(1997); 28; 141-157]

RESUMEN

En 1995 se cumplió el primer centenario del nacimiento del escultor toledano Alberto Sánchez (Toledo-1895, Moscú-1962), uno de los bastiones artísticos más importantes e injustamente olvidado de la vanguardia española anterior a la Guerra Civil. Pero su labor creativa no sólo se ciñó a la escultura, su quehacer primordial, sino que abarcó otros ámbitos de la creación artística, como el dibujo, la cinematografía o el arte escénico. Éste último campo es el objeto del artículo, la escenografía diseñada para uno de los montajes teatrales que llevó a cabo el grupo teatral *La Barraca* de Federico García Lorca entre 1932 y 1936: la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Palabras clave: Escultura contemporánea; Surrealismo; Neocubismo; Escenografía; Teatro contemporáneo.

Identificadores: Sánchez, Alberto; García Lorca, Federico; Barraca, La; Vega, Lope de; Fuenteovejuna.

Topónimos: España.

Siglos: 20.

ABSTRACT

1995 was the centenary of the birth of the sculptor from Toledo Alberto Sánchez (Toledo 1895 - Moscow 1962), one of the most important figures of the Spanish avant garde in the period before the Spanish Civil War, and one who has been unfairly neglected. His creative work was not limited to sculpture, though this was his primary occupation. He also worked in other spheres, as a draughtsman, in the cinema and in theatre productions. The present paper concentrates on this last facet of his work and discusses the sets designed for one of the productions that the Theatre Group *La Barraca*, led by Federico García Lorca, put on from 1932 to 1936: *Fuenteovejuna* by Lope de Vega.

Key words: Contemporary sculpture; Surrealism; Neocubism; Scenography/Set design; Contemporary theatre.

Identifiers: Sánchez, Alberto; García Lorca, Federico; Barraca, La; Vega Carpio, Lope de; Fuenteovejuna.

Toponyms: Spain.

Centuries: 20th.

* Grupo de Investigación Patrimonio Arquitectónico Andaluz. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Alberto Sánchez (Toledo-1895, Moscú-1962) es uno de los artistas más importantes del siglo XX español, pudiéndose considerar no sólo como el mejor escultor español contemporáneo, sino como uno de los grandes innovadores de la escultura de nuestro tiempo¹. Porque fue la escultura su mayor aportación a la plástica contemporánea, pero también hizo algunas incursiones en otros campos del arte, como el diseño o el dibujo, su contribución a la escenografía para el teatro y para el cine, sin olvidar su labor de teórico y crítico². Sin embargo, aún sigue siendo un gran desconocido y también, en cierto modo, olvidado, a pesar de su relación con los grandes artistas e intelectuales de su tiempo, llegando incluso a participar en la *Exposición Internacional de París (1937)*, en el pabellón español³, con una célebre escultura cuyo título era muy significativo: «*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*»; junto a figuras ya consagradas como José Luis Sert, Miró, Julio González o Picasso⁴. Éste último dedicaba unas elogiosas palabras cuando falleció en Moscú en 1962, que decían:

«... era un hombre muy grande, como aquella escultura que presentó en la Exposición de París y que habría que buscar ahora, saber donde está.

*La obra de Alberto ha influido considerablemente en muchos artistas de nuestra época, en muchos artistas importantes. Con sus teorías y sus obras suscitó una inquietud creadora e impulsó los movimientos artísticos de vanguardia que rompieron en España con el academicismo, con el conformismo reaccionario...».*⁵

Y se va mucho más allá, cuando el crítico de arte por excelencia de aquellos años, Manuel Abril, lo sitúa como el sucesor de Picasso en el panorama del arte nuevo y como uno de los más importantes de la trayectoria de *ADLAN (Amigos del Arte Nuevo)* en 1936, creando una escultura excepcional y casi única, colocándose entre la plana mayor de los escultores europeos aunque con mucha más agilidad y más propiedad que la mayoría de ellos, ya que raras veces se repetía⁶.

La faceta más conocida de Alberto es la escultura, y fue su tarea más prolífica a lo largo de su vida; pero también se introdujo en el mundo de la pintura y el dibujo, a través de los distintos encargos que le hicieron en la realización de decorados y escenografías para el teatro, primero en España, y a partir de 1938 en la Unión Soviética con motivo de su exilio, donde además trabajó en la realización de decorados para el cine en la última etapa de su vida, no abandonando nunca su labor escultórica, cuyo mayor florecimiento se produjo entre 1925 y 1939⁷.

Hubo un personaje fundamental en la formación artística de Alberto, este fue Rafael Pérez Barradas, pintor uruguayo afincado en España. Fue el encargado de iniciarlo en el mundo de las corrientes artísticas contemporáneas, poniéndolo en contacto con el mundo intelectual del momento⁸. Barradas tenía una posición en el mundo artístico español y una preparación muy sensible; y supo captar como nadie las nuevas poéticas de vanguardia. Alberto aprendió de él, a saber ver las calidades plásticas de los objetos cotidianos. Enseñándole en la comprensión y la utilización de un lenguaje estrictamente plástico, hasta la conexión con las corrientes de la vanguardia europea, aleccionándole en una enorme ansia de búsqueda; llegó a decir del uruguayo:

«... si yo he tenido un maestro de iniciación en las artes plásticas ha sido Barradas»⁹.

Alberto se convirtió en discípulo de Barradas, lo siguió en sus dibujos, como puede comprobarse si observamos las creaciones de la época, y orientó su arte por los caminos de lo que entonces predominaba en la vanguardia española: el «neocubismo». Esta fue una de las tendencias dominantes entre los pintores y escultores que rechazaban el academicismo, el regionalismo o la rutina modernista como Vázquez Díaz, García Maroto, Ramón Gaya, Emiliano Barral o Ángel Ferrant. Pero este cubismo estaba directamente inspirado de Cezanne y no del rígido de un Picasso, Gris o Braque, reflejándose en obras tan peculiares como «Maternidad», «Toro» o «Mujer de Castilla»¹⁰.

