BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

PERAL VEGA, Emilio. El maleficio de la mariposa *de Federico García Lorca (1920): Un estreno fallido y dos propuestas escénicas en litigio*

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.CII/3, 2026, 23-51
https://doi.org/10.55422/bbmp/1240

EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA, DE FEDERICO GARCÍA LORCA (1920): UN ESTRENO FALLIDO Y DOS PROPUESTAS ESCÉNICAS EN LITIGIO

Emilio PERAL VEGA
Universidad Complutense de Madrid
https://orcid.org/0000-0002-0180-1761

Resumen:
El primer estreno teatral de Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, se produjo en marzo de 1920 dentro de las actividades del Teatro de Arte, comandado por Gregorio Martínez Sierra. Tanto las imposiciones del empresario sobre el proceso creativo como sus decisiones en la puesta en escena impidieron, en buena parte, una recepción algo más satisfactoria por parte del público. Analizamos aquí el conflicto que llevó a que el pintor uruguayo Rafael Barradas, designado inicialmente para el diseño de figurines y escenografía, fuera preterido en esta segunda función a favor de Fernando Mignoni y las consecuencias estéticas que ese cambio llevó consigo.

Palabras clave:
Federico García Lorca. *El maleficio de la mariposa*. Teatro de Arte. Gregorio Martínez Sierra. Rafael Barradas. Fernando Mignoni.

Abstract:
Federico García Lorca's first theatrical premiere, *El maleficio de la mariposa*, took place in March 1920 as part of the programme of the Teatro de Arte, led by Gregorio Martínez Sierra. Both the producer's interference in the creative process and his decisions regarding the staging largely prevented a somewhat more favourable reception from the audience. Here we analyse the conflict that led to the Uruguayan painter Rafael Barradas, initially appointed to design the costumes and set, being passed over for this second performance in favour of Fernando Mignoni, and the aesthetic consequences that this change entailed.

Key words:
Federico García Lorca. *El maleficio de la mariposa*. Teatro de Arte. Gregorio Martínez Sierra. Rafael Barradas. Fernando Mignoni.

El Teatro de Arte, la empresa dramática comandada por Gregorio Martínez Sierra, se ubicaba en el céntrico Teatro Eslava de Madrid, sito en la esquina de la calle del Arenal 11 y el Pasadizo de San Ginés, muy cerca de la Plaza del Sol. Pretendía el empresario teatral hacer viable, en un Madrid cuya cartelera estaba copada, en sus teatros más serios, por los rescoldos del naturalismo, un espacio que, inspirado en otras experiencias europeas –tales los casos del Théâtre d´Art, de Paul Fort, y el Théâtre de l´Oeuvre, de Lugné-Poe–, se abriera a autores si no en todos casos inéditos sí, al menos, muy infrecuentes en la escena comercial: desde Manuel Abril hasta Federico García Lorca, pasando por Felipe Sassone o Jacinto Grau. Buscaba, además, implantar en el panorama patrio una concepción integral del hecho dramático –al modo del *teatro total* wagneriano–, en virtud de la cual fuera entendido como un fenómeno de integración de las diversas artes concernidas en el espectáculo: desde la pintura –de ahí que convocara para la ocasión a artistas y escenógrafos de la talla de Sebastián Junyent, Fernando Mignoni, José Zamora, Santiago Ontañón, Rafael de Penagos y, sobre todo, Sigfrido Burmann–, a la música –entre la nómina de sus colaboradores

estuvo Joaquín Turina, Pablo de Luna o María Rodrigo, entre muchos otros–, pasando por un cuidado exhaustivo de la imagen pública y corporativa de la empresa, evidenciada en un pulcro y vanguardista diseño de programas y carteles por parte de Rafael Barradas, el ya citado Rafael Penagos y Manuel Fontanals.

Si bien el Teatro de Arte fue objeto, ya en los años veinte, de un interés extraordinario –el volumen *Un teatro de arte en España* (1926) es muestra de ello–, continuado en el tiempo con importantes aportaciones en el campo de la investigación filológica –tal el caso de la monografía de Julio Enrique Checa Puerta (1996)–, lo cierto es que se cita, la mayor parte de las veces, como el espacio donde se produjo el primer estreno comercial de García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, el 22 de marzo de 1920, con un poeta que llevaba apenas un año en Madrid y que aún era un absoluto desconocido en los círculos literarios de la capital.

Esta obra lorquiana, originalmente concebida para ser representada por títeres[1], constituye un hilo de unión con la dramaturgia simbolista europea y, de forma muy especial, con el teatro estático predicado por Maeterlinck. De forma particular entroncaba con una de las líneas más fértiles de expresión escénica de este movimiento: el teatro de animales. Se trataba, qué duda cabe, de un intento tardío, toda vez que los realizados por otros autores, tanto en Europa como en España, se circunscribían a la década anterior. Me estoy refiriendo a obras como *El pájaro azul* (1908), del referido Maeterlinck, y *Chantecler* (1910), de Edmond Rostand, pero también *Cigales i formigues* (1907), cuadro lírico de Santigo Rusiñol, *La corte del cuervo blanco* (1908), de Ramón Goy de Silva, *El caballero lobo* (1909), de Manuel Linares Rivas, y *El sapo enamorado* (1916), de Tomás Borrás, en lo que toca a nuestro país. Tardío, sí, pero también prolongado, un tanto artificialmente si atendemos a los horizontes escénicos que comenzaban a abrirse en la segunda década del XX, por varios dramaturgos: no sólo el propio Lorca en varios intentos previos a *El maleficio*…, tales como

[1] La exploración de diversos caminos formales fue característica común a varios proyectos lorquianos. Piénsese, por ejemplo, en las versiones iniciáticas de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Del amor. Teatro de animales (1919), sino también por el citado Borrás en *El pájaro de dos colores* (1929) (Peral Vega, 2020).

Presentar fábulas encarnadas por animales, con el objeto de divagar sobre la imposibilidad del amor, la futilidad de la existencia humana o el destino trágico era uno de los caminos frecuentados, ya lo hemos apuntado, por el teatro europeo desde finales del XIX. Como ha demostrado Javier Cuesta Guadaño, los animales se convirtieron, para el simbolismo escénico, en «una especie de alegoría sobre los vicios y las virtudes humanas» (Cuesta Guadaño, 2017, 377), cuando no en estandartes de un ideal perseguido y las más de las veces no encontrado. Y, en este sentido, no cabe entender esta vía como independiente de otras que, desde presupuestos estéticos diversos, buscaban un mismo fin: la pantomima –como antecedente directo del cine mudo (Peral Vega, 2008)–, el teatro de títeres y marionetas y, por supuesto, la masiva recuperación, primero austríaco-alemana y después española, del auto sacramental, forma de teatralidad barroca en la que, con Calderón como modelo, los principales renovadores de la escena europea –desde Reinhardt hasta Rivas Cherif– ven el paradigma antimimético de la modernidad (Peral Vega, 2021). Sus personajes están muy próximos a los animales de estos dramas simbolistas, toda vez que unos y otros, en su condición alegórica, encarnan valores, virtudes y actitudes diversas ante la vida, al tiempo que se apartan de la referencialidad inmediata perseguida por el auditorio menos exigente.

