

TÍTERES BIDIMENSIONES: LAGAR, BARRADAS, LORCA, LANZ

TWO-DIMENSIONAL PUPPETS: LAGAR, BARRADAS, LORCA, LANZ

Andrew A. Anderson

Universidad de Virginia (<u>aaa8n@virginia.edu</u>) https://orcid.org/ 0000-0001-9496-0472



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.10 ISSN 2444-3948

Resumen: Una cadena de amistades conectaba a Celso Lagar con Rafael Barradas en Barcelona, Barradas con Federico García Lorca en Madrid, y Lorca con Hermenegildo Lanz en Granada. A través de estos vínculos, entre 1916 y 1923, se comunicó una serie de ideas relacionadas, sobre experimentos vanguardistas en el arte y el teatro. El planismo de Lagar influyó en Barradas y su vibracionismo, en colaboración con Gregorio Martínez Sierra, Barradas desarrolló sus ideas sobre el Teatro para los Niños y las figuras planas, mientras que Lorca y Lanz, inspirados también por las miniaturas medievales, las puso en práctica en su escenificación del Misterio de los Reyes Magos. Este artículo rastrea todas las etapas y los detalles de estas innovaciones interconectadas y demuestra varios casos de influencia o inspiración inadvertidos hasta ahora.

Palabras Clave: Teatro plano; figuras recortadas; teatro para los niños; retablillo; vanguardia histórica.

Abstract: A chain of friendships connected Celso Lagar with Rafael Barradas in Barcelona, Barradas with Federico García Lorca in Madrid, and Lorca with Hermenegildo Lanz in Granada. A series of interrelated ideas about avant-garde experiments in art and theatre was transmitted through these links between 1916 and 1923. Lagar's planismo influenced Barradas and his vibracionismo, Barradas in collaboration with Gregorio Martínez Sierra developed his ideas about the Theatre for Children and flat figure puppets, while Lorca and Lanz, inspired in addition by medieval miniatures, put those ideas into practice in their staging of the Misterio de los Reyes Magos. This article traces all these steps and the details of these interconnected innovations, demonstrating several cases of influence or inspiration that have gone unnoticed until now.

Key Words: flat theatre; cut-out figures, theatre for children; puppet-theatre; avant-garde.

Sumario: 1. Introducción. 2. Celso Lagar. 3. Rafael Barradas. 4. Rafael Barradas y Gregorio Martínez Sierra. 5. Barradas, Martínez Sierra y Federico García Lorca. 6. Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz. 7. Conclusiones. 8. Obras citadas. 9. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Andrew A. Anderson es profesor emérito de literatura española en la Universidad de Virginia. Es especialista en la obra de Federico García, la vanguardia histórica española y el teatro español de entreguerras. Entre sus libros se cuentan Lorca's Late Poetry: A Critical Study (1990), García Lorca: «La zapatera prodigiosa» (1991), García Lorca: «Yerma» (2003), El veintisiete en tela de juicio (2005), Ernesto Giménez Caballero: The Vanguard Years (1921-1931) (2011), El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia (2017), La recepción de las vanguardias extranjeras en España: cubismo, futurismo, dadá (2018) y Lorca's Poetic Practice from «Poemas en prosa» to «Poeta en Nueva York» (2021). Ha preparado ediciones críticas de la poesía tardía de Lorca (1988), el Epistolario completo (1997, con Christopher Maurer), y Poeta en Nueva York (2013). Entre sus muchos artículos ha publicado extensamente sobre Ricardo Baeza y el teatro.

1. Introducción

Existe una cadena de vínculos, de amistad, colaboración y posibles influencias, entre Celso Lagar (1891-1966), Rafael Barradas (1890-1929), Federico García Lorca (1898-1936) y Hermenegildo Lanz (1893-1949). Lagar vivió en París entre 1911 y 1914, un periodo de intensa actividad artística, y cuando volvió a España entró en los círculos vanguardistas en Barcelona y Madrid donde dio a conocer su propio «ismo», el planismo. La travectoria del pintor uruguayo Barradas, radicado en España desde 1916, lo sitúa también en Barcelona y Madrid, y poco después de su llegada empezó a desarrollar su estilo personal que denominó el vibracionismo. Lagar y Barradas pasaron bastante tiempo juntos y se admiraban mutuamente. Que sepamos, Lorca nunca conoció a Lagareste volvió a Francia antes de la llegada del granadino a Madrid—, pero sí tuvo una fuerte y duradera amistad con Barradas. En 1917 Lanz, recién salido de la Escuela Especial de la Real Academia de San Fernando, llegó a Granada para ejercer de profesor de dibujo. Allí conoció a Lorca y a Manuel de Falla y colaboró con ellos en varios proyectos durante los años veinte. Este ensayo se centrará en un aspecto determinado de las múltiples conexiones entre estas cuatro figuras, un aspecto donde convergen los estilos artísticos de vanguardia, los proyectos dramáticos, y el diseño de figuras para representaciones de títeres. De esta manera podremos rastrear de cerca el camino que conduce desde el llamado planismo de Lagar hasta el teatro plano de Lanz.

2. Celso Lagar

Para desarrollar su carrera incipiente, en 1911 Celso Lagar se dirigió a París, becado por el Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo. Allí conoció al escultor Joseph Bernard y a Derain, Léger, Metzinger, Modigliani y Soutine, entre otros pintores, además de su futura esposa, la escultora Hortense Bégué. Durante este periodo gradualmente se convirtió de escultor en pintor, y aunque coincidió con la eclosión del cubismo, sus lienzos de la época sugieren la influencia primordial de Cézanne y también de algún fauve. Con el estallido de la primera guerra mundial, volvió a España y se estableció en Cataluña. Pasó temporadas en los Pirineos, Horta, Girona y Blanes, aunque residió principalmente en Barcelona.

Allí, a finales de enero de 1915, inauguró en las Galerías Dalmau su primera exposición individual celebrada en España, mostrando unas sesenta obras al lado de cuatro esculturas de Bégué.¹

En una entrevista realizada con Parmeno (José López Pinillos) en 1917, Lagar evocaría su estancia parisiense, mencionando a Bernard, Matisse y Picasso (curiosamente, según Lagar, todavía en su «época azul»). Afirma que no imitó las obras de estos «porque cuando las vi ya había yo inventado el "planismo"» (Parmeno, 1917, págs. 1-2). Efectivamente, fue durante los años pasados en París cuando desarrolló este «ismo» propio, cuyas características plasmó por vez primera en una frase insertada en el catálogo de la exposición en Dalmau: «Après le sentiment, la couleur et la forme comprises dans le planisme et le volume sont les éléments du bel art» (Exposició Celso Lagar, pág. 5). D'Ors saludó positivamente a Lagar y su exposición en España (Xenius, 1915), y Lagar le respondió en un breve artículo publicado en una revista gerundense, elogiando a Cézanne y extendiéndose un poco más sobre el planismo: «El renacimiento de la pintura moderna es la continuación del arte del Greco en su manifestación plánica del volumen y la profundidad»; «El volumen que existe entre un objeto que figura en primer término y el último-esa serie de volúmenes que llamo yo interiores-, es la compenetración del ambiente y el aire dentro de una superficie plana» (Lagar, 1915, pág. 181).