Otro artista fundamental en la formación de Alberto fue el albacetense Benjamín Palencia, con quien fundó la célebre *Escuela de Vallecas*¹¹. Su obra sufrirá un giro radical, y de las primeras esculturas neocubistas o de planos, pasará con gran rapidez a un tipo de formas orgánicas, utilizando nuevos elementos estéticos como el hueco, el vacío y un sentido distinto del paisaje. Pasaría de una poética cubista a las proximidades del Surrealismo, y esto se iba a reflejar sobre todo en los bocetos de decorados para el teatro y algunos dibujos. Estas nuevas formas serían compartidas con Palencia y otros artistas afines como



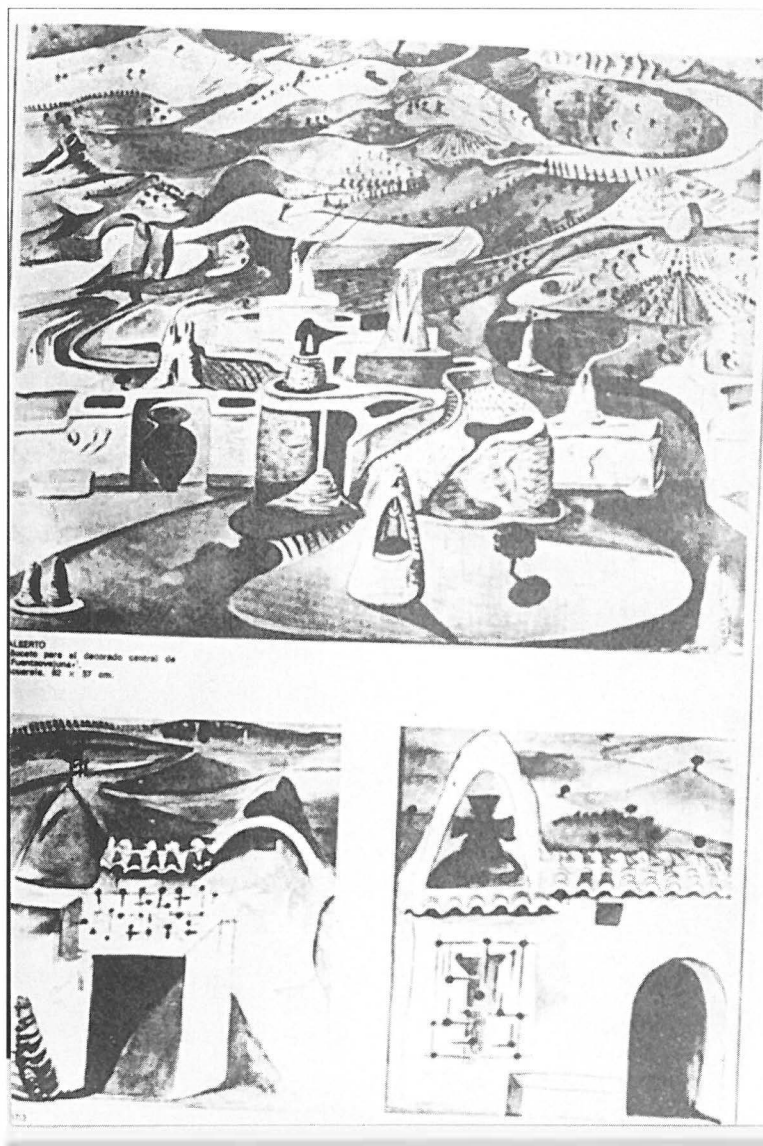
Representación de Fuenteovejuna en Ciudad Real (1934).



Figurines de Alberto para «Fuenteovejuna» (Soldado, Pascuala y Alcalde).

Rodríguez Luna, Francisco Lasso, Ángel Ferrant o Maruja Mallo, iniciando una búsqueda de imágenes similares. Las formas orgánicas de Alberto fueron una manera muy particular de entender la estética surrealista, aunque los huecos y vacíos de las esculturas de este momento tenían que ver más con el paisaje castellano que con un surrealismo ortodoxo estilo francés, de todas formas se adelantaría en cuanto a composición a escultores como Arp, Brancusi o Henry Moore ¹².

El trabajo escenográfico de Alberto posee alguna variación con respecto a su obra escultórica, aunque se conservan muchas de sus notas y bocetos, en la mayoría de los decorados que pintó a lo largo de su vida iba a estar presente su concepción formal de la escultura, utilizando muchas semejanzas como elementos de conjunto, configurando un ambiente lírico y fantástico que recordarán bastante a la poética lorquiana, como podremos comprobar más adelante, en la realización de algunos de los decorados para *La Barraca*. Así los que realizó en concreto para la «Fuenteovejuna» que García Lorca montó en 1932, desempeñaron estéticamente en el campo de la plástica el mismo puesto que en lo poético ocupó Lorca y gran parte de la Generación del 27. Alberto fue también, un gran interprete del alma popular y en eso siguió la línea de sus esculturas ¹³. En sus escenografías representaba en plano lo que en escultura hacía en bulto redondo, aludiendo en muchos casos a un mundo irreal y fantástico lleno de extraños castillos, palacios o campos vacíos pertenecientes a