Era consciente Lorca de que su pieza, de fuerte impronta simbolista, cifraba su más que improbable éxito en abrazar alguna de las líneas de *desnaturalización* de la escena –en especial la pantomima[2] y el teatro de títeres–, como medio de romper cualquier tentación especular entre ella y el auditorio, y conseguir así introducir a los espectadores en un universo de irrealidad susceptible de ser aceptado sin cortapisas. No entraré aquí en los motivos que llevaron a Martínez Sierra a impedir una

[2] Género privilegiado en la renovación teatral europea de finales del siglo XIX que había tenido en Martínez Sierra y los primeros años de su Teatro de Arte a dos de sus máximos valedores, con espectáculos como *Navidad*, de María de la O Lejárraga, y *El sapo enamorado* (1916), de Tomás Borrás.

materialización escénica con títeres como actantes[3], pero sí en un elemento añadido que coadyuvó a que *El maleficio de la mariposa* no fuera entendido ni por el público ni por la crítica, hasta tal punto que estuvo a punto de condenar la apenas iniciada carrera dramática de García Lorca. Me refiero, claro está, al diseño de la escenografía y los figurines.

Ambos empeños habían recaído, inicialmente, en el pintor uruguayo Rafael Barradas[4], consciente el propio Martínez Sierra de la importancia radical que en la recepción de este texto, de autor entonces desconocido, escrito en verso y deudor de una estética en franca regresión ya a la altura de 1920, tenía que sumergir al público en «*un prado verde y humilde bajo la sombra de un gran ciprés*» (García Lorca, 1999, 141).

No es difícil pensar que Barradas, nacido en Montevideo y que, tras un periplo largo y no poco accidentado por Milán, París y Barcelona, había encontrado en Madrid una residencia que parecía estable, recibiera el encargo con entusiasmo y que se enfangara en un proceso de documentación exhaustivo. Aunque es bastante improbable que pudiera verla en escena –pues parece que Barradas llegó a la capital francesa a finales de 1913, unos meses después de su estreno–, cumple una función paradigmática, en el abanico de referentes que pudo tener en cuenta, el ballet-pantomima *Le festin de l´araignée*, con música de Albert Roussel a partir de un texto de Gilbert de Voisins. Con una escenografía excelente de Maxime Dethomas[5] y una coreografía igualmente notable de Léo Staats[6],

[3] Está contado, y muy bien contado, por Piero Menarini en su fantástica «Introducción» a *El maleficio de la mariposa* publicada por la editorial Cátedra (1999).

[4] Rafael Barradas, una de las figuras más apasionantes de la vanguardia pictórica española, había sido presentado a Martínez Sierra por el crítico de arte y también dramaturgo de resabios modernistas José Francés (Peral Vega, 2011) en 1918. Los primeros trabajos de Barradas para el empresario estuvieron centrados en ilustraciones para la Biblioteca Estrella, aunque muy pronto pasó a colaborar directamente en las labores estrictamente teatrales. Es el creador, además, del denominado estilo clownista, en el que se inscribe el famoso cuadro *García Maroto y García Lorca* (ca. 1918-1923), del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

[5] Pintor de renombre en el París de entresiglos inmortalizado por Toulouse Lautrec en un retrato de 1896. En su número correspondiente al 5 de abril de

fue estrenado en el Théâtre des Arts de París el 3 de abril de 1913, con Gabriel Grovlez en la dirección de la orquesta.

De hecho, pueden establecerse no pocas coincidencias tanto en lo textual como en la concepción visual de ambos espectáculos. Por cuanto a lo primero, bastará aquí reproducir el argumento de *Le festin de l´araignée* publicado, de la mano de Adolphe Aderer, en *Le Petit Parisien* el 7 de abril de 1913:

> Tapie au fond de sa toile, l´araignée guette des insectes qui doivent composer le menu de son dîner. Passent d´abord des fourmis, qui lui échappent; puis deux bousiers, l ún traînant, l´autre poussant une grosse boule d´un brun jaunâtre; l´araignée n´ose s´attaquer à eux; mais elle prend sa revanche sur un frêle papillon que son étourderie jete dans les rets qu´elle vient de réparer. Une ponme qui tombe d´un pommier excite un combat entre deux mantes religieuses et l´une d´elles devient aussi la proie de l´araignée, tandis que deux vers se glissent dans le fruit , objet du litige. Quand ils en sortent, ils sont devenus très gros et frappent d´admiration un éphémère sorti d´une touffe de nénuphars qui s´étalent sur un bassin voisin. Voilà le crépuscule et l´éphémère touche déjà à la vieillesse. Il meurt et son cadavre va enrichir encore le garde-manger de l´araignée: mais, au momento, où celle-ci commence son festin, la mante captive parvient à se dégager, avec l´aide des bousiers, et la tue. Tous les insectes organisent alors une pompe funèbre pour emporter l´éphémère à sa dernière demeure, sur un pétale de rose et un ver luisant s´allume pour éclairer le cortège. Une musique gracieuse et spirituelle d´un rythme original et varié a accompagné les minuscules péripeties de ce drame dans le monde des insectes. (Aderer, 1913, 2)

Como puede observarse, este pequeño mundo alegórico de insectos alberga a una Mariposa, cuyo fatal destino le hace caer en

1913, la revista *Comoedia illustré* hablabla de «maîtrise et originalité» para describir el decorado y los figurines diseñados por Dethomas (656).

[6] Coreógrafo que fue nombrado maestro de danza de la Ópera de París en 1908.

la red de la Araña. Cautiva, interpreta entonces, a los acordes del tercer fragmento sinfónico, la «Danse du Papillon» (Danza de la Mariposa)[7], una anticipación de la que, apenas siete años después, realizará La Argentinita casi al final de *El maleficio*… Sin embargo, las semejanzas se extienden también a l´Éphémère (El Efímero), un enigmático e indefinido insecto, finalmente devorado por la mantis, a cuyos funerales asistimos, cautivado por la luz de la Luciérnaga que alumbra el cortejo, como punto climático del ballet. Nótese que los insectos portan el cadáver del Éphémère sobre «un pétale de rose», de forma absolutamente coincidente con la acotación final de la obra lorquiana, al menos si tenemos en consideración el manuscrito «diferente de los anteriores, del que ha quedado tan solo esta hoja» (García Lorca, 1999, 203, nota 2). Poco importa en este punto la identidad del difunto y sí, en todo caso, la traslación casi idéntica del original francés, pues las andas son también pétalos de rosas y Gusanos de Luz –equivalentes al «ver luisant» francés– los portadores:

> *Por el fondo de la escena aparecen* GUSANOS DE LUZ *y unas* CURIANAS *que cogen el pétalo de rosa que guarda a* CURIANITO *y se lo llevan lentamente con gran ceremonia y solemnidad. Queda la escena sola. Todo está iluminado fantásticamente de rosa. La marcha fúnebre se va alejando poco a poco*. (1999, 204)

El tándem creativo Roussel / Voisins acertó, sin duda, en la elección de la *forma* expresiva de esta fábula sobre lo efímero de la existencia y, de manera particular, de la belleza. La dimensión simbólica de la propuesta necesitaba apartarse de toda concesión verista y, sin duda, su éxito radicó en la creación de una atmósfera y unos intérpretes que por su naturaleza, su mutismo y sus movimientos coreografiados se colocaban al margen de cualquier referencialidad para los espectadores. Así lo destacó Jacques Debey en su crónica del espectáculo, publicada en la revista *Comoedia illustré*, en su número correspondiente al 5 de abril de 1913:

[7] Una danza de enorme belleza plástica, contrapunteada por un solo de violín, que anuncia, como la de la Mariposa lorquiana, su inmediata muerte.