En la capital catalana Lagar empezó a entrar en los nacientes círculos vanguardistas. Tuvo exposiciones en la sala de La Cantonada en mayo de 1915 y en las galerías Laietanes en septiembre-octubre de 1916, mayo de 1917 y abril de 1918 (Anderson, 2018, págs. 120-122, 129-130, 147-148; Fontbona, Montmany, Navarro y Tort, 1999, págs. 188-189), aunque también se desplazó a Madrid durante una temporada (noviembre de 1916 hasta abril de 1917) para organizar una primera exposición allí, en la Galería General de Arte Moderno (marzo de 1917) (García García, 1998, II, págs. 444, 447-448, 455, 478; Anderson, 2018, págs. 40-41). En Barcelona, llegó a conocer a figuras significativas como Josep Dalmau, Joan Salvat-Papasseit (además de poeta, encargado de la librería de Laietanes), Josep Maria Junoy, Vicenç Solé de Sojo, Josep Maria de Sucre y Joaquín Torres-García (García-Sedas, 2001b, pág. 63; Torres-García, 1939, pág. 168). Insertó dos dibujos de desnudos y un xilograbado vanguardista en Revista Nova (Lagar, 1916a, 1916b, 1916c), Vell i Nou le dedicó un artículo sustancioso (Jori, 1916), publicó dibujos

vanguardistas en *Un Enemic del Poble* y *Troços* (Lagar, 1917a, 1917b), y otro desnudo en *Un Enemic del Poble* (Lagar, 1918).

Aunque la noción del planismo remonta por lo menos a 1915, en años sucesivos y durante el periodo barcelonés comenzaron a menudear las referencias. Lagar expuso el cuadro Ensaig de llum per planisme en Laietanes en septiembre-octubre de 1916 (García García, 1998, II, págs. 429, 433-434), al reseñar la exposición de mayo de 1917 Salvat-Papasseit se fijó en «la tendència planista, que és la que en ell domina i que és el que's proposa» (J.S.P., 1917), y el dibujo que apareció en Trocos se titulaba «Composició planista». Sin embargo, fue en la exposición de Laietanes de abril de 1918 donde realmente se plasmó y se difundió el marbete. Entre casi cincuenta obras colgadas, trece constituían una sección denominada «Planisme» (García García, 1998, II, págs. 502, 507; García García, 2010, pág. 43; Faxedas Brujats, 2016, parágrafo 16), y las reseñas se refirieron a «la seva teoria planista», «unes obres planistes que s'aparten per complet de la seva producciò tradicional», o su «pintura intel·lectual [...] estructurada per plans, que ell anomena planisme» (F.S.R., 1918; Llorens i Artigas, 1918; E.-N. P., 1918).

3. Rafael Barradas

Mientras tanto, Rafael Barradas residió en Barcelona durante tres periodos de su vida, unos meses en 1914, entre febrero de 1916 y agosto de 1918, y luego de nuevo a partir de 1926 (Pereda, 1989; Brihuega, 1992; Faxedas Brujats, 2016).² Dentro de la red de amistades que iba formándose allí, parece probable que Barradas y Lagar se conocieran bastante temprano, que Barradas conociera a Salvat-Papasseit a través de Lagar, y luego que Barradas conociera a Torres-García a través de ambos amigos (García-Sedas, 2001b, pág. 63; Faxedas Brujats, 2016, parágrafo 14).³ Lagar y Barradas coincidieron en Barcelona entre febrero y noviembre de 1916, y entre abril de 1917 y agosto de 1918, y un dibujo de aquel, dedicado «A mi amigo Barradas», que se cree hecho en 1916, apoya estas conjeturas (García García, 1998, II, pág. 496; García García, 2010, págs. 62-63; Faxedas Brujats, 2016, parágrafo 13; Faxedas Brujats y González, 2021, pág. 39).



Imagen 1. Dibujo de Celso Lagar (c. 1916) dedicado a Rafael Barradas.

Barradas, como Lagar, desarrolló su «ismo» individual, el vibracionismo, mezcla principalmente de elementos cubistas y futuristas, estilo que caracterizó su producción durante este periodo y presentó en público entre diciembre de 1917 y marzo de 1918. El planismo, el cubismo, el puntillismo, el fauvismo, el ultraísmo, todos los ismos subversivos me embriagaban como otros tantos champanes», diría Barradas en 1922 (Samblancat, 1922). No es difícil imaginar el contenido de las conversaciones mantenidas entre los dos pintores en aquel entonces, versando sobre los movimientos de vanguardias, las innovaciones estilísticas, y sus propios credos artísticos.

Esta interacción continuó cuando Lagar y Bégué viajaron a Madrid, hacia finales de 1918, para preparar su segunda exposición celebrada en esa ciudad, esta vez en el Ateneo, entre el 21 de noviembre y la primera decena de diciembre (Anderson, 2018, págs. 50-52). Barradas, ya fijado en la capital desde agosto, vivía en su primer piso allí, en la calle León,

cercano del Ateneo. Juntos en una mesa del café Colonial—el sitio de la tertulia de Cansinos Assens y los ultraístas—él y Lagar escribieron una breve tarjeta postal a Torres-García (García-Sedas, 2001a, pág. 142).⁶ El catálogo de la exposición anunciaba una «Exposición planista»; la de abril de 1918 había incluido un apartado dedicado al nuevo estilo, pero ahora toda la muestra—treinta y dos cuadros—aparecía catalogada bajo este rótulo.⁷



Imagen 2. Dibujo de Rafael Barradas evocando la exposición de Celso Lagar en el Ateneo.

En una página entera del periódico madrileño *El Fígaro* Barradas le rindió homenaje a Lagar, creando dos dibujos—uno grande, de los pisos de un edificio, el otro pequeño, especie de impresión de la exposición—que se reprodujeron al lado de un dibujo de Lagar y la reseña de López Martín (1918) sobre su pintura «ultramodernista».⁸



Imagen 3. Página de *El Fígaro*, con un dibujo de Celso Lagar (arriba a la izquierda) y dos de Rafael Barradas (centro y abajo a la derecha).

Más tarde, hacia 1922, se hablaría del planismo de Barradas, pero en aquel momento este estilo implicaba una técnica distinta a la de Lagar (Brihuega, 1992, pág. 30; Carmona, 1992, pág. 125). El planismo barradiano se puede observar en lienzos como Pilar y Antônita, Retrato de Pilar, La niña de la muñeca, La familia, Hombre en la taberna, Hombre en el café y varios más. Y esta terminología también se reflejaba en algunos artículos contemporáneos: Vaquer se refirió a «sus desconcertantes dibujos, que llama extraplanistas» (Vaquer, 1922), mientras que Abril trazó su evolución: «ha pertenecido Barradas al vibracionismo, al simultaneísmo, al cubismo, al planismo, al expresionismo, al clownismo y ahora está a punto pertenecer al faquirismo», y explicó brevemente que «Barradas hacía planismo. ¿Qué quería decir esto de planismo? Quería decir que el pintor prescindía en sus cuadros de la perspectiva lineal» (Abril, 1923, pág. 205). 10

4. Rafael Barradas y Gregorio Martínez Sierra

Bastante antes de estas últimas evoluciones en la trayectoria de su pintura, Barradas había conocido al crítico de arte José Francés, y a través de él entró en contacto con el escritor y empresario teatral Gregorio Martínez Sierra, probablemente hacia fines de 1918 o principios de 1919 (Ignacios, 1953, págs. 70, 75-76; Brihuega, 1992, pág. 23; Fuster del Alcázar, 2004, pág. 23; Peláez Martín, 1992, págs. 92-93). Martínez Sierra, impresionado por su talento, lo contrató primero como ilustrador de unos libros de la Biblioteca Estrella, pero después de unos meses se intensificó la colaboración entre ambos con iniciativas para el teatro Eslava (Fuster del Alcázar, 2004, págs. 25-26; Alba Nieva, 2015, págs. 235, 373-374). Para la temporada navideña de 1919-1920, Martínez Sierra ideó dos espectáculos especiales: Eslava-Concert, «caricatura de varietés», atribuido a Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo (en cartel desde el 28 de diciembre hasta el 21 de febrero), y Kurvaal, otra obra miscelánea de varios autores, en tres partes con diversos «números» (23 de febrero de 1920 hasta el 29 de abril). Barradas creó por lo menos unos diseños para Kuwaal, puesto que el número «Arte de amar. Comedia de payasos» tenía «caricaturas de Barradas» («Eslava», 1920; Alba

Nieva, 2015, págs. 235-236). Una foto («Fotos», 1920) muestra la escena en cuestión:



UNA ESCENA DEL NUEVO ESPECTÁCULO «KURSAAL», QUE SE HA ESTRENADO
EN EL TEATRO ESLAVA FOL Alfonso

Imagen 4. Un momento de la escena «Arte de amar. Comedia de payasos» de Kursaal.