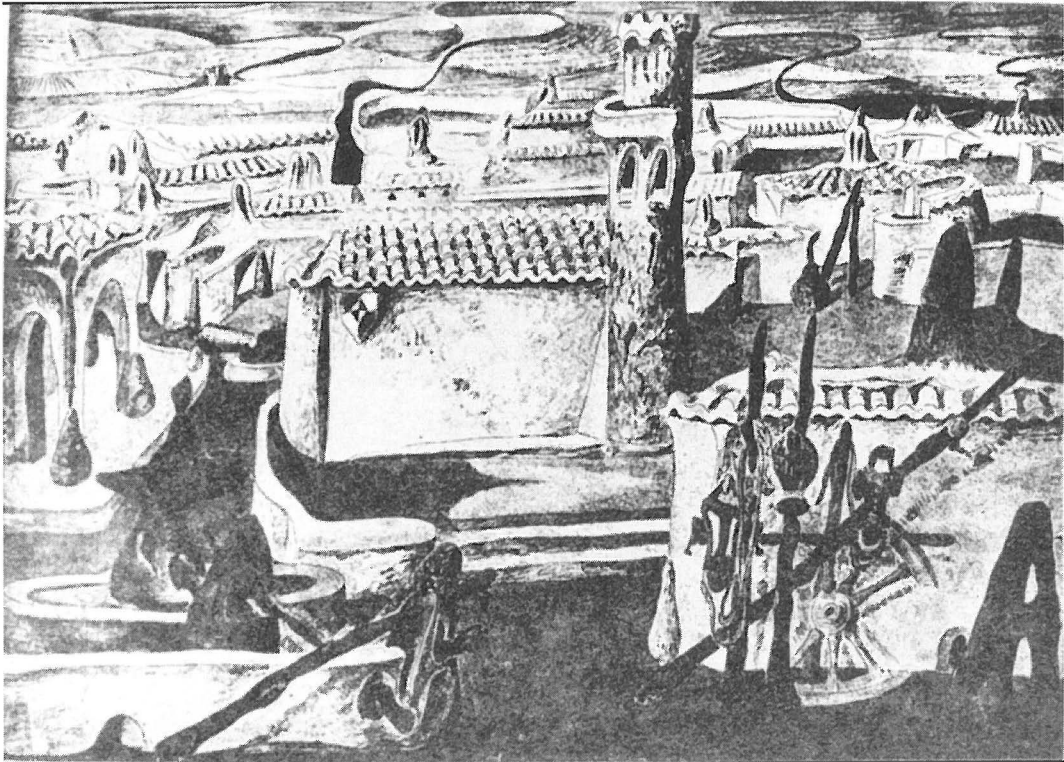
Bocetos de Decorado para «Fuenteovejuna» - Alberto. (Central y laterales).

otros mundos, a otros ámbitos cercanos al surrealismo. El acercamiento a la realidad o incluso al naturalismo no será muy acusado, incluyéndose siempre dentro de lo imaginativo aunque a veces aparezcan objetos reconocibles. Pero Alberto no se limitó a crear el marco propio para representar una obra, sino que irá más allá, pretendiendo que ésta poseyera su mismo sentido, y así lo hará en «Fuenteovejuna», recordando siempre sus planteamientos populares perceptibles inmediatamente por el público, sintiéndose formar parte de sí mismo.

Pero fue después de 1939 cuando se aplicó concienzudamente en su labor de escenógrafo a raíz de su exilio en la URSS ¹⁴.

En 1932 proyectó los citados decorados y figurines para «*Fuenteovejuna*», en ese mismo año realizó dos decorados para un espectáculo organizado por Ignacio Sánchez Mejías y *La Argentinita*: el primero para «*Las dos Castillas*» y el segundo para «*La romería de los cornudos*» de Gustavo Pittaluga ¹⁵. Alberto volvería a trabajar para Lorca en el estreno de «*Yerma*» en 1934, pero un mal entendimiento entre ambos hizo que el proyecto fracasara, haciéndose cargo de los mismos su habitual escenógrafo Manuel Fontanals; es probable que si el proyecto se hubiese llevado a cabo, habría hecho de la tragedia lorquiana algo sin precedentes en la escena española, infundiéndole una gran potencia expresiva, pero esto nunca se llegó a realizar. Fue algo tan estrépito y estrecho para la concepción de las categorías albertianas, como lo fue el *Salón de Otoño*, donde lo mejor de la plástica moderna aparecía condenado al apartado de lo raro; esta absurda falta de entendimiento lo confirmaron testigos directos como el amigo de Federico García Lorca, Carlos Morla ¹⁶.

Durante la Guerra Civil trabajó de nuevo en otro montaje para «*Fuenteovejuna*», por encargo de una *troupe* francesa que iba a representar la obra en París. Para los teatros de Valencia proyectó un telón destinado a la «*Numancia*» de Cervantes con las mesetas y las



Boceto de la Encomienda para «*Fuenteovejuna*» de Alberto.

colinas castellanas coronadas por figuras que daban una muestra dramática al conjunto, configurando la desolación en los troncos secos, en los cuerpos, en los esqueletos, en los animales aullantes, con un colorido muy en las líneas del dibujo, respondiendo a una idea sombría muy en la línea de las escenografías plásticas de Maruja Mallo: «Clavileño» y «Arquitecturas Vegetales», surgidas de las lecturas del *Quijote*, y muy cercanas a las formas de Alberto ¹⁷. También en Valencia realizó los decorados y figurines para «Las Germanías de Valencia» en adaptación de Manuel Altolaguirre. Se conservan de éstos la figura de un encapuchado hecho en acuarela y pluma con un dibujo riguroso y esbelto, resaltando en una sola tonalidad negra el gran dramatismo de la obra, se conoce con el título de «Máscara» ¹⁸.

En 1938 fue mandado por el gobierno de la República a la Unión Soviética, cumpliendo una labor pedagógica en la Escuela n.º 7 de Moscú. Algunos diarios de prensa se hicieron eco de la llegada del artista, destacando el trabajo que iba a realizar, dedicándose preferentemente a conocer el teatro ruso y a realizar algunas escenografías ¹⁹. Pero Alberto se quedaría en la URSS hasta el día de su muerte; trabajando primero en las casas de los exilados españoles enseñando dibujo, y más adelante se introdujo de lleno en el mundo de la decoración teatral. En 1939 hizo un telón para el «Puente del Diablo» de Tolstoi, que puso en escena el teatro Kamerini bajo la dirección de Tairov; concibiendo el telón con una



«Romería de los cornudos». Boceto de Alberto.

enorme dinamicidad y simplicidad. Durante el mismo año realizó los decorados con destino a una obra de Ramón J. Sender representado en el Teatro de las Miniaturas. En 1941 diseñó los decorados y figurines de «*La zapatera prodigiosa*», para el Teatro Gitano de Moscú, así como los de «*La gitanilla*» de Cervantes en la versión de César M. Arconada. En ésta segunda obra la composición del campamento gitano era un resumen de todos los dibujos de Alberto: un paisaje de montículos envolviendo las lomas triangulares que componían el campamento. Las horcas y las formas escultóricas las utilizó acostumbradamente en el sentido en que venimos refiriéndonos. En esta época utilizó la técnica al óleo por vez primera que aprendió de su amigo el pintor ruso Konchalovski ²⁰.