> La parole donnerait à cette fantaisie une invraisemblance que la pantomime atténue heureusement: ce sont les insectes grandis qui agissent devant nous; la physionomie mobile des acteurs suffit avec leurs gestes pour nous faire connaître le moindre de leur sentiment: une phrase au contraire détonnerait, même dans ce milieu fabuleux, sortant de la bouche d´un de ces animaux dont jamais nous n´avons ouï le langage. (655)

El ballet-pantomima concebido por Roussel delataba la influencia ejercida en toda Europa por los Ballets Russes. No en vano, el 10 de marzo de 1912, la empresa comandada por Diaghilev había estrenado, en el Teatro Mariinsky de San Petesburgo, el ballet *Papillons* –luego repuesto el 16 de abril de 1914 en el Casino de Montecarlo–. Se trataba de un espectáculo, creado a partir de la música de Schumman y del vestuario de Léon Bakst, que, situado en pleno carnaval, recurría al sempiterno Pierrot (Peral Vega, 2015) como desencadenante de una atmósfera dual que pivotaba entre la desinhibición y la máscara, por un lado, y la melancolía, por otro. La propuesta, dirigida por Pierre Monteux y coreografiada por Michel Fonkine, resulta de enorme interés para la futura pieza lorquiana porque en ella aparecía, por vez primera, el motivo de la mariposa con un ala quebrada. Estamos, es cierto, lejos de la dimensión trágica de Lorca, puesto que las mariposas son tan solo muchachas disfrazadas y la decepción del siempre solícito Pierrot, una convención farsesca.

En la danza final de la Mariposa no es difícil atisbar, también, el recuerdo de la bailarina Loïe Fuller, cautivadora en la inauguración de la Exposición Universal de París, allá por 1900, con sus movimientos dancísticos renovadores, que tanto influyeron en la revolución estética y lumínica planteada durante esos años por el teórico y director de escena británico Edward Gordon Craig (Herrera, 2014). Las danzas de la Fuller integraban las figuras generadas por su cuerpo y las resultantes de las alas desplegadas por su vestido, al modo de una mariposa alegórica.

Sin embargo, es el aspecto escenográfico y de diseño de los figurines el que nos interesa particularmente. Para la pieza francesa

tan solo conservamos una instantánea publicada por la ya referida revista *Comoedia illustré* –en su ya citado número del 5 de abril de 1913 (656-657)– que, sin embargo, permite ver con detalle el intento premeditado de que los insectos se mimetizaran con el conjunto a partir de un telón de fondo que remedaba una enorme tela de araña. A estas alturas de siglo, tras las aportaciones de Adolphe Appia (2014) y, sobre todo, de Edward Gordon Craig (Grande Rosales, 1997), la escenografía teatral había ampliado, de forma exponencial, su capacidad de representación –realista, pero sobre todo simbólica– con el desarrollo de diseños y estructuras volumétricas –piénsese, por ejemplo, en el *Hamlet*, del propio Craig al frente del Teatro de Arte de Moscú (Peral Vega, 2016)–. No obstante lo anterior, las posibilidades que ofrecía la caja escénica del Thêâtre Hebertot –sede, a partir de 1907, del Théâtre des Arts– eran mucho mayores que las permitidas por el Teatro Eslava[8]. Aun cuando el fondo de escenario estuviera cubierto por un telón, la estructura del montaje francés no era estrictamente plana; sobre el entramado de hojas pintadas se superponía una enorme tela de araña, de forma tal que entre uno y otra había espacio suficiente para que la bailarina que la interpretaba, Sahary Djeli[9], pudiera ejecutar parte de su coreografía elevada sobre el resto de los insectos. Se trataba de un efecto que, unido a la diferente factura de los figurines –confeccionados en colores y texturas muy diversas entre sí– y a la presencia de objetos rotundos –así la

[8] Recordemos, en este sentido, que, tal como apuntó Tomás Borrás (1916: 12), las limitaciones técnicas del coso madrileño eran mayúsculas para una renovación escénica como la pretendida por Martínez Sierra: el escenario tenía apenas cuatro metros de fondo, casi no existía ninguna maquinaria escénica y, además, los telones eran de papel. Ninguna de estas tres características ayudaba, sin duda, a su objetivo de terminar con la «todavía agonizante tendencia naturalista en la escena» (Peláez, 1992, 89).

[9] Bailarina francesa, de orígenes orientales y unas dotes técnicas extraordinarias que supo aprovechar el culto al exotismo propio de los primeros años de siglo para labrarse una exitosa carrera que la llevó a los principales escenarios de Europa y Estados Unidos. En el referido número de *Comoedia illustré* se describe su actuación en los siguientes términos: «Mme Sahary-Djeli, moulée dans un maillot de soie bleutée, fut une araignée singulièrement belle, fort intéressante comme mime et comme danseuse, sachant éviter avec tact l'acrobatie et la désarticulation où pourrait l'entraîner son exceptionnelle souplesse» (655).

madriguera de dos escarabajos peloteros (*bousiers*)– otorgaba un doble efecto de verticalidad y profundidad al escenario. La música de Rossel y la coreografía de Staats acababan de culminar una atmósfera cautivadora en la que los espectadores quedaban definitivamente enredados.

Sin duda Barradas aspiraba a un ejercicio, si no idéntico, pues, como queda dicho, el minúsculo escenario del Eslava tan solo permitía el empleo de telones de papel[10], sí al menos igualmente evocador. Para ello había concebido un escenario de resonancias simbólicas del que no tenemos evidencias, más allá de un boceto correspondiente, casi con total seguridad, al acto segundo[11]. No obstante, aun cuando partamos de una prueba documental tan deficiente, si establecemos como elemento de comparación otras escenografías realizadas por Barradas para el Teatro de Arte –tales los casos de *La linterna mágica* (1921) o *Viaje a la isla de los animales* (1922)– y tomamos en consideración su técnica pictórica –una mezcla entre ultraísmo y vibracionismo–, podríamos colegir que su idea original pivotaría sobre el «paso continuo de una tonalidad a otra y el efecto último de un conjunto cromático caleidoscópico» (Plaza Chillón, 2020, 128), a partir de una paleta de colores netos no demasiado amplia.

[10] Como apuntó Plaza Chillón, «en el teatro Eslava los decorados eran siempre en papel y se pintaban directamente en el suelo con una tinta especial que acotaba los contornos esenciales de acuerdo con el dibujo sugerido. Los pintores-escenógrafos no solían ejecutar este trabajo, solo dirigían la operación. Sobre el escenario se ultimaban los detalles con los efectos de la luz antes de la representación» (2020, 127).

[11] Al que habría que añadir un pequeño detalle de las margaritas que aparecían en ese mismo acto.