Queda claro que está inspirada en un dibujo original que luego se reprodujo en el libro de 1926 atribuido a Martínez Sierra, donde se titulaba «Teatro de los niños»:

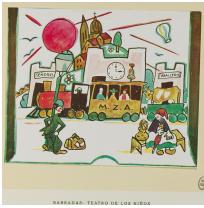


Imagen 5. Boceto de Rafael Barradas para un decorado del Teatro de los Niños (Martínez Sierra, *Un teatro de arte en España*, pág. 161).

En las semanas inmediatamente anteriores al estreno de Eslava-Concert (28 de diciembre), Barradas pensaba que su participación en la creación de estos entretenimientos teatrales iba a ser más importante de lo que finalmente fue. Describió su proyecto a Torres-García en una carta del 21 de diciembre de 1919:

He trabajado mucho este mes preparando el primer espectáculo plástico que llevo al teatro.

[...] del 25 al 6 de enero se representará en el Teatro Eslava mi primera obra de este *Mi teatro*.

Se trata de un cuento infantil. Los actores son dibujos con movimiento que quedarán muy bien; y, si esto gusta, ya tenemos proyectado con Martínez Sierra hacer cosas muy atrevidas.

Catalina Bárcena me interpretará la parte que se lee, caracterizada según mis figurines—y queda muy bien—. Los comentarios musicales son de Carmen, que ha llegado a entender tan bien la cuestión calidades y el argumento, que estoy maravillado de su evolución. (García-Sedas, 2001a, pág. 191)

Es difícil saber qué pasó durante la semana que separaba esta carta del estreno de *Eslava-Concert*, pero según los detalles que se conservan del montaje, no coincide con lo que Barradas había concebido. Tres caricaturas dibujadas por Fresno (1920) captan escenas de distintos cuadros de *Eslava-Concert* con actores humanos. Otra evidencia con respecto a las ideas de Barradas confirma la marcada diferencia entre la propuesta y el resultado. Por ejemplo, un cartel para el «Teatro de los niños» (Martínez Sierra, 1926, pág. 35) lleva, de modo significativo, la fecha de 1919:



Imagen 6. Cartel de Rafael Barradas para el Teatro de los Niños (Martínez Sierra, *Un teatro de arte en España*, pág. 35).

Y otro diseño esbozado (Martínez Sierra, 1926, pág. 131) muestra precisamente el tipo de figura que Barradas había descrito en su carta, dentro de una embocadura o un retablo:

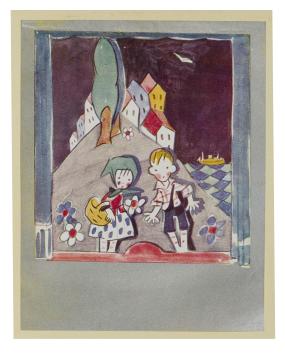


Imagen 7. Boceto de Rafael Barradas de embocadura, decorado y figuras para el Teatro de los Niños (Martínez Sierra, *Un teatro de arte en España*, pág. 131).

La próxima carta de Barradas a Torres-García, del 19 de enero de 1920, confirmó el aplazamiento del proyecto:

Posiblemente en febrero irá mi espectáculo plástico en [sic] el teatro Eslava.

Éste ya está pronto y estupendo (ya lo hemos ensayado), y si no lo hemos dado aún, es porque mi gran amigo Martínez Sierra quiere que éste se haga el mismo día que otra obra que prepara actualmente, de gran fuerza plástica. Una comedia en tres actos representados por los artistas o sea [ilegible]; pero, en el fondo, de la misma fuerza plástica.

Creo que ya le dije en mi anterior que los comentarios musicales del primer espectáculo son de Carmen, que ha hecho unas cosas de calidad de cajita de música al piano, algo maravilloso. Los motivos son, desde luego, muy sabrosos. En uno de los cuadros—que es un interior de dormitorio de niños—la música es un arrorró, estupenda; luego, una marcha al pasar por la escena los Reyes Magos. Luego una musiquita de las estrellas que es algo de cristal, de ranas y de hojas secas. Son muy lindas. (García-Sedas, 2001a, págs. 196-197)

Al mismo tiempo se nota que un elemento clave ha cambiado, puesto que aquí Barradas habla de actores, no de figurines.

Una tercera carta, del 24 de febrero de 1920, fue escrita justo después de la primera representación de *Kurvaal*, y la descripción ofrecida por Barradas tiende a sugerir una contribución suya más extensa de lo que queda registrada en los anuncios periodísticos acerca del montaje:

Anoche hemos estrenado en el teatro Eslava una obra a base de mi pintura expresionista. No la entendieron... Martínez Sierra, autor del libro, está muy contento; La Argentinita, intérprete principal, también. Y yo, desde luego.

Espero que, con mi fórmula, los convenceré. ¿Cuándo? No sé, pero llegará un día. Mi fórmula es muy sencilla dada mi facilidad de ser humorista; yo los hago reír primero, luego lo otro *colará*.

Este espectáculo de *clowns* que hemos hecho es una apariencia caricatural, pero en el fondo... *cso*: lo que yo les *hago tragar*; ese plasticismo, nuestro aun cuando lleva el antifaz del humorismo... *cso cáustico*...

Anoche, en el debut, primero bien; las gentes no se atrevieron a patear; sin embargo durante un momento, yo creí que el teatro de bote a bote se iba a descoyuntar. ¡Cómo le gustaría a Ud. esta obra mía!

Desde el paraguas y la maleta de los *clowns* hasta la caracterización de éstos, y los figurines, interpretados a la aguja por Carmen, todo, todo es bien mío, con una extraña y nueva lógica de la expresión.

Este teatro mío se abrirá camino. Será el cuadro en el teatro, donde los personajes son insignificantes actores plásticos. Ahora, preparamos otro más fiero. (García-Sedas, 2001a, págs. 202-203)

Finalmente, otra carta del 27 de agosto (no consta el año pero podría ser de 1920), dirigida ahora a Martínez Sierra, indica que Barradas había progresado del diseño escenográfico y vestuario a la composición completa de nuevos espectáculos:

Confío, en su poder los proyectos de *El tatuaje de Lopis* [¿?] y *Novelón*. El *Tatuaje* lo hice pensando en ese programa de Navidad que hemos acariciado tantas veces.

El Novelón sería más bien para un fin de fiesta—aunque es de un charlotismo que también divertirá a los chicos. También tengo en preparación otra comedieta muy divertida que si Vd. quiere se la mandaré. También es clownista—se titula La mala sombra o el chaleco con cuatro patas.

Para el guiñol plano si le interesa puedo adaptar unas cosas que tengo pensadas y si Vd. quiere yo le puedo proyectar una especie de programa variado para esa matinée que tenemos... (Alba Nieva, 2015, pág. 379)¹²

Resumiendo: la concepción original involucraba actores que «son dibujos con movimiento», pero luego se refirió a «artistas», en *Kurvaal* la Argentinita fue la «intérprete principal», y finalmente los planes se bifurcaron en obras para actores y otras obras para el «guiñol plano».

Con referencia a este último género, debemos recordar que ya en la época catalana Barradas y Torres-García fabricaban juguetes, ¹³ y que nada más establecida en Madrid la familia, y en primer lugar Carmen, empezó a confeccionar muñecas para la Casa Pagés, para complementar sus escasos ingresos (Pereda, 1989, pág. 88; García-Sedas, 2001a, pág. 147 nota 3; Virgili Carbonell, 2004, pág. 38). ¹⁴ Aún más notable fue la publicación en el otoño de 1918 en una página «Para los niños» (1918) de un juego o puzzle ilustrado (y probablemente también escrito) por Barradas, donde unas piezas recortables se reorganizaban para formar una especie de «retrato»:



Imagen 8. Página de El Fíguro con el juego o puzzle dibujado por Rafael Barradas.