De 1946 a 1954 realizó decorados para siete obras de los más diversos autores. Después de su traslado en 1943 con su familia a la república de Baskhiria, al regresar a Moscú se incorporó de nuevo a la vida teatral; allí compuso decorados para «*Bodas de sangre*» que volvió a poner en escena el Teatro Gitano y que mantuvo durante 14 años seguidos ²¹. Para el mismo hizo los de «*Carolina*» de Goldoni. En el club Ossoaviaji proyectó decorados y figurines de las siguientes obras: la adaptación de C. M. Arconada del «*Sombrero de tres picos*» de Pedro Antonio de Alarcón, «*Los dos habladores*» de Cervantes, «*La dama boba*» de Lope de Vega, «*La verbena de la paloma*» y la tragedia «*Manuela Sánchez*» original de C. M. Arconada, y para el teatro Mayakovski «*Mariana Pineda*» acudiendo de nuevo a Lorca ²². En cada uno de estos decorados siguió recogiendo la tradición popular, a mucha distancia del naturalismo que cabría esperar en aquellos tiempos y que dominaba el arte oficial soviético; a pesar de la aparente aceptación del realismo socialista por Alberto, no llegó a entenderlo del todo, dice el escultor a propósito:

«... hay algunos que no me dejan ver con claridad algunas de las cosas en lo que se refiere al realismo socialista y muy particularmente en lo que se refiere a las artes plásticas...» ²³.

De 1958 a 1959 hace los decorados y figurines para «*La Casa de Bernarda Alba*», puesta en escena por el Teatro Dramático de Stanislavski. Fue anunciada la obra por un cartel dibujado por él mismo, con un marcado carácter simbólico en el que se contraponen dos mujeres en su caminar y en los colores de sus vestidos, enfrentando el tradicionalismo rural y las ansias de liberación ²⁴. Tuvo tiempo también en el asesoramiento para el proyecto de la película «*El Quijote*» de Konsitev, diseñando nuevamente los decorados ²⁵. En 1959 expuso los dibujos, bocetos, decorados y figurines en la *Unión de Escultores y Pintores y Escenógrafos de Moscú*. El gobierno soviético concedió a Alberto una pensión vitalicia. A propósito de una muestra póstuma del artista, su mujer Clara Janés dijo:

«Alberto siempre trabajó pensando regresar a España con su obra. Por eso se dedicó con tanto entusiasmo a la escultura en los últimos tiempos. El teatro —decía— es algo que se pierde, que no queda, solamente quedará el recuerdo, pero la escultura es permanente» ²⁶.

El arte nuevo de nuestro tiempo ha demostrado precisamente ser más nuevo en cuanto ha expresado más intensamente un estilo nacional y si cabe popular. Las corrientes más avanzadas estaban abiertas en sus propósitos a las masas. Las experiencias artísticas en este



Figurín de Alberto para «Fuenteovejuna» (soldado).

sentido fueron un ejemplo elocuente. Y sobre todo era lo que definía el carácter popular y nacional de cada una de estas experiencias²⁷. Y esta fue la línea a seguir por Federico García Lorca en su proyecto cultural de *La Barraca*, conectando directamente con las ideas estéticas de Alberto. La preocupación por lo social y lo popular fue una experiencia vital que estuvo marcada por un momento histórico tan importante como la República y la Guerra Civil, aunque unido a la esencia poética lorquiana, entremezclando ingenuidad

aparente, simbolismo y pura poesía. Produciendo un efecto real y fantástico, pero considerando su arte como un testimonio del hombre y del tiempo, sobreviviendo al tiempo y al propio hombre ²⁸.

LA «FUENTEOVEJUNA» DE FEDERICO GARCÍA LORCA

De todas las obras representadas por *La Barraca* durante los años de la república (1932-1936), la más trascendental e impresionante fue la obra de Lope de Vega, «*Fuenteovejuna*», en una adaptación especial de García Lorca. Es ésta una de las obras maestras del dramaturgo Lope de Vega, en la que se trata el tema de la venganza popular, o quizá justicia contra el poderoso, atenuando el papel de protagonista hasta lograr una obra colectiva. Sería una auténtica concepción lopesca que iba a acomodarse, como un molde, a algo de lo que venía teorizándose por aquel momento en el teatro europeo: *el teatro de masas* ²⁹.

Se ha dicho que la incorporación de esta obra al repertorio de *La Barraca*, pudo estar influida por el hecho de que el comité de estudiantes había objetado al final del primer año de actuación del Teatro Universitario, que se había prestado demasiada atención al lado artístico de la empresa y no lo bastante a su aspecto social. Por eso «*Fuenteovejuna*» venía como anillo al dedo, y sería precisamente García Lorca el que acentuaría su contenido social sin olvidar lo artístico, como en el resto de los montajes que llevó a cabo durante su corta existencia. Este montaje destacó por su concepto de innovación en la transmisión del espíritu democrático y humano en el nuevo régimen político; se desarrolló en este sentido la interpretación de la obra en forma de protesta social y moral contra los abusos e injusticias humanas. Quedando intacta la intención lopesca, logrando por otro lado, nuevas dimensiones de incidencia en su pintura de los males del señorío y del caciquismo. Con este motivo, Lorca suprimió el argumento secundario en el que el joven Maestre de Calatrava conspira con el Comendador contra el dominio de los Reyes Católicos, atacando a Ciudad Real. Resulta, por tanto, menos compleja la trama argumental principal, manteniendo el interés de los espectadores y a la vez trasponiendo la acción a una época contemporánea. Así los campesinos, que todavía vestían en la década de los treinta un traje rústico, podían reconocerse e identificarse con los personajes del drama, y los figurines de Alberto fueron dibujados y diseñados en este sentido ³⁰.