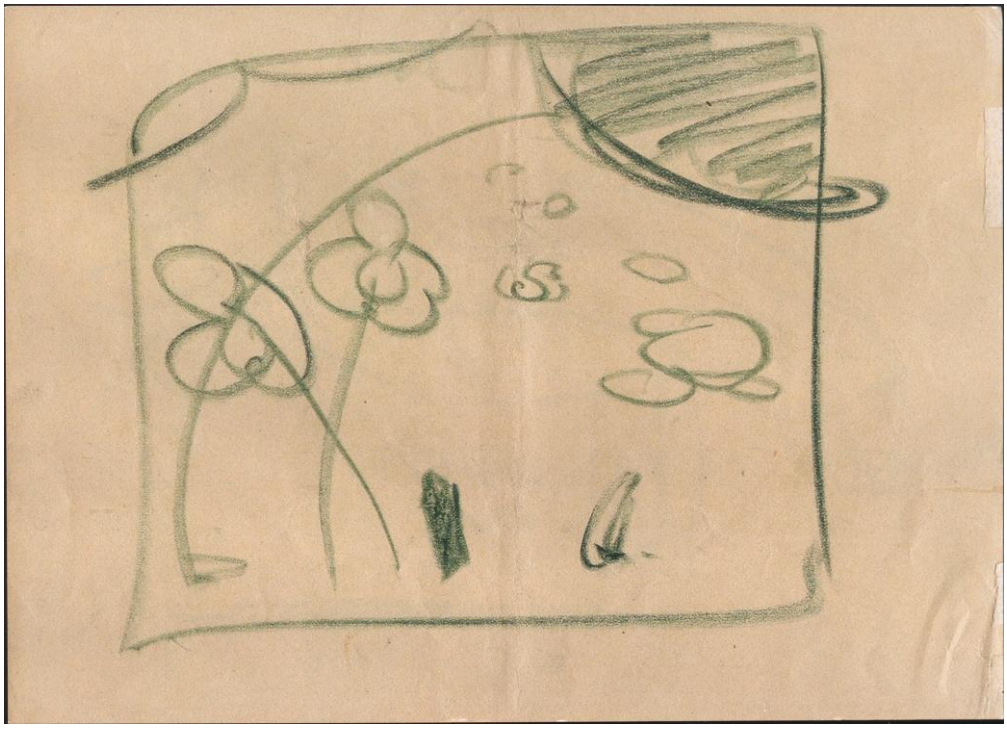


Fig. 1. *Decorado para el acto II* (1920). Fundación Federico García Lorca.

Conservado en el Centro Federico García Lorca, es un simple esbozo realizado, como casi todos los figurines, en lápiz verde[12] y unas dimensiones muy reducidas (180 x 100 mm). Se trata, no obstante, de un documento de enorme valor, pues nos informa de dos aspectos fundamentales. Por un lado, de la observancia escrupulosa que Barradas tenía del texto lorquiano, cuya acotación inicial para el segundo acto reproduce literalmente en su plasmación física:

[12] Muchos de ellos fueron expuestos por vez primera en la exposición *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral. 100 años del estreno de «El maleficio de la mariposa»*, que tuve la suerte de comisariar en el Centro Federico García Lorca de Granada desde el 4 de noviembre de 2020 hasta el 30 de mayo de 2021.

> *En el fondo de la escena hay una gran cascada de yedras, y todo el suelo estará plantado de margaritas gigantescas. Es un verdadero bosque de florecillas. A la izquierda del teatrito y en parte del fondo, perdiéndose en la espesura, brilla el agua de un manantial… Todas las plantas están pintadas con luz suave del crepúsculo maduro.* (1999, 181)

Nótese cómo la enorme espesura de «margaritas gigantescas» queda reducida metonímicamente por Barradas a dos, mientras que del «agua de un manantial» apenas quedan unas gotas que, en escala creciente, se aproximan visualmente hacia el espectador. El (fingido) rompimiento de telón del lado derecho lo consigue con los pétalos (quizás el vilano de un diente de león) de una flor cuyo tallo ha sido desproporcionadamente alargado hasta atravesar de lado a lado el escenario. Consigue Barradas un triple efecto de verticalidad –margaritas–, de anchura –el tallo que recorre el fondo– y de profundidad –gotas desperdigadas de agua–, con tan solo tres elementos que remiten simbólicamente a este bosque de resonancias shakesperearianas ideado por Lorca.

Toda la escena está presidida por la «luz suave del crepúsculo maduro», lo que sitúa al auditorio en la atmósfera de ensueño y de búsqueda del ideal –la belleza representada por Mariposa, inasible para Curianito el Nene– tan propia del imaginario simbolista. A un tiempo esta coloración permite ir sepultando el negro de las cucarachas y hacer resplandecer, de forma progresiva y creciente, el blanco puro de la Mariposa hasta el paroxismo de su danza final.

Tenemos constancia, gracias a la correspondencia que media entre Martínez Sierra y el propio García Lorca, de que, como mínimo a mediados de enero de 1920, el empresario había tomado la decisión de desestimar la opción de los títeres y decantarse por «actores vestidos de animalitos», para los que Barradas ya tenía «hechos los bocetos […] y mañana probará algunos trajes ya confeccionados» (1999, 208). Esta medida, que sin duda corrió en dirección contraria a la concepción inicial de la pieza, exigía de Barradas, en tanto primer depositario del encargo de realizar escenografía y figurines, la adopción de dos medidas. En primer lugar, hacer que unas cucarachas, un alacrancito y una

mariposa disertaran, en verso, sobre la futilidad y la condición trágica del amor implicaba un riesgo mayúsculo, toda vez que experiencias más o menos afines – tal el caso de *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás, estrenada apenas cuatro años antes en idéntico espacio con fuertes resonancias de los ballets rusos (Alba Nieva, 2015, 131ss)–, habían optado por la pantomima, una forma teatral que permitía un movimiento corporal no mimético y una distancia emocional acentuada respecto al auditorio, poco acostumbrado a este tipo de espectáculos.

Barradas entendió, a buen seguro, la necesidad de incentivar, escenográficamente, los elementos simbólicos, de forma que no se pudiera establecer una relación inmediata entre lo que veían los ojos y un «*pardo verde y humilde*» (1999, 141), sino que, antes al contrario, los escasos elementos representados nos introdujeran en una fábula «inquietante» (139), solo susceptible de deleite para aquellos que buscando «arañar a la luna» acaban por arañarse «su corazón» (139); pero también de otorgar a cada insecto una entidad individual que no solo viniera ratificada por la palabra sino por la forma de presentarse en escena. Se conservan 7 figurines, todos los cuales fueron creados –resulta evidente– para figuras antropomórficas y que, incluso entre seres de una misma especie –cucharachas, en este caso–, evidenciaban un estudio diferenciado que adquiere forma en un detalle significante: así, Curianito el Nene lleva en su mano una especie de bastón que ratifica su condición de poeta *dandy*;