Su interés temprano en este tipo de artefacto se confirma en una carta que dirigió a Torres-García el 25 de febrero de 1919. Allí le relataba sus planes para una exposición infantil:

...junto con los cuadros, trabajos a tijera, rompecabezas inventados por mí, que son muy nuevos (con intención indirecta cubista); luego juguetes de madera, cartón, papel, y varios libros que el editor [Casa Mateu] me está imprimiendo. Bueno, con todo esto—que acompañarían muñecos de trapo y animales que también tengo hechos—pensé hacer esa exposición [...] ya no faltaba más que esperar a que estuvieran mis libros prontos y los varios muñecos de papel impreso,... (García-Sedas, 2001a, pág. 155-156)

Aunque la exposición no llegó a celebrarse, lo importante aquí es la descripción de los artículos que pensaba incluir en ella, y más que nada esos «muñecos de papel impreso» que se dan la mano con los «dibujos con movimiento» y el «guiñol plano» ya mencionados.

Durante la próxima temporada de Navidades, dos breves referencias en la prensa, ambas del 24 de diciembre de 1920, sugieren que el proyecto del «Teatro de los Niños» estaba a punto de realizarse. En la Nochebuena, pues, se anunció que se preparaba el cuento infantil *Matemos al lobo*, de Luis de Tapia, como «regalo de Navidad» para los niños, mientras que el decorado, el diseño de los trajes y la mise en seène corrían a cargo de Barradas («Correo de teatros», 1920; «Teatros», 1920). Pero la obra no llegó a representarse, y No te ofendas, Beatriz, de Arniches y Abati, siguió dominando la cartelera.

Así, no fue hasta 1921-1922 que Martínez Sierra volvió a montar espectáculos especiales acordes con la estación. Linterna mágica se estrenó el 16 de diciembre, otro entretenimiento compuesto de números líricos, hablados y coreográficos. En un principio iba a tener «quince decoraciones nuevas de Fontanals, Bürmann y Barradas», pero luego se atribuyó el decorado y los figurines solo a Fontanals y Barradas («Guía de espectáculos», 1921; J.L. de M., 1921). Poco después, el 29 de diciembre, ya se dieron representaciones del largamente anhelado «Teatro de los niños». Ahora sí se montó Matemos al lobo, con tres decoraciones de Barradas, al lado de Viaje al portal de Belén, de Manuel Abril, con cinco decoraciones de Fontanals, Bürmann, y Barradas («Teatros. Eslava», 1921), y ciertos

números adaptados de *Linterna mágica* («Los teatros. Eslava», 1921). Pinocho, Caperucita encarnada, Cenicienta, El gato con botas, Pulgarcito y La bella durmiente (La bella del bosque) se incorporaron en la obra de Tapia («Gacetillas teatrales», 1921; A., 1921). El espectáculo se mantuvo en cartel hasta el fin de enero, y luego la oferta se refrescó completamente el 4 de febrero con una «comedia de magia» de Martínez Sierra, *Viaje a la isla de los animales*, basada en una antigua farsa de guiñol, y protagonizada por Pinocho. Barradas diseñó seis decoraciones nuevas y los trajes. El programa se completó con dos piezas adicionales, *Aladino*, *o la lámpara maravillosa*, descrita como una «película norteamericana», y *Charlot, viajero*, «pantomima grotesca» (extraída de *Linterna mágica*) («Informaciones teatrales», 1922; J.L. de M., 1922; J.A., 1922). ¹⁵



Imagen 9. Momento durante la representación de Un viaje a la isla de los animales.

5. Barradas, Martínez Sierra y Federico García Lorca

Entre el Día de los Reyes Magos de 1920 y el de 1922 tuvo lugar otro montaje y otra colaboración muy importante: el estreno de El maleficio de la mariposa de García Lorca en el teatro Eslava. No se sabe si esta fue la ocasión del primer encuentro entre Barradas y Lorca, puesto que es posible que el escritor hubiera ya visitado la tertulia del Café del Prado, que frecuentaba-y casi regentaba-Barradas: «Un día, traído por algunos de los nombrados [los ultraístas], o quizá por Luis Buñuel, su compañero de la Residencia, apareció allí Federico García Lorca, quien al punto intimó con todos nosotros» (Torre, 2019, pág. 498). 6 En cuanto a su obra teatral, titulada originariamente La ínfima comedia, Lorca, y posiblemente también Martínez Sierra, habían pensado en escenificarla con títeres, pero luego el empresario cambió de opinión. Hacia mediados de enero de 1920 le notificó algo bruscamente: «Es el caso que he decidido hacer muy pronto La ínfima comedia, pero no en el guignol, sino formalmente, con los actores vestidos de animalitos. Ya tiene hechos los bocetos Barradas, y mañana probará algunos trajes ya confeccionados» (García Lorca, 1999, pág. 208).

Inicialmente Barradas estaba encargado de todo el trabajo escenográfico, 17 pero fue Fernando Mignoni quien finalmente diseñó las dos decoraciones. 18 Según Sigfrido Bürmann, «los decorados originales encomendados a Barradas representaban grandes escarabajos, mariposas y otros animalitos, pintados con colores brillantes» (Plaza Chillón, 1998, pág. 32), pero probablemente por las objeciones de La Argentinita (en el papel de la Mariposa) se descartaron (Peláez Martín, 1992, págs. 94 v 97, nota 37). Del trabajo preparatorio de Barradas se han conservado en el archivo de la Fundación Federico García Lorca cinco hojas de papel, dibujadas en ambos lados, con diseños preliminares para siete figurines, un escenario, y dos imágenes poco más que garabatos (Alba Nieva, 2015, pág. 252, nota 121). 19 Del montaje, estrenado el 22 de marzo de 1920, tras múltiples aplazamientos, disponemos de dos fotos de distintos momentos de la acción, con el mismo telón.²⁰ La reacción negativa del público a la obra y, por consiguiente, su cortísimo tiempo en cartel han sido descritos en múltiples ocasiones.²¹

6. Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz

No obstante, como sabemos, con este revés Lorca no se desanimó, y continuó con la composición dramática e igualmente con su entusiasmo por los títeres, especialmente los de raigambre andaluza. Producto de este compromiso serían las conocidas obras de la Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita y el Retablillo de Don Cristóbal. Una primera versión, inacabada, de los «títeres de Cachiporra» se titulaba Cristobícal o Cristobital, en la que Lorca y Adolfo Salazar trabajaban durante 1921-22 (Cardinali, 1998, pág. 11; De Paepe, 1998, pág. 100). 22 Durante el verano de 1922 se barajaba la idea de llevar los Cristobícal o títeres de Cachiporra por la Alpujarra, en una excursión en la que habrían participado Lorca, Manuel de Falla, Manuel Ángeles Ortiz, Fernando Vílchez y José Mora Guarnido (García Lorca, 1997, págs. 153-154, 155; Rodrigo, 1984, pág. 120). En fechas próximas, el manuscrito principal de la Tragicomedia fue terminado el 5 de agosto de 1922 (Cardinali, 1998, pág. 12; De Paepe, 1998, págs. 93-98, 100). 23 Estos planes, por otro lado no realizados, condujeron a otro proyecto: hacer una representación de títeres en la casa de los García Lorca el 6 de enero de 1923, día de los Reyes Magos.²⁴

Se montaron tres obras: el entremés Los dos habladores, en aquella época atribuida a Cervantes, La niña que riega la albahaca y el príncipe prequntón, texto según el programa «dialogado y adaptado al Teatro Cachiporra Andaluz por Federico García Lorca», y el Misterio de los Reyes Magos. Las primeras dos piezas se representaron con títeres de guante, pero no la tercera. Esta llevaba como subtítulo «(Teatro planista)». Efectivamente, en julio de 1922, al informar a Melchor Fernández Almagro sobre los nuevos proyectos de la tertulia de «El Rinconcillo», Mora Guarnido había mencionado que «otro es la fundación del teatro miniado español. Federico y Ortiz han tenido la idea de hacer un teatro de muñecos planos con fondos como los de las miniaturas de los códices antiguos para representar refundiciones del Romancero y teatro clásico español» (Rodrigo, 1984, págs. 120-121). A fines de diciembre de 1922, en una carta donde Lorca invitaba a Fernández Almagro a asistir al «teatrito», le contó que «para final representaremos ya en teatro planista el viejo Auto de los Reyes Magos con música del siglo XV y decoraciones copiadas del códice de Alberto Magno de nuestra Universidad» (García Lorca, 1997, pág. 165).