Desde que la estrenó *La Barraca* en 1933, no dejó de reponerse en la corta existencia del grupo, obteniendo siempre un notable éxito acompañado de polémica, a pesar de que criterios investigadores pretendían dar una visión conservadora de Lope de Vega en aquellos años ³¹. Lorca sin embargo, tuvo en cuenta su valor literario, considerándolo como lo que era, uno de los dramaturgos más importantes de todos los tiempos; con «*Fuenteovejuna*», Federico hizo una separación de todo el drama político que la obra contenía del siglo XVII, limitándose a seguir su drama social, constituido por el drama español contemporáneo, de ahí el ardiente entusiasmo que siempre suscitaba entre el público, como el mismo Federico recuerda:

«... Nuestros camiones con los anagramas o distintivos de la República nos expusieron a una pedrea en Estella, que es un pueblo carlista... Después de haberlos congregado y

haber explicado, como acostumbramos, el asunto de lo obra que íbamos a dar, la vida de quien la escribió y demás cosas, hicimos la obra, que era «Fuenteovejuna», de Lope... Y al final nos aclamaron...»³².

La mejor caracterización que puede hacerse de las relaciones del teatro de Lorca con el teatro español del siglo XVII y Lope de Vega, parece hallarse contenida en la idea que guió al poeta en el montaje de la obra que ahora analizamos, y fue la idea que predominó en toda su producción dramática³³. El mismo explicó su intención en la puesta en escena de la obra, separando el drama político y limitándose únicamente a lo social:

«... He separat tot el drama politic i m'he limitat a seguir el drama social. Però ho he advertit. No he dit: «Ara aneu a veure i escoltar «Fuenteovejuna», sin que he anunciat: «Vaig a presentar-vos una antologia de «Fuenteovejuna»...»³⁴.

Entrocaba así con las tendencias del teatro social europeo del momento y que siguieron algunos de los grandes directores escénicos como Piscator, Reinhardt, Meyerhold o Brecht; influyendo de alguna manera en el montaje llevado a cabo por Lorca en elementos tan peculiares como el cambio final de la obra, donde desaparecen los Reyes o la contemplación de los trajes contemporáneos, donde el Comendador podría confundirse con un cacique del momento. Versión por tanto de auténtico efecto revolucionario, pero que respondía a la necesidad de simplificar la complejidad barroca de la obra, adaptándola a un público sencillo³⁵.

Como en las otras adaptaciones de *La Barraca* (*El Caballero de Olmedo* o *El burlador de Sevilla*), en esta puesta en escena procuró que en el desarrollo de la intriga, el público no se aburriera, ni se distrajera. Eliminó, por tanto, del argumento toda dispersión consiguiendo impulsar agudamente la acción principal. Los cortes fueron hechos con extrema habilidad para no despojar en nada a la obra de su belleza y poética teatral. Lorca aclararía la tesis de esta técnica en una entrevista de 1934:

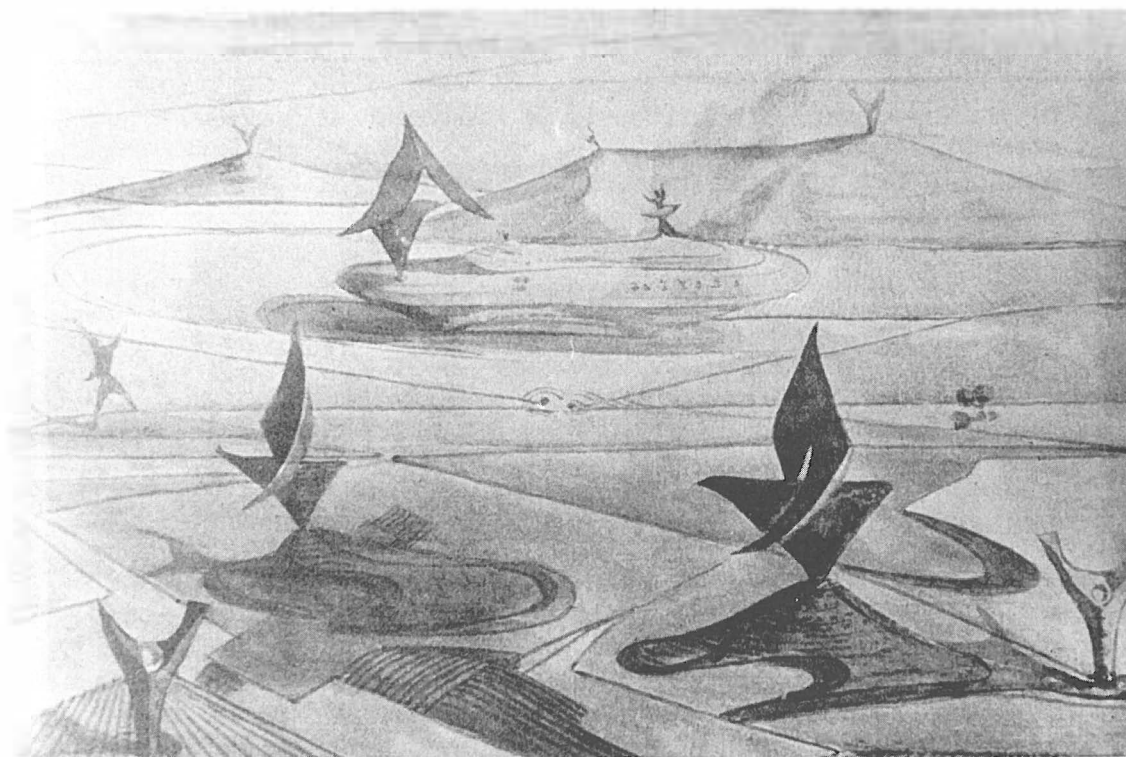
«... No he refundido, sino que he cortado, lo que es muy distinto. Las obras maestras no pueden refundirse. Es un pecado que yo jamás me hubiera atrevido a cometer. No es posible quitarles escenas, cuadros ni nada que sea esencial a su trama ni a su idea. La obra, tal como yo la he arreglado, queda igual e intacta en su armazón y en su desarrollo... [...], ...y así creo, y estoy seguro de que la obra de Lope llegará al público [...], no sólo con toda su lozanía, en toda su gracia, en todo su donaire, sino también más perfecta, porque ahora queda de ella lo más grande, lo más justo, lo más armonioso, lo más bello...»³⁶.