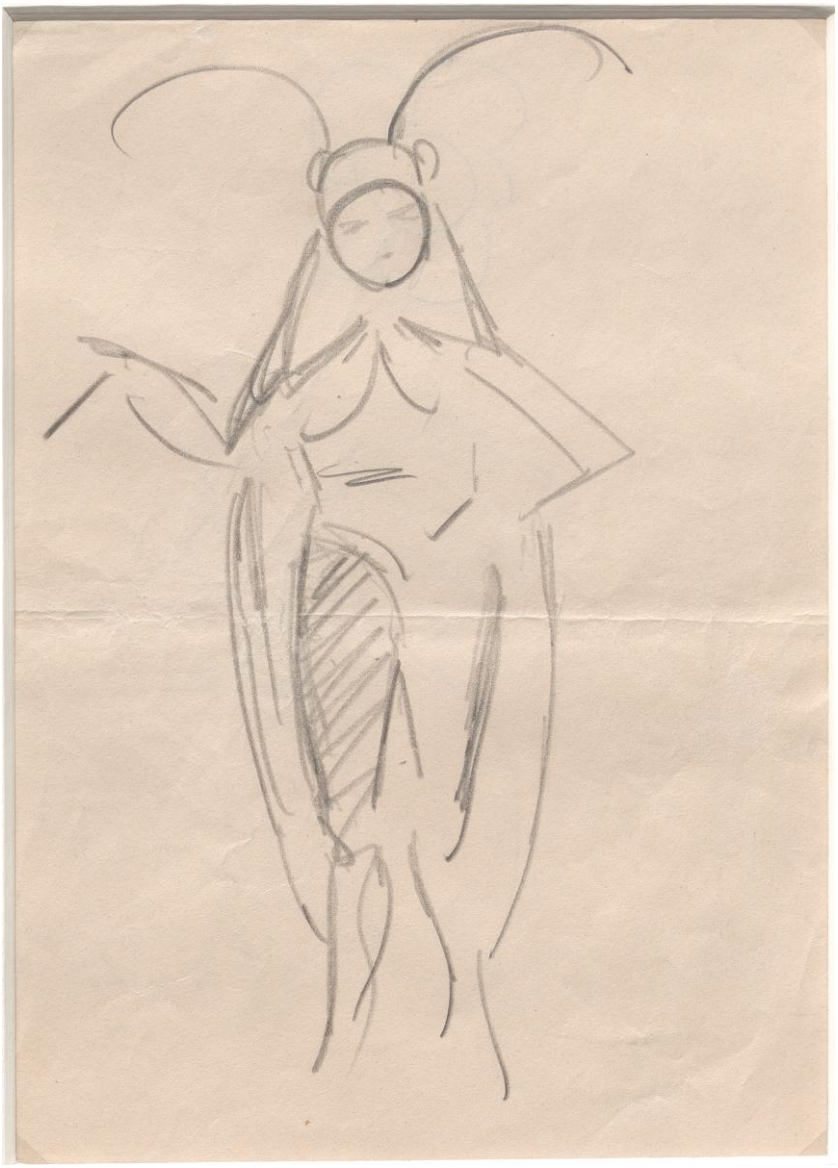


Fig. 2. Curianito el Nene. Fundación Federico García Lorca.

Curianita Silvia porta en la suya «*una diminuta margarita a guisa de sombrilla, con la que juega graciosamente*» (148) para resaltar su carácter caprichoso,



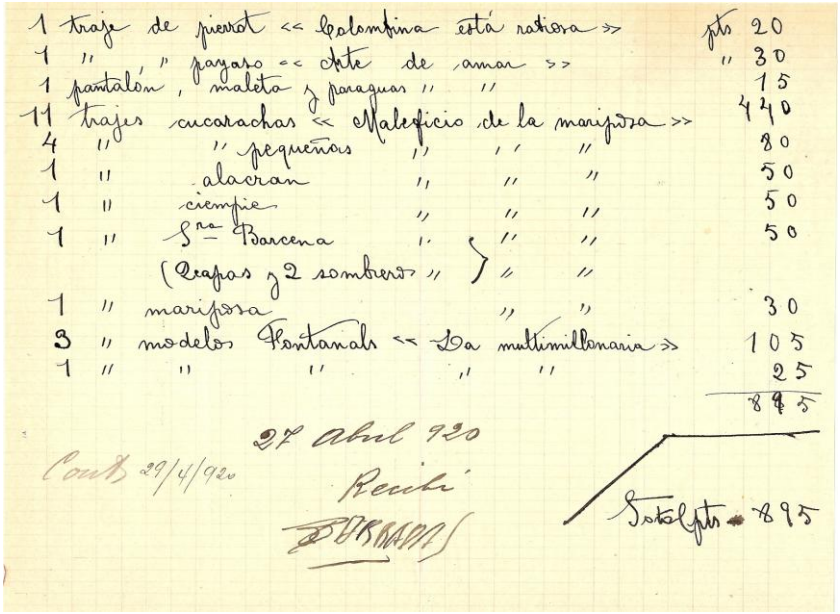
Fig. 3. Curianita Silvia. Fundación Federico García Lorca.

mientras que Curiana Nigromántica atavía su cabeza con «*un cucurucho bordado de estrellas y un manto de musgo seco*» (142), en clara correspondencia con su condición desclasada y su capacidad visionaria.



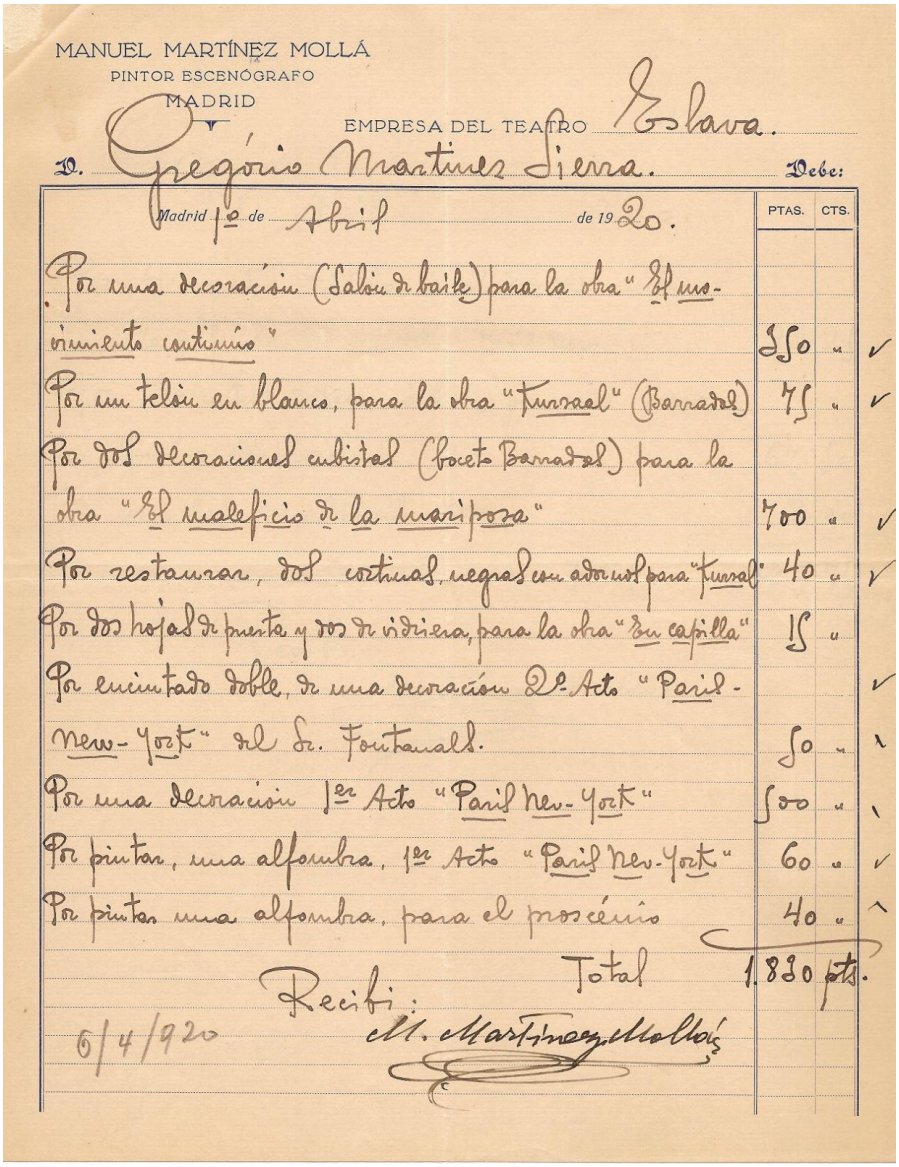
Fig. 4. Curiana Nigromántica. Fundación Federico García Lorca.