Para ayudarlo con el montaje, y crear la embocadura del retablillo, las decoraciones, los títeres y los figurines planos, Lorca llamó a otro amigo granadino, el artista Hermenegildo Lanz, a quien había conocido en la primavera de 1918 (Mata Anaya, 2019, pág. 20). Según Mora Guarnido, testigo presencial de la representación: «se puso en teatro planista el Misterio de los Reyes Magos. (Para éste, Hermenegildo Lanz había pintado las escenas y recortado los personajes, inspirándose en las miniaturas de un rico códice del siglo XIII, de la Biblioteca de la Universidad.)» (1923a), y en un segundo artículo desarrolló lo ya dicho:

Junto a Federico García Lorca, el aguafortista Hermenegildo Lanz [...] ha hecho también su obra de teatrillo en el decorado y los personajes que han servido para la representación del Misterio de los Reyes Magos. Personajes y decorado están tomados de las miniaturas de un códice de Alberto Magno que hay en la Biblioteca de la Universidad granadina. Son ciento cincuenta figuras las que componen las diferentes escenas: los Reyes de Oriente y sus cortejos, la Corte de Herodes, la súplica de las madres desoladas por el decreto de degollación de los Inocentes... Todas ellas se mueven en un ambiente fantástico. O bajo un cielo azul intenso, en el cual brilla la estrella milagrosa del aviso, o en un campo de quebradas perspectivas, árboles raros, cielo de oro y con una ciudad ideal al fondo, donde la caravana final de los Reyes se pierde, en tanto que se oyen villancicos lejanos. (Mora Guarnido, 1923b)

Igualmente, en una carta del 14 de enero dirigida a su familia, Lanz les informó que «con el gran maestro M. de Falla y el poeta F.G. Lorca y yo hemos formado el teatro guiñol andaluz con la intención de perfeccionarlo y llevarlo al extranjero», y que, en cuanto a la segunda parte, «o sea el teatro planista, soy autor de la decoración y las ciento cuarenta figuras que han representado el milagro de los Reyes Magos» (Archivo Lanz, citada por Arcas Espejo, 2021, pág. 370).

Muchos años después se publicaron unos apuntes autobiográficos de Lanz donde volvió a referirse a su participación:

Inspirado en la tradición del inquieto «Cristobica», genuino personaje andaluz, al frente de «su compañía», bajo la dirección del «empresario, Currito del Puerto» que innovó las costumbres con una representación de teatro planista de más de trescientas figuras, además de su elenco

corpóreo, resultó ser un prolegómeno de lo que en el mismo año (25 de junio) había de estrenarse en París con el nombre de *El Retablo de Maese Pedro*. («Textos inéditos de Hermenegildo Lanz», en Castillo Higueras, 1978, s.p.)

Comparado con la mención contemporánea de ciento cuarenta, el número citado aquí parece exagerado; en el mismo catálogo se redujo a «más de 150 figuras planas articuladas» («Biografía», en Castillo Higueras, 1978, s.p.) mientras que en otro texto se procedió a una enumeración más detallada y aún más moderada:

Para El misterio de los Reyes Magos [Lanz] realizó figuras recortadas planas, inspiradas en el Códice de la Universidad de Granada. Tres bocetos de decorados, doce figuras simples (de las que varias llevan en su parte posterior los nombres puestos por Federico García Lorca), las de los tres Reyes Magos y la de Herodes (con el nombre atrás con letra de Hermenegildo), y grupos formados por los tres Reyes Magos y pajes, dibujados a ambos lados, y otros más pequeños a un solo lado, diecinueve figuras individuales y una doble con hombre y mujer. («Notas descriptivas», en Castillo Higueras, 1978, s.p.)

El códice mencionado por Mora Guarnido y Lanz era el Codex Granatensia, erróneamente atribuido a Alberto Magno, y que contenía el texto del siglo trece De natura rerum de Tomás de Cantimpré, miniado por Martinus Opifex en el siglo quince.



Imagen 10. Iluminación de Alejandro Magno, su séquito y los árboles del sol y de la luna, miniada por Martinus Opifex, en el *Codex Granatensis* (https://bit.ly/38dmomT).

Una de las páginas del manuscrito ofrece una ilustración de Alejandro Magno y su séquito, todos a caballo, pasando al lado de los árboles oraculares de la luna y el sol, todos elementos que se pueden apreciar en los diseños de Lanz²⁵ y en las fotos sacadas durante la representación.²⁶



Imagen 11. Varias figuras recortadas y pintadas por Hermenegildo Lanz para la representación del Misterio de los Reyes Magos.

En las dos escenas captadas, aunque haya un distinto telón de fondo, se mantienen los dos árboles como constantes.²⁷

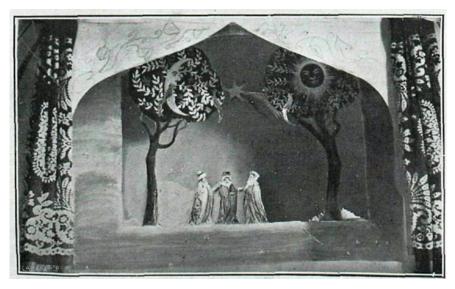


Imagen 12. Decorado y figuras de Hermenegildo Lanz, en un momento de la representación del *Misterio de los Reyes Magos*.

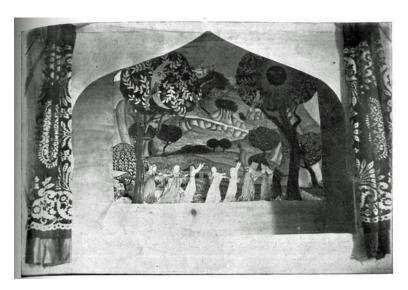


Imagen 13. Decorado, telón de fondo y figuras de Hermenegildo Lanz en otro momento de la representación del *Misterio de los Reyes Magos*.

Además, la embocadura del retablillo estaba ricamente decorada, en un estilo bastante *art nouveau*, y en los dos jarrones con asas a cada lado de la escena Lanz pintó «TEATRO DE LOS NIÑOS».²⁸ En la foto, don Cristóbal asoma entre los telones durante un entreacto.



Imagen 14. Embocadura del retablillo realizada por Hermenegildo Lanz.

7. Conclusiones

En la época que nos interesa, los niños, aunque solo los de familias relativamente acomodadas, podían disfrutar de teatritos de juguete con figuras recortadas. Varias empresas los fabricaban, entre ellas, la Estampería Económica Paluzie y las Industrias Gráficas Seix y Barral Hermanos (https://bit.ly/3ARhSEl). Entre 1915 y 1935 Seis Barral produjeron numerosos modelos de la serie llamada «El Teatro de los Niños». Carmen de Zulueta recuerda haber recibido uno precisamente de la marca Seix Barral (2011, pág. 69). De niño, Falla construyó su propio teatro de marionetas improvisado y siguió prefiriéndolo aún después de que sus padres le compraron un modelo comercial (Pahissa, 1956, pág. 26). ²⁹ Guillermo Torre evoca haber jugado con su teatrillo (1954, pág. 14) y, por supuesto, Lorca tuvo uno, primero improvisado y luego uno «de verdad» comprado en «La Estrella del Norte», tienda ubicada en el centro de Granada (Couffon, 1967, págs. 23-24; Higuera Rojas, 1980, pág. 166).