Aunque estas declaraciones se refieren en concreto al montaje de «*La dama boba*», se podrían aplicar a cualquiera de las puestas en escena que García Lorca hizo con el grupo teatral, como: «*El caballero del Olmedo*» o «*Fuenteovejuna*». Esta técnica de simplificar el argumento, atrapaba la atención del espectador desde la primera escena. Además, nunca se tomó ninguna libertad con el texto de Lope, sino que lo sintetizó logrando así una unidad más clara de desarrollo. Para un público campesino, rústico o popular, lo importante era la comprensibilidad y la posible relación que encontró entre la obra de Lope y la vida actual³⁷.

Otros elementos fundamentales del montaje fueron la música y la danza; para hacer un espectáculo lírico, como pretendía García Lorca, las canciones fueron armonizadas para bandurria, guitarra y laúd por Ernesto Halffter³⁸. El coro del grupo cantaba mientras tres parejas de bailarines danzaban, creando un ambiente de regocijo popular, contando con Pilar López Julves (hermana de *La Argentinita*), destacada «bailaora» que ya había colaborado en otros montajes del grupo, como «*El retablo de las maravillas*», entremés de Cervantes³⁹.

El carácter social dado a la obra por Lorca, «*la insurrección contra el poderoso*», hizo que ésta fuese una obra muy representada no sólo por *La Barraca*; la Rusia revolucionaria de aquellos años tomó ejemplo de la adaptación lorquiana y en años sucesivos la montaron indefinidamente con una connotación netamente política, no olvidemos que Alberto Sánchez fue uno de los artífices principales en este montaje, encargándose de la parte puramente plástica y escenográfica, y que más adelante emigró a la URSS donde desarrollaría gran parte de su obra⁴⁰.

Alberto Sánchez fue el encargado del diseño y la realización de los figurines y la escenografía de dicho montaje, y tuvo que atenerse a la adaptación lorquiana a la hora del diseño, sobre todo, de los trajes que correspondían a auténticos campesinos de los años treinta⁴¹.



«Paisaje con esculturas». Acuarela de Alberto.

Esto es visible en la contemplación de algunos de los figurines diseñados por el artista toledano, como *El alcalde*, *el Comendador o soldado* y *el mozo*, que se envolvían en esa línea marcada de pretendida contemporaneidad⁴². El traje del *Comendador*, por ejemplo, se hizo de pana ocre parecida al terciopelo, llevaba puesta una banda con una chapa de latón en medio, en la que si bien no se veían las letras de la leyenda del los Girones, el público podía suponerla grabada; además llevaba bordada en oro una gran cruz de Calatrava, orden



«Máscara». Figurín de Alberto para «Las Germanías de Valencia».

a la que pertenecía, chaleco, camisa aunque no corbata. El figurín dibujado por Alberto corresponde perfectamente a la descripción que hemos dado⁴³. Los criados del *Comendador*, o mozos, iban vestidos de pana clara, en tonos ocres, con chaquetillas cortas y con fajas negras o rojas; tampoco llevaban corbata pero si camisa blanca. El traje de los paisanos era asimismo moderno, totalmente de paño negro, adornado también con sombrero de alas anchas del mismo color⁴⁴. Otros figurines como el del *Alcalde* era muy similar al de los paisanos, todo el traje en negro y con sombrero de ala ancha, muy rústico, sin olvidar el bastón de mando⁴⁵. El figurín de *Laurencia*, es una auténtica campesina del siglo XX, con pañuelo anudado al cuello, corpiño, refajo debajo de las rodillas y delantal blanco⁴⁶. Muy similar es el de *Pascuala*, con la única innovación de una toquilla sobre los hombros⁴⁷.

Los decorados fueron, sin duda alguna, lo más avanzado plásticamente del montaje. Alberto puso todo el saber aprendido a lo largo de los años en la realización de un pintura teatral que recordará mucho a aquellos campos castellanos que ensayaba en *La Escuela de Vallecas*, junto a su amigo Benjamín Palencia. Los bocetos realizados tanto para el decorado central como para los telones laterales, conservaron las mismas características estéticas del ya comentado telón para el ballet «*La romería de los cornudos*», en el que aparece ese paisaje castellanizante ondulado, irreal casi de ensueño, con carros y animales que tanto recuerdan a las composiciones de Maruja Mallo, compañera también en *La Escuela de Vallecas*, junto a Rafael Alberti⁴⁸. Estos decorados se asemejaban bastante a su obra escultórica, de formas retorcidas, orgánicas, martirizadas, verdes, rojizas u ocres, que podrían compararse con órganos humanos o animales en todos sus atributos.

Cuando Morla Lynch recuerda la representación de *Fuenteovejuna* en la Universidad Internacional de Santander en 1934, se hace eco de la extrañeza e innovación de los decorados de Alberto:

«... Agrado inefable de encontrarnos de nuevo con Federico en este escenario que me produce sensación de ensueño, de algo irreal... Comienza el espectáculo con el derrumbamiento del telón de fondo-obra de Alberto-que se viene abajo lentamente, en forma irremediable, ondulándose, doblándose...»⁴⁹.

El telón referido aquí corresponde con el que hay dibujado en el centro de la escena, en lo que Alberto llamó, «*pájaro de mi invención*», título dado a una de sus esculturas⁵⁰.

Existe un documento fotográfico reproducido en el libro de Peter Martin (sobrino de Alberto), perteneciente al proyecto de decorado, y vuelven a aparecer las mismas peculiaridades plásticas antes señaladas. Aparece la casa del Comendador, con torreón y escudo, casa de adobe, semicubierta con rosadas tejas, con una rueda en primer término, elemento muy repetido y significativo en la obra del artista toledano, chimeneas antropomórficas y un paisaje que se pierde en la infinitud⁵¹.