Yendo más allá de las hipótesis que pueden extraerse de los bocetos de decorados y figurines, podemos afirmar, sin duda, que Barradas llegó a diseñar los telones de fondo, como se puede colegir de un documento manuscrito –fechado el 31 de marzo de 1920– en virtud del cual se enumeran un conjunto de tareas que se le deben liquidar; entre ellas figuran «dibujos-figurines», por un lado, y «decoraciones», por otro, para *El maleficio de la mariposa*. Con fecha del 27 de abril de 1920, se conserva otra factura, firmada por Barradas, donde, por el contrario, solo se citan los 19 trajes realizados para la función[13].


1 traje de pierrot << Colombina está ratisa >> pts 20
1 " " pajaro << Arte de amar >> " 30
1 pantalón, maleta y paraguas " " 15
11 trajes cucarachas << Maleficio de la mariposa >> 440
4 " " pequeños " " " 80
1 " alacran " " " 50
1 " ciempie " " " 50
1 " Sra Barcena " " " 50
(2 capas y 2 sombreros " " "
1 " mariposa " " 30
3 " modelos Fantanals << La multimillonaria >> 105
1 " " " " " 25
895
27 abril 920
Recibí
Cuenta 29/4/920
Total pts 895

[13] Como queda dicho más arriba, solo conservamos 7 figurines, pero el número total –19– coadyuva a la idea de un planteamiento inicial mucho más ambicioso que la puesta en escena definitiva. Agradezco a Enrique Fuster de Alcázar, derechohabiente de Gregorio Martínez Sierra, me hiciera llegar todo este conjunto de evidencias, ahora felizmente depositadas en la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid dentro del fondo «Archivo personal de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena». La carta referenciada tiene la signatura GMS-Arc.4/105.

Fig. 5. Factura. Archivo personal de Gregorio Martínez Sierra y



MANUEL MARTÍNEZ MOLLÁ
PINTOR ESCENÓGRAFO
MADRID

EMPRESA DEL TEATRO Eslava.

D. Gregorio Martínez Sierra. Debe:

Madrid 1º de Abril de 1920.

	PTAS.	CTS.	
Por una decoración (Salón de baile) para la obra "El movimiento continuo"	350	"	✓
Por un telón en blanco, para la obra "Tunnel" (Barradas)	75	"	✓
Por dos decoraciones cubistas (boceto Barradas) para la obra "El maleficio de la mariposa"	700	"	✓
Por restaurar, dos cortinas, negras con adornos para "Tunnel"	40	"	✓
Por dos hojas de puerta y dos de vidriera, para la obra "Su capilla"	15	"	
Por encintado doble, de una decoración 2º Acto "Paris-New-York" del Sr. Fontanals.	50	"	✓
Por una decoración 1er Acto "Paris New-York"	500	"	✓
Por pintar, una alfombra, 1er Acto "Paris New-York"	60	"	✓
Por pintar una alfombra, para el proscenio	40	"	✓
Total	1.830	pts.	

Recibí:
6/4/920
M. Martínez Mollá

Catalina Bárcena. Biblioteca Regional Joaquín Legina.

Fig. 6. Factura. Archivo Personal de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena. Biblioteca Regional Joaquín Leguina.

Aunque entre la relación primera y la liquidación final resulta evidente la desaparición expresa de los decorados, no podemos poner en duda que llegaran a fabricarse. Y esto es así gracias a otro documento de enorme importancia: una factura firmada por Manuel Martínez Mollá –pintor y escenógrafo de origen murciano– con fecha 6 de abril de 1920: «Por dos decoraciones cubistas (boceto Barradas) para la obra *El maleficio de la mariposa*», trabajo de manufactura por el que, como puede verse, recibió 700 pesetas.

Entendemos, pues, que los telones de Barradas llegaron no solo a concebirse en forma de bocetos sino a producirse para su utilización en el Teatro de Arte, aunque finalmente fueran descartados.

Para el estreno acaecido el 20 de marzo de 1920 la situación había cambiado drásticamente. Los figurines, convenientemente diferenciados entre sí por Barradas, habían quedado unificados, como se atestigua en las dos fotografías publicadas en prensa –la de Zegri, del 23 de marzo para el diario *ABC* y la de Vidal, para *La Tribuna*, de fecha idéntica–, donde «se ve muy claramente que todas las curianas llevan el mismo traje, incluso las cuatro Curianitas niñas» (Menarini, 1999, 70). Los decorados, por su parte, habían sido definitivamente preteridos y encargados a Fernando Mignoni. Carlos Reyero apuntó, en su día, que el rechazo había venido de Lorca (1980). Resulta, a nuestro juicio, bastante inverosímil pensar que un poeta, recién llegado a Madrid y sin ninguna experiencia escénica a sus espaldas, que acababa de instalarse en la Residencia de Estudiantes, pudiera imponer su criterio sobre un empresario, Martínez Sierra, que era ya entonces una de las voces más notables del panorama dramático de la capital. Y más aún cuando el propio Lorca, nada satisfecho con el desarrollo de la propuesta, había tenido que renunciar a cuestiones no menores: entre ellas, la de privilegiar los actores de carne y hueso cuando el proyecto inicial había sido concebido para ser interpretado por títeres; la de, al conocer que La Argeninita iba a interpretar el papel de la Mariposa Blanca, «convertir su papel

hablado en bailado» (Menarini, 1999, 33)[14], e, incluso, la del propio título. No olvidemos que en el manuscrito autógrafo aparece claramente tachado *La estrella del prado*[15], una denominación luego descartada a favor de *La ínfima comedia*, que parecía el título definitivo apenas un mes antes del estreno oficial[16]. Más lógica resulta la hipótesis planteada por Andrés Peláez, ratificada por la actriz Cándida Losada en conversación con el propio crítico, en virtud de la cual fue La Argentinita quien rechazó los decorados de Barradas. A esas alturas era una bailarina que, pese a su corta edad, ya había atesorado, como niña prodigio, varios y sonados triunfos nacionales e internacionales, y que, queriendo dar un nuevo impulso a su carrera, había sido contratada por el matrimonio Martínez Sierra para participar en las distintas producciones del Teatro de Arte durante la temporada 1919 / 1920 (Matía Polo, 2014). La desavenencia entre la bailarina y el pintor uruguayo