Imagen 15. Ejemplo de un modelo del Teatro de los Niños fabricado por Seix Barral.

Este tipo de juguete constituyó, sin duda, el punto de partida para las iniciativas de Barradas y Lorca, pero sobre esta base podemos añadir una rica vena de influencias e inspiración que conduce desde Lagar hasta Lanz. En Barcelona Barradas conoció a fondo el planismo pictórico de Lagar, y más tarde el término fue esgrimido para denominar un estilo dentro de su propia evolución artística. Además, Barradas tenía múltiples conexiones con el mundo infantil-juguetes, muñecas, ilustraciones para libros, historietas, etc.-y esto, combinado con su entrada en el ámbito teatral de la mano de Martínez Sierra, explica cómo llegó a concebir su propio «Teatro de los Niños». Pero la intención de Barradas iba mucho más allá de la mera diversión: en sus cartas se refería a «mi primer espectáculo plástico», «cosas muy atrevidas» y «una obra a base de mi pintura expresionista» con «una extraña y nueva lógica de la expresión», mientras que confiaba a Torres-García que «este espectáculo de clowns que hemos hecho es una apariencia caricatural, pero en el fondo... eso: lo que yo les hago tragar; ese plasticismo, nuestro aun cuando lleva el antifaz del humorismo... es cáustico» (García-Sedas, 2001a, págs. 191, 202). 30 Barradas colaboró con Lorca en la escenificación de El maleficio de la mariposa y formaron una amistad muy estrecha. Cuando Lorca, hacia 1921, reanimó su entusiasmo infantil por los títeres, intensificado ahora por su familiaridad con la tradición andaluza popular, es indudable que habría tenido en cuenta también todo lo que oyó de Barradas y todos los diseños que vio. Lanz, igualmente, tenía ciertas experiencias previas con el guiñol.³¹ Cuando Lorca y Lanz preparaban juntos la representación del Misterio de los Reyes Magos, es imposible medir hasta qué punto puede haberlos influido este encadenamiento con Barradas y Lagar, pero es de todas maneras un factor importante e imprescindible al abordar el «teatro planista»—o «teatro miniado español»—montado en el «Teatro de los Niños» con sus «figuras recortadas planas».

8. Obras citadas

A. (1921, 30 de diciembre). Veladas teatrales. Eslava: Inauguración del Teatro de los Niños. *La Época*, 1.

ABRIL, MANUEL (1920, noviembre). Barradas. Vell i Nou, época II, 1(8), 279-285.

- ABRIL, MANUEL (1923, marzo). El arte de Barradas. Revista de Casa América-Galicia (27), 205-208.
- Alba, Narciso (1992). Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse. Valladolid: Junta de Castilla y León–Consejería de Cultura y Turismo.
- Alba Nieva, Isabel María (2015). Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926). Tesis doctoral. Universidad de Málaga—Departamento de Historia del Arte.
- Anderson, Andrew A. (2018). La recepción de las vanguardias extranjeras en España: cubismo, futurismo, dadá. Estudio y ensayo de bibliografía. Sevilla: Renacimiento, 2018.
- Arcas Espejo, Ana (2021). Los títeres y las marionetas en el contexto artístico de Manuel de Falla. *Laboratorio de Arte* (33), 361-382. https://doi.org/10.12795/LA.2021.i33.18
- BARRADAS, CARMEN (1924a, 27 de agosto). Un muñeco humilde puede ser también una graciosa obra maestra. Heraldo de Madrid, 5.
- BARRADAS, CARMEN (1924b, 29 de agosto). Cómo se construye una «muñecota». Heraldo de Madrid, 5.
- BARRADAS, CARMEN (1924c, 16 de septiembre). De cómo nació el «Gigante verde» y llegó a ser ídolo de una princesa. *Heraldo de Madrid*, 5.
- BÓVEDA, XAVIER (1918, 13 de diciembre). Comentarios de actualidad. La pintura moderna y sus propulsores. Celso Lagar. *El Parlamentario*, 3.
- Brihuega, Jaime (1992). Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española. En Jaime Brihuega y Concha Lomba (Eds.), *Barradas. Exposición antológica, 1890-1929* (págs. 13-45). Zaragoza / Barcelona / Madrid: Gobierno de Aragón / Generalitat de Catalunya / Comunidad de Madrid.
- CARDINALI, ANNABELLA (1998). Introducción. En Federico García Lorca, *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (págs. 11-87). Madrid: Cátedra.
- CARMONA, EUGENIO (1992). Rafael Barradas y el 'arte nuevo' en España, 1917-1925. En Jaime Brihuega y Concha Lomba (Eds.), Barradas. Exposición antológica, 1890-1929 (págs. 107-139). Zaragoza / Barcelona / Madrid: Gobierno de Aragón / Generalitat de Catalunya / Comunidad de Madrid.

- CASTILLO HIGUERAS, JOSÉ MIGUEL (Ed.). (1978). Hermenegildo Lanz. Granada: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada.
- CATALÁN GARCÍA, PEDRO (2016). Mignoni: escenografías para Martínez Sierra. *Acotaciones* (36), 41-73.
- Correo de Teatros. Eslava, (1920, 24 de diciembre). La Libertad, 7.
- Couffon, Claude (1967). Granada y García Lorca. Buenos Aires: Losada.
- DE LA VIDA MADRILEÑA. (1922, 11 de febrero). *La Semana Gráfica 2*(45), s.p.
- DE PAEPE, CHRISTIAN (1998). Nota previa a esta edición crítica. Autógrafos, apógrafos y ediciones. En Federico García Lorca, *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (págs. 89-119). Madrid: Cátedra.
- Diario del teatro. Eslava. (1920, 12 de marzo). Heraldo de Madrid, 5.
- E.-N. P. (1918, 1 de mayo). Les Exposiciones. Celso Lagar. Hortense Begué. *La Revista*, 4(63), 153.
- Entrega de los premios en metálico.—Sorteo de las muñecas entre los lectores del «Heraldo». (1925, 2 de enero). Heraldo de Madrid, 1.
- Eslava. (1920, 18 de febrero). El Imparcial, 5.
- Exposició Celso Lagar. Pintures, acuarel·les. Quatre escultures de M. Bagué. Galeríes Dalmau. Portaferris, 18, Barcelona. Del 28 de janer al 12 de febrer de 1915 (1915). Catálogo de la exposición. Barcelona.
- F.S.R. (1918, 15 de abril). Exposiciones. Galeries Laietanes. Cels Lagar i Hortènsia Begué. *Vell i Nou, 4*(65), 152.
- FAXEDAS BRUJATS, MARÍA LLUÏSA (2015). El vibracionismo de Rafael Barradas: genealogía de un concepto. *Archivo Español de Arte,* 88(351), 281-298. http://doi.org/10.3989/aearte.2015.17
- FAXEDAS BRUJATS, MARÍA LLUÏSA (2016). Barradas' Vibrationism and its Catalan Context. *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art* (0135), s.p. https://doi.org/10.11588/riha.2016.1.70202
- Faxedas Brujats, M. Lluïsa (2021). Celso Lagar, los años catalanes. En M. Lluïsa Faxedas y María José González. (Eds.). *Celso Lagar i Hortense Bégué. Els anys catalans (1915-1918)* (págs. 185-196). Girona: Museo d'Art de Girona / Generalitat de Catalunya—Departament de Cultura / Diputació de Girona / Xarxa de Museus d'Art de Catalunya.