Este fue el quehacer cotidiano de Alberto en esta etapa de su vida cuando creó estos diseños teatrales, siempre muy en consonancia con su obra escultórica, un ejemplo significativo fue su famosa acuarela «*Ríos de España desangrándose*», presentando un paisaje muy similar plagado de formas *tridimensionales* mezcladas con elementos naturales como olivos, rastros-

jos, pitas, etc., creando un paisaje casi desértico o semilunar. Tierras de secano, duras y a la vez aradas, pero con todo un contenido primitivo o ibérico, que también podemos observar en acuarelas posteriores como «*Paisaje con esculturas*»⁵². Elementos repetidos en los bocetos de decorados y en los telones de la representación: paisajes de tierras rojas sangrientas alternando con ocres amarillos y blancos ceniza, con apenas vegetales y formas esqueléticas, todo erosionado y golpeado por elementos de la naturaleza, tierra, aire, fuego y hombre; coincidiendo todo ello con una estética muy cercana al Surrealismo pero entendido a lo ibérico o español, condición particular de Alberto y de algunos otros artistas de su tiempo⁵³.

En la búsqueda de lo artístico Lorca y Alberto encontrarían en «*Fuenteovejuna*» una producción de grandes dimensiones. Se fundieron las artes del drama, el baile y la música con la escenografía y la modernidad. El propósito de llevar al pueblo más humilde, a las aldeas más aisladas, un retrato de los bailes y las músicas folclóricas de España, en conjunción con una obra de teatro clásico; comunicó a la escena de la época un nuevo sentido de valores artísticos y a la vez populares. La combinación de lo clásico y lo popular, lo antiguo con lo contemporáneo, urbano como rural. Se respetaba del drama el tema original de la democracia eficaz, pero ahora en la obra se enaltecía a la democracia social de la II República. Por tanto esta obra, constituyó una demostración de que con los autores clásicos era lícito tomarse ciertas libertades si se estimaba conveniente para que lo representado llegara más cerca del público, la condición exigible para llevar a cabo tal empresa, era que la libertad tomada cumpliera todos los requisitos requeridos. Federico García Lorca prescindió de determinados planos de la obra, planos que la ubicaban en un época determinada y le restaban la universalidad que la obra tiene; de este modo quedaba al descubierto el drama rural español. Y la gente lo entendió así, aplaudía no solo por la interpretación, la dirección, el juego escénico, los decorados, etc., sino porque se hacía patente todo aquello que el campesino español del momento llevaba en su interior⁵⁴.

NOTAS

1. ALIX TRUEBA, Josefina. «La experiencia tridimensional». En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *El surrealismo en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994, pp. 91-116.

2. BOZAL, Valeriano. *El realismo plástico en España (1900-1936)*. Madrid: Península, 1967. SÁNCHEZ, Alberto. *Palabras de un escultor*. Valencia: Fernando Torres, 1975.

3. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Pabellon Español 1937. Exposición Internacional de París*. (A cargo de Josefina ALIX TRUEBA). Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

4. RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. «La nueva sede de la Fundación Juan March y el museo Alberto». *Bellas Artes*, 42 (1975). AZCOAGA, Enrique. «Las iniciales grandiosas de Alberto Sánchez.» *El urogallo*, 3 (1970).

5. «Palabras de un escultor sobre Alberto. 27 de octubre de 1963». *Litoral*, 49-50 (1975). Picasso tuvo una relación muy especial con Alberto; en 1964 escribió el prefacio de un libro de MARTÍN, Peter (seudónimo de Luis LACASA). *Alberto*. Budapest: Corvina, 1964. Ofrece abundante documentación gráfica de su etapa soviética, pero muy poca de su obra anterior a la Guerra Civil española.

6. ABRIL, Manuel. «Alberto Sánchez.» *Revista de las Españas* (1931). En: BRIHUEGA, Jaime. *La Vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 233. ABRIL, Manuel. «Un fenómeno artístico. Alberto, la exquisitez antibonita. Ex-salón de exposiciones del Arco-Salón de fotografías». *Blanco y negro*, 31 de mayo (1936).