[14] *La Argentinita* pretendía dar un viraje a su carrera y rebasar así su condición unívoca de *bailaora* para adentrarse en el terreno de la interpretación y la declamación. De la sorpresa que una decisión como esta provocó en la opinión pública da buena cuenta una columna publicada en el periódico *La Acción* con el título «*La Argentinita* comienza a ensayar» (*apud* Matía Polo, 2014, 49): «Decir a estas alturas que La Argentinita, que desde pequeña anda por esos escenarios ganándose buenamente los billetes, primeramente con sus bailes, y ahora con sus bailes y sus canciones, empieza a ensayar, parece cosa de un loco. Y sin embargo es verdad. La Argentinita ha empezado a ensayar con la compañía de Martínez Sierra, para su próxima producción en el Eslava». Sin embargo, como bien señaló Menarini, García Lorca tuvo que renunciar a la Mariposa como personaje de texto, en un trabajo de reestructuración muy profundo para el acto II, de forma tal que acabó atribuyendo a Curianito «todos los diálogos que pertenecían a la Mariposa» (1999, 32). Nos encontramos, parece evidente, ante una paradoja: por un lado, una profesional de la danza que buscaba reciclarse como actriz y, por otro, una renuncia expresa a que pronuncie una sola palabra sobre el escenario. Todo parece indicar que o bien el poeta no encontró en ella una intérprete a la altura de la intensidad de sus versos o bien el empresario intentó afianzar la recepción de la pieza, que ya se presumía muy comprometida, en sus dotes naturales para la danza.

[15] Así se anunciaba en *El Heraldo de Madrid* en su número correspondiente al 11 de marzo de 1920.

[16] El título definitivo, *El maleficio de la mariposa*, tal y como insinuó Francisco García Lorca, parece forzado también por Martínez Sierra para buscar las reminiscencias con *El amor brujo*, estrenada con éxito unos años atrás. (Francisco García Lorca, 1990, 262).

trascendió al ámbito privado de la compañía, como se apunta en la crítica de Gil Fillol para *La Tribuna*, en la que se refiere explícitamente el escaso tiempo con que contó el nuevo escenógrafo para realizar su trabajo: «Las dos fantásticas decoraciones de Mignoni, sin olvidar que debieron estar hechas a última hora, merecen un aplauso» (1920, 9).

Que Martínez Sierra consintiera, a última hora –con los consecuentes retrasos en la fecha de estreno– y sin tiempo de reacción, el capricho de la bailarina casa bien con otras decisiones tomadas, erradas y extravagantes si las observamos con el siempre certero escalpelo del tiempo, por el empresario teatral, en todas las cuales se evidenció ya su rendida pleitesía a las artistas en detrimento de pintores, dramaturgos e intelectuales, ya una excesiva prudencia encaminada a minimizar el discurso renovador de las diversas propuestas escénicas que llegaban al escenario del Eslava. Bastará para ello remontarnos cinco años antes, cuando su esposa, María de la O Lejárraga, siempre atenta a las novedades foráneas y convencida de la necesidad de naturalizarlas para el gusto español, emprende el camino la implantación de la pantomima en España con la redacción del libreto de *El amor brujo*, estrenada el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid. Y es que, con todo rigor, el argumento sobre el que compuso la partitura el maestro Falla podría ser considerado el primer intento por desarrollar el lenguaje mímico en España. No debe distraernos la adopción del término «gitanería» como subtítulo, privilegiando la condición de los intérpretes y pretiriendo, así, la verdadera esencia de la propuesta, una «fantasía» o una «pantomima danzada» en toda regla. El espectáculo fue concebido como *una narración danzada* que relataba la lucha de Candelas por enfrentarse al recuerdo de su difunto amante. Y eso a pesar de la falta de contundencia en la adopción del género derivada de la indecisión de Gregorio Martínez Sierra. Se trata de un asunto que ya fue advertido por el músico del 27 Adolfo Salazar algunos meses después del estreno, pues, aunque la intención primera fue, a buen seguro, «la de haber hecho simplemente una pantomima, […]», al final «no [lo] había creído conveniente, o pensó que era demasiado atrevido presentarla absolutamente desprovista de letra […] y

añadió pequeños fragmentos poéticos» (1915, 11), los cuales -añado yo- constituyeron un lastre para el conjunto global. Nótese, como resulta obvio, que Salazar no menciona en momento alguno a María y hace responsable total de las decisiones a Martínez Sierra, considerado, de acuerdo al consenso unánime de la época, autor único de la propuesta. Sin embargo, parece igualmente evidente la escisión entre la concepción literaria inicial, en el haber de Lejárraga, y la resolución escénica final, en la que Gregorio hubo de llevar la voz cantante.

Martínez Sierra nadó siempre entre los deseos de satisfacer las ansias de renovación encarnadas por su mujer y un pragmatismo empresarial —llámese si se quiere prudencia— que en bastantes ocasiones lo lastró, al menos parcialmente. Y es que no sólo no se atrevió con una propuesta íntegramente danzada, sino que su intervención en la concepción espectacular del montaje caminó también en sentido contrario a la pretendida modernidad del conjunto. Me refiero a la escenografía diseñada por *Néstor* para el segundo cuadro de la «gitanería»[17]. El pintor modernista canario había concebido que Pastora Imperio bailara a contraluz y que su vestido fuera iluminado simplemente por el foco de la luna representada en el telón que cubría el escenario; los fuegos fatuos y la luz de la vela situada en la parte izquierda del escenario, junto a las tonalidades doradas de las rocas, actuarían como focos secundarios. De esta forma, la bailarina quedaba sumergida en un ambiente tenebroso en el que la luz mágica y hechicera de la luna se enseñoreaba de la escena, en un ejercicio de modernidad teatral con escasos antecedentes –los intentos de Gordon Craig de iluminaciones indirectas y cruzadas constituyen, desde luego, un importante antecedente (Innes, 1998)– y, desde luego, nunca visto con anterioridad en el madrileño Lara. Sin embargo, Martínez Sierra, rendido admirador de Pastora Imperio, acabaría saliéndose con la suya, como muy irónicamente señaló Manuel Abril en la crónica del espectáculo publicada en *La Patria*:

[17] De la sobresaliente trayectoria de *Néstor*, esto es, Néstor Martín Fernández de la Torre, como escenógrafo ha dado cuenta la reciente exposición, *Néstor reencontrado*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desde el 13 de mayo hasta el 8 de septiembre de 2025.