- Fontbona, Francesc, Antònia Montmany, Montserrat Navarro, y Marta Tort (1999). Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- [Fotos]. (1920, 27 de febrero). Nucvo Mundo, 27(1363), s.p.
- Francés, José (1923, 10 de febrero). Los bellos ejemplos. En Granada resucita el guignol. *La Esfera*, 10(475), s.p.
- Fresno (1920, 20 de enero). *Eslava-Concert*. Apropósito en dos cuadros, estrenado en el teatro Eslava. *ABC*, 6.
- Fuster del Alcázar, Enrique (2004). Barradas y la escena: la sugestión vibrante. En María José González Madrid (Ed.), Rafael Barradas, 1914-1929 (págs. 23-31). L'Hospitalet de Llobregat: Centre Cultural Metropolità Tecla Sala.
- GACETILLAS TEATRALES. Eslava. Funciones especiales para niños. (1921, 26 de diciembre). *La Correspondencia de España*, 7.
- GARCÍA GARCÍA, ISABEL (1998). Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922). Tesis doctoral. 2 vols. Madrid: Universidad Complutense de Madrid-Departamento de Historia del Arte Contemporáneo.
- GARCÍA GARCÍA, ISABEL (2010). Celso Lagar. Madrid: Fundación MAP-FRE.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1997). *Epistolario completo*. (Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Eds.). Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico (1999). El maleficio de la mariposa. (Piero Menarini, Ed.). Madrid: Cátedra.
- García-Sedas, Pilar (Ed.). (2001a). Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928. Barcelona: Parsifal.
- García-Sedas, Pilar (2001b). Introducción. En *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928* (págs. 17-131). Barcelona: Parsifal, 2001.
- GONZÁLEZ MADRID, MARÍA JOSÉ. (Ed.). (2004). Rafael Barradas, 1914-1929. L'Hospitalet de Llobregat: Centre Cultural Metropolità Tecla Sala.
- Guía de espectáculos. Teatros. Eslava. (1921, 16 de diciembre). El Imparcial, 6.
- HERNÁNDEZ, MARIO (1990). Libro de los dibujos de Federico García Lorca. Madrid: Tabapress / Fundación Federico García Lorca.

- HERNÁNDEZ, MARIO (1992). Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanza en una fiesta granadina de títeres. En Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos. Con decorados y muñecos de Hermene-gildo Lanz (págs. 33-52). Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Fundación Federico García Lorca.
- HIGUERA ROJAS, EULALIA-DOLORES DE LA (1980). Mujeres en la vida de García Lorca. Granada: Editora Nacional / Diputación Provincial de Granada.
- IGNACIOS, ANTONIO DE (1953). Historial Rafael Barradas. Montevideo: El Autor.
- Informaciones teatrales. Gacetillas. Nuevas aventuras de Pinocho. (1922, 30 de enero). La Correspondencia de España, 6.
- J.A. (1922, 5 de febrero). Información teatral. Eslava. Nuevo programa del Teatro de los Niños. *El Sol*, 2.
- J.L. DE M. (1921, 17 de diciembre). Los Teatros. Eslava. *Linterna mágica*. *El Liberal*, 3.
- J.L. DE M. (1922, 5 de febrero). Los teatros. Eslava. El Liberal, 3.
- J.S.P. (1917, 1 de junio). Exposicions. Galeries Laietanes. Cels Lagar. *Vell i Nou*, *3*(44), 423-425.
- JORI, ROMA (1916, 1 de octubre). Una exposició: Cels Lagar, pintor «fauve». *Vell i Nou*, 2(34), 212-215.
- LAGAR, CELSO (1915). El renacimiento del arte después del cubismo. *Cultura* (Girona), *I*(6), 181-182.
- LAGAR, CELSO (1916a, 15 de junio). [Dibujo]. Revista Nova, segunda época, 2(34), 1.
- LAGAR, CELSO (1916b, 31 de julio). [Dibujo]. Revista Nova, segunda época, 2(37), 1.
- LAGAR, CELSO (1916c, 15 de noviembre). [Xilograbado]. *Revista Nova*, segunda época, 2(44), 1.
- LAGAR, CELSO (1917a, junio). Dibuix planista. *Un Enemic del Poble* (3), s.p.
- LAGAR, CELSO (1917b, 1 de noviembre). Composició planista. *Troços*, segona serie (3), s.p.
- LAGAR, CELSO (1918, octubre). [Dibujo]. Un Enemic del Poble (14), s.p.
- LLORENS I ARTIGAS, JOSEP (1918, 15 de abril). Cens [sic] Lagar i Hortanse Begué. La Veu de Catalunya, 10.
- LÓPEZ MARTÍN, FERNANDO (1918, 5 de diciembre). La exposición de Celso Lagar. *El Fígaro*, 4.

- Los TEATROS. Eslava.—Teatro infantil. (1921, 30 de diciembre). El Imparcial, 4.
- Martínez, Yanisbel V. (2012). «Títeres de Cachiporra» en Granada. Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas. 18 de noviembre de 2012. https://bit.ly/3ol7hfP
- MARTÍNEZ, YANISBEL V. (2016). En busca de la niña que riega la albahaca. Fantoche, 11(10), 102-124. https://bit.ly/3GleoLA
- Martínez Sierra, Gregorio (1926). Un teatro de arte en España, 1917-1925. Madrid: La Esfinge.
- Mata, Juan (2003). Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz. Granada: Diputación de Granada.
- Mata Anaya, Juan (2019). Un espíritu libre en tiempos hostiles (Cronología rota de Hermenegildo Lanz). En Alejandro V. García (Ed.), Fulgor y castigo de Hermenegildo Lanz (págs. 19-27). Granada: Diputación de Granada–Delegación de Cultura y Memoria Histórica y Democrática.
- MENARINI, PIERO (1989). Federico y los títeres: cronología y dos documentos. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 3(5), 103-128.
- MORA GUARNIDO JOSÉ (1923a, 12 de enero). Crónicas granadinas. El teatro «cachiporra» andaluz. *La Voz*, 2.
- MORA GUARNIDO, JOSÉ (1923b, 19 de enero). Crónicas granadinas. El teatro «Cachiporra» de Andalucía. *La Voz*, 4.
- Pahissa, Jaime (1956). Vida y obra de Manuel de Falla. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- PARA LOS NIÑOS. Reconstrucciones infantiles. (1918, 15 de octubre). *El Fígaro*, 3.
- Parmeno (1917, 24 de marzo). Lagar el innovador. El misterio de la escuela planista. *Heraldo de Madrid*, 1-2.
- PELÁEZ MARTÍN, ANDRÉS (1992). Barradas en el teatro de arte: tradición y vanguardia (1917-1925). En Jaime Brihuega y Concha Lomba (Eds.), Barradas. Exposición antológica, 1890-1929 (págs. 83-97). Zaragoza / Barcelona / Madrid: Gobierno de Aragón / Generalitat de Catalunya / Comunidad de Madrid.
- PERAL VEGA, EMILIO (Ed.). (2020). Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral: 100 años del estreno de «El maleficio de la mariposa». Granada: Centro Federico García Lorca.
- Pereda, Raquel (1989). Barradas. Montevideo: Galería Latina.