7. MARCHAN FIZ, Simón. «La escultura española de Alberto Sánchez (1895-1962)». *Goya*, 97 (1970).
8. JANÉS, Clara. «Alberto, cazador de la verdad más allá de lo real». *Bellas Artes*, 53 (1976). De la amplia bibliografía sobre Barradas destacar especialmente el: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Barradas*. (A cargo de Jaime BRIHUEGA y Concha LOMBA). Editado por el Gobierno de Aragón, Generalitat de Cataluña y Comunidad de Madrid en 1992. Donde se recoge toda la bibliografía sobre el artista uruguayo, además de una serie de estudios que ponen al día la verdadera relevancia del pintor uruguayo para la vanguardia española anterior a la Guerra Civil.
9. «Fragmento de las memorias de Alberto: fondo bibliográfico de la Fundación Alberto». En: ROBLES VIZCAÍNO, M.^a del Socorro. «Aportaciones sobre Alberto.» *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 9 (1974), p. 214.
10. BOZAL, Valeriano. «El escultor Alberto Sánchez.» *Revista de Occidente*, I (1970). Para una visión actualizada y crítica de la vanguardia española ver: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. (A Cargo de Eugenio CARMONA). *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1991, pp. 13-99.
11. BONET Juan Manuel. «Entre París y Vallecas (notas sobre el arte español de los años 20)». *Ínsula*, 529 (1991). Ver: CARMONA, Eugenio. «Materias creando un paisaje. Benjamín Palencia-Alberto Sánchez y el reconocimiento estético de la naturaleza agraria». En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *El Surrealismo ...*, pp. 91-116.
12. GONZÁLEZ VICARIO, M.^a Teresa. «Alberto: *Maternidad* o la última escultura de la imaginería española». *Boletín del museo del Instituto Camón Aznar*, 25 (1986). WESTERDAHL, Eduardo. «El escultor Alberto.» *Gaceta de Arte*, 30 (1934).
13. LOSADA GÓMEZ, M.^a Jesús. «El escultor Alberto Sánchez». En: *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1973. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1978. Vol. III, p. 419.
14. BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano. «El escultor Alberto Sánchez». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 9 (1965).
15. MARTÍN, Peter. «Alberto». *Litoral*, 17-18 (1971).
16. MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936)*. Madrid: Aguilar, 1958, p. 404.
17. MALLO, Maruja. «Escenografía». *Gaceta de Arte*, 34 (1935). ROSSI, Atilio. «Maruja Mallo.» *Sur*, mayo (1937). GANDARA, Consuelo de la. «Maruja Mallo.» *Cuadernos Hispanoamericanos*, 310 (1976).
18. ROBLES VIZCAÍNO, M.^a del Socorro. «Aportaciones...», pp. 234.
19. AZCOAGA, Enrique. *Alberto*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 33.
20. ROBLES VIZCAÍNO, M.^a del Socorro. «Aportaciones...», pp. 235-236.
21. Algunos de los telones y proyectos para los decorados de «*Bodas de sangre*» en versión de Alberto Sánchez aparecen reproducidos en: DOMENECH, Ricardo. «Realidad y misterio (notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*)». *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436 (1986), pp. 297-299.
22. AZCOAGA, Enrique. *Alberto...*, p. 33.
23. Carta de Alberto a Luis Lacasa. Moscú, septiembre 1948. En: ROBLES Vizcaíno, M.^a del Socorro. «Aportaciones...», p. 236.
24. ALBERTO. «Cartel para *La casa de Bernarda Alba*». *Litoral*, 8-9 (1969).
25. MARTÍN, Peter. «Alberto...», p. 26.
26. AZCOAGA, Enrique. *Alberto...*, p. 26. La mayoría de los bocetos de figurines y decorados de Alberto Sánchez aparecen catalogados junto al resto de su obra plástica, en: LOSADA GÓMEZ, M.^a Jesús. *Alberto en su época*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios toledanos (CSIC), 1985, pp. 38-55.
27. USCATESCU, Jorge. «Arte y sociedad del siglo XX». *Cuadernos hispanoamericanos*, 224-225 (1968). Para conocer el mundo de la escenografía y sus implicaciones con las artes plásticas en los montajes de *La Barraca* y otros estrenos de García Lorca, ver: PLAZA CHILLÓN, José Luis. *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, la Barraca y otros montajes (1920-1936)*. (Tesis doctoral inédita dirigida por el catedrático de historia del arte D. Ignacio Henares Cuéllar). Granada: Universidad de Granada/Departamento de Historia del Arte, Julio 1996.
28. MORENO GALVÁN, José M.^a (Sin título). *Litoral*, 17-18 (1971).

29. GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1990, p. 445.
30. BYRD, Suzanne. *La Fuenteovejuna de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos, 1984, p. 13.
31. OSUNA, Rafael. *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valencia: Pre-textos, 1986, p. 98-99.
32. SUERO, Pablo. «Crónica de un día en barco con Federico García Lorca». (1933). En: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1989, Vol. III, p. 550-551.
33. OLMOS, Francisco. «García Lorca, el teatro clásico y Lope de Vega». *Primer Acto*, 37 (1962).
34. TOMÁS, Joan. «A propòsit de *La dama boba*. García Lorca y el teatre classic espanyol». *El Mirador*, (1935). En: LAFFRANQUE, Marie. «Federico García Lorca. Declarations e interviews retrouves». *Bulletin Hispanique*, 58 (1956), p. 337.
35. UCELAY, Margarita. «Federico García Lorca y el Club Teatral Anfistora: el dramaturgo como director de escena». En: *Lecciones sobre Federico García Lorca*. Ed. SORIA OLMEDO, Andrés. Granada: Comisión del Cincuentenario, 1986, p. 51.
36. LAFFRANQUE, Marie. «Federico García...», p. 332.
37. BYRD, Suzanne. *La Fuenteovejuna...*, p. 16.
38. TREPANIER, Estelle. «García Lorca et *La Barraca*». *Revue D'histoire du théâtre*, 18 (1966).
39. BYRD, Suzanne. *La Fuenteovejuna...*, p. 16.
40. GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y...*, pp. 445-446. Ver también la edición que hemos utilizado en este artículo: VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Fuenteovejuna*. (Ed. Tomás GARCÍA DE LA SANTA) Zaragoza: Ebro, 1957.
41. SAENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro universitario*. Madrid: Revista de Occidente, 1976, p. 31.
42. BYRD, Suzanne. *La Fuenteovejuna...*, pp. 26-69.
43. SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca...*, pp. 65-66.
44. *Ibid.*
45. BYRD, Suzanne. *La Fuenteovejuna...*, p. 43.
46. *Ibid.*, p. 26.
47. La mayoría de los figurines y decorados aparecen reproducidos en: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su entorno teatral*. (Documentación a cargo de: Francisco CALVO SERRALLER, Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y Francisco Javier ROCHA). Madrid: Galería Multitud, 1975, s.p. Ver también: CANO, José Luis. *García Lorca (biografía ilustrada)*. Barcelona: Destino, 1962.
48. BOZAL, Valeriano. «La vanguardia española». *Cuadernos Historia* 16, 15 (1983), p. 121. Sobre la obra y estética de B. Palencia en estos años ver: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Benjamín Palencia y el arte nuevo. Obras 1919-1936*. Barcelona: Bancaja/Ministerio de Cultura, 1994.
49. MORLA LYNCH, Carlos. *En España con...*, p. 403.
50. SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca...*, p. 69.
51. MARTÍN, Peter. *Alberto...*, p. 40.
52. *Ibid.*, 38 y 196. (Propiedad del Museo Puskhin de Moscú, como la mayoría de la obra que produjo en su exilio de la Unión Soviética, hasta el día de su muerte). Ver también: CARMONA, Eugenio. «Materias creando un...». En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *El surrealismo...*, pp. 91-116.
53. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Barraca y su...*, s.p. Ver también: CABALLERO, José. «Recuerdos surrealistas de un perro andaluz». En: *El Surrealismo*. Ed. Antonio BONET CORREA. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 195-204.
54. SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca...*, pp. 74-75.