- Persia, Jorge de (Ed.). (1993). Hermenegildo Lanz, escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- PLAZA CHILLÓN, JOSÉ LUIS (1998). Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935). Granada: Fundación Caja de Granada.
- PORRAS SORIANO, FRANCISCO (1995). Los títeres de Falla y García Lorca. Madrid: UNIMA.
- QUESADA DORADOR, EDUARDO y YOLANDA ROMERO GÓMEZ (Eds.). (1998). Federico García Lorca y Granada. Granada: Comisión Nacional del Centenario de Federico García Lorca / Fundación Federico García Lorca.
- REYERO HERMOSILLA, CARLOS (1980). *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro* de Arte. Madrid: Fundación Juan March.
- RODRIGO, ANTONINA (1984). Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz Federico García Lorca. Barcelona: Plaza & Janés.
- Salón del Ateneo. Exposición planista. Celso Lagar. Esculturas animalistas de Hortensia Begué. [...] Invitación (1918). Madrid.
- Samblancat, Ángel (1922, 22 de noviembre). Barradas el proteico. *El Diluvio*, 17.
- Teatros. (1920, 24 de diciembre). El Globo, 2.
- Teatros. Eslava. (1921, 25 de diciembre). El Sol, 6.
- TORRE, GUILLERMO DE (1954). Federico García Lorca y sus orígenes dramáticos. *Clavileño*, 5(26), 14-18.
- TORRE, GUILLERMO DE (2019). Tan pronto ayer (Pablo Rojas, Ed.). Sevilla: Renacimiento.
- TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN (1939). Historia de mi vida. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo.
- VAQUER, ENRIQUE (1922, 10 de junio). Crónicas de arte. El VII Salón de Humoristas. *La Época del Domingo*, 1.
- VIRGILI CARBONELL, EVA (2004). Barradas: il·lustrador per a infants i joves. En María José González Madrid (Ed.), *Rafael Barra-* ∂as, 1914-1929 (págs. 33-49). L'Hospitalet de Llobregat: Centre Cultural Metropolità Tecla Sala.
- XENIUS (1915, 5 de febrero). Las obras y los días. Celso Lagar. *España*, I(2), 4.
- ZULUETA, CARMEN DE (2011). Mi vida en España 1916-1936. Barcelona: Plataforma.

9. Notas

- Resumen sintetizado de varias fuentes: Alba, 1992; Faxedas Brujats, págs. 185-196; García García, 1998, II, págs. 370-532; García García, 2010; https://bit.ly/3ulkj0H; https://bit.ly/34CyFWz.
- ² También hubo una larga visita a Barcelona en el verano de 1920.
- Recuérdese que Torres-García evoca dos visitas a su casa Mon Repod, primero de Barradas, Lagar y Bégué, y luego de Barradas y Salvat-Papasseit: 1939, págs. 168-169.
- Exposición con Torres-García en Dalmau y luego exposición individual en Laietanes; Anderson, 2018, págs. 154-155, 160-161; Faxedas Brujats, 2015, pág. 284.
- Llegaron desde Bilbao, donde en septiembre Lagar había tenido una exposición en la Asociación de Artistas Vascos.
- ⁶ En su artículo de 1918 Xavier Bóveda (uno de los primeros ultraístas) calificó a Lagar de futurista y equiparó su estilo artístico con el ultraísmo en poesía.
- Salón del Ateneo. Exposición planista. Celso Lagar. Esculturas animalistas de Hortensia Begué. [...] Invitación; García García, 1998, II, págs. 536-538.
- 8 La obra de Lagar era un estudio para su lienzo El puerto de Bilhao (ca. 1917-18); paralelamente, la obra diagonal de Barradas se convertiría en un cuadro, Casa de apartamentos (1919).
- Según apunta García García, unos ultraístas—Cansinos Assens, Xavier Bóveda, Guillermo de Torre, Joaquín de la Escosura—harían referencias breves y esporádicas al planismo durante el periodo 1919-1923: 2010, págs. 73-78.
- Abril ya había mencionado el planismo relacionado con Barradas en 1920, pág. 279.
- Esta sería su primera experiencia de trabajar para el teatro.
- El documento queda trunco. Ninguna de las obras mentadas llegó a la escena.
- Después de la mudanza de Barradas a Madrid, su correspondencia está llena de referencias a esta actividad.
- En 1924 Carmen Barradas contribuyó tres artículos a una serie asociada con el concurso «La muñeca de España», patrocinado por el Heraldo de Madrid: 1924a, 1924b y 1924c. La Casa Pagés terminó ganando el primer premio: «Entrega de los premios», 1925.

- Una foto de unas de las escenas (reproducida aquí) se halla en «De la vida madrileña», 1922. Para más informaciones sobre estos montajes, de diciembre y de febrero, véanse Alba Nieva, 2015, págs. 239-245, y Martínez Sierra, 1926, págs. 90, 135, 141, 145, 147, 151. Reyero Hermosilla tiene unos comentarios sucintos sobre todos los decorados de Barradas para 1919-20 y 1921-22: 1980, págs. 9-10.
- Desgraciadamente, Torre no fecha el acontecimiento.
- ¹⁷ «Diario del teatro», 1920: «Trajes y decoraciones de Barradas, pintadas, estas últimas por Martínez Mollá».
- Un recibo preparado por Mignoni, fechado el 23 de marzo, detalla los fondos, bambalinas, trastos, etc. que creó: Catalán García, 2016, pág. 64.
- Existe también un recibo firmado por Barradas para el vestuario de la obra, donde figuran once trajes de cucaracha, cuatro de cucaracha pequeña, uno de alacrán, ciempiés y mariposa, y uno para Catalina Bárcena: Alba Nieva, 2015, pág. 252.
- García Lorca, 1999, reproduce las dos fotos y seis dibujos, págs. 17, 71, 73; no los reproducimos aquí porque son fácilmente accesibles en libros o la red.
- ²¹ Sobre el montaje de *El maleficio de la mariposa* ahora se puede consultar los ensayos incluidos en el catálogo de la reciente exposición: Peral Vega, 2020.
- La primera mención viene en una carta de Lorca a Salazar del 2 de agosto de 1921; luego las siguientes el 25 de diciembre, el 1 de enero de 1922, el 4 de enero, el 2 de febrero, etc.: García Lorca, 1997, págs. 123-124, 136 nota 379, 138, 135 nota 372, 140. En un principio Salazar había concebido dos versiones, «una de ellas de ballet solo» (carta de Salazar a Lorca, 13 de agosto de 1921, Archivo Fundación Federico García Lorca).
- El proyecto inicial de Cristobícal fue gradualmente absorbido en la Tragicome∂ia.
- El acontecimiento ha sido estudiado en bastante detalle: véanse en particular Hernández, 1992, y Arcas Espejo, 2021.
- Una exposición celebrada en Granada en 2012, Títeres. 30 años de etcétera, incluía trece de las figuras planas: Martínez, 2012. Véanse también Porras Soriano, 1995, págs. 90-92, Quesada Dorador y Romero Gómez, 1998, págs. 218-220, y Mata, 2003, pág. 28, para otras figuras y bocetos de figuras.

SOJUDITAR

- Las fotos probablemente corrían a cargo de Francisco García Lorca y se distribuyeron varios juegos de ellas (véase García Lorca, 1997, pág. 170). Francés, 1923, imprimió cuatro, y más tarde Guillermo de Torre incluyó seis en su artículo de 1954.
- Lanz se basó bastante estrechamente en la imagen de Martinus; véase también un boceto donde se aprecia el tratamiento del follaje, reproducido en Porras Soriano, 1995, pág. 86, Mata, 2003, pág. 25 y Quesada Dorador y Romero Gómez, 1998, pág. 217. Para *La niña que riega la albahaca* Lorca creó un telón de fondo—«Jardín con el árbol del sol y el árbol de la luna»—con una interpretación más libre del mismo motivo: Hernández, 1990, pág. 90; Porras Soriano, 1995, pág. 89.
- Véanse la reproducción parcial en Persia, 1993, pág. 3, la foto en Quesada Dorador y Romero Gómez, 1998, pág. 213, y la foto en color en Porras Soriano, 1995, pág. 85.
- Por las fechas, el modelo comprado probablemente era un Paluzie, empresa que dominaba el mercado antes de la entrada de Seix Barral.
- Recuérdese también la «intención indirecta cubista» del dibujo recortable de Barradas.
- ³¹ «[Lanz] tuvo contacto con un titiritero tailandés en Madrid, durante su época de estudiante de Bellas Artes en la capital (1912-1917), y con otro italiano, durante su estancia en Argentina, siendo muy joven» (Martínez, 2016, pág. 105).