> Me consta que la desdichada idea no partió de la bailarina, sino del Sr. Martínez Sierra a quien oí encarecer la necesidad de la luz para que se viera a Pastora. Y me decía al oírle: si es necesario que se vea Pastora, ¿por qué habrá él imaginado la danza en una cueva sin luz y en la noche? […] Ha de bailar Pastora Imperio en una cueva, sin más luz que la de los fuegos fatuos y la de la luna llena, dorada, inmensa, que allá en el fondo aparece frente al espectador por las aberturas pétreas de la gruta. (1915, s.p.)

Gran parte de la atmósfera irreal gestada por *Néstor* quedó anegada, pues se resolvió finalmente colocar unos focos rojos frontales y laterales del todo gratuitos que, obviamente, no despertaron ningún resquemor entre la prensa más conservadora, para quien contemplar en toda su magnitud el rostro de Pastora Imperio resultaba mucho más importante que el conjunto armónico de la propuesta.

Un proceso similar puede aducirse respecto de *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás, como queda dicho primera de las pantomimas estrenadas en el Teatro de Arte y evidencia de las profundas indecisiones escénicas del director. Prueba de ello es que relegó a José Zamora, *Pepín*, primer intérprete pensado para protagonizar la pantomima, con una formación dancística -asentada en París- que hubieran dado al conjunto un innegable halo de modernidad, para acabar eligiendo a Fernando Aguirre, un actor mucho más convencional, especializado en el teatro cómico de texto, una forma dramática antitética, desde su propia concepción verbal, a la propuesta mimada que se colocaba sobre las tablas.

Así las cosas, Martínez Sierra encargó finalmente el diseño de los telones de fondo –ya queda dicho– a Fernando Mignoni[18], un colaborador estrecho que había iniciado su con el Teatro de

[18] Decisión que llevaría a Barradas, siempre asediado por grandes apuros económicos, a restringir sus colaboraciones con Martínez Sierra al ámbito de las escenografías infantiles, sobre todo para el Teatro de los Niños (Huerta Calvo, 2012), o estrictamente guiñolescas.

Arte el 22 de septiembre de 1916, después de un interesante periplo con la compañía Guerrero-Mendoza en el Teatro de la Princesa, con el estreno *El reino de Dios* –de María de la O Lejárraga–, para la que ya pintó tres decoraciones (Rubio Jiménez, 2008). Las críticas que jalonan los numerosos estrenos en los que el italiano fue responsable de la ambientación delatan una marcada querencia hacia una escenografía de impronta realista, en virtud de la cual podían alternarse muebles, lámparas o cortinajes –es el caso de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas, estrenada con figurines de José Zamora el 17 de enero de 1917–, con telones pintados que reproducían ambientes más sofisticados con grandes volúmenes y formas geométricas –podríamos aducir, aun cuando fuera del Eslava, el estreno de *La embajadora* (Teatro de la Zarzuela, 12 de diciembre de 1916), con libreto de Antonio Fernández Lepina y Ricardo González de Toro, y música de Gerónimo Giménez, tal y como podemos colegir de las dos fotografías reproducidas en el número de *Mundo Gráfico* correspondiente al 20 de diciembre–. Esa misma tendencia, algo corregida por cierta pátina melancólica y de atmósferas satinadas por resabios tardosimbolistas[19], se delata en la exposición de veintitrés cuadros, todos los cuales reproducían paisajes de ciudades y enclaves naturales de España, Europa y América, que tuvo lugar en el Ateneo en junio de 1917. Sin embargo, mostró su versatilidad al enfrentarse con el reto de crear escenografías para obras menos convencionales, tal el caso de *La princesa que se chupaba el dedo*, de Manuel Abril, con telones que representaban «montañas azules, casas de juguetes, árboles que parecían pimientos y flores astrales» (Catalán García, 2026, 80).

[19] Como bien indica Catalán García (2026, 78), la conexión con el simbolismo europeo –movimiento que, por otro lado, supone base inexcusable para *El maleficio de la mariposa*– se hace evidente en el cuadro *Crepúsculo en Brujas* del propio Mignoni, que sirvió para ilustrar el relato de José Francés *La sombra de Rodenbach*, cuyo título, a su vez, encierra una alusión directa a uno de los textos más importantes del movimiento estético aducido: *Bruges, la morte* (1892).



Fig. 7. *El maleficio de la mariposa*. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

Mignoni, seguramente teniendo en cuenta alguno de los elementos de los bocetos originales de Barradas, pintó unos telones de papel –solo nos quedan evidencias del correspondiente al primer acto– cuyos detalles, perceptibles en sus líneas mayores, se nos escapan por la mala calidad de las fotografías conservadas. Rompiendo los juegos tradicionales de la perspectiva, nos sumergimos en un universo de proporciones desmesuradas, que responden a la escala minúscula con que miran los ojos de una

cucharacha. Toda la parte inferior del telón reproduce, en tonalidades muy oscuras, un tupido manto del prado –con piedras y hierba– donde se desarrolla la acción. De él emerge un tallo -quizás un tronco- desproporcionado de una planta (árbol), en el seno del cual, de acuerdo a esta visión aumentada en escala mayúscula, se dibujan una serie de manchas circulares de color –de tonalidades oscuras, probablemente entre el verde y el azul–. Dicho tallo (tronco) aparece flanqueado por dos estructuras paralelas que no parten del suelo y que semejan, simbólicamente, las dos alas de la Mariposa herida.

A partir de estas tres estructuras verticales Mignoni consigue un efecto de verticalidad, pero también de profundidad al colocarlas en primer plano, justo delante de la superficie del referido prado, y pintar el fondo del telón de un color mucho más claro –podemos presumir que en tonos plateados–. Nos encontramos ante una superficie en la que se entremezcla, por tanto, una estética rayana con el cubismo –troncos y alas– con una atmósfera –la derivada del cromatismo del fondo– más propia de la estética simbolista (piénsese en cuadros iniciáticos de Julio Romero de Torres como *Cuadro de amor*, 1890).

Mignoni, de forma acertada, habría propiciado una comunión cromática entre el traje de la Mariposa –más que blanca, también plateada– y el fondo de escenario, como forma de metaforizar un ideal de belleza corpóreo –la propia Mariposa– y otro natural. Pero, además, las tonalidades oscuras de la parte inferior del telón propiciarían, cuando la acción se enfrenta al tramo final del acto II, un notable contraste con el cuerpo plateado de *La Argentinita* en el momento de interpretar su danza.

Es posible que la famosa bailarina observara, contrariada, cómo su capacidad actoral se había visto cercenada al reducir su intervención a la mera danza, razón por la cual vería aún más necesario que todos los elementos escenográficos remaron a favor de un lucimiento personal que quedaba restringido, casi completamente, a los últimos acordes de la función. De ahí que –y nos movemos siempre en el terreno de las hipótesis– viera con desconfianza una propuesta, la de Barradas, basada, de acuerdo al seguimiento radical de su estética, en «extensas manchas de color y

la eliminación de los juegos de perspectivas tradicionales, para reducir el espacio a un planismo intencionado» (Peláez, 1992, 94), con el riesgo añadido de que su ejercicio de virtuosismo quedara sepultado como una pincelada más de color de este abigarrado *collage*.

Sea como fuere, Mignoni nos legó un telón icónico tanto por constituir soporte escénico al primer estreno teatral de Federico García Lorca como por haber sabido colmar las expectativas de *La Argentinita*. Una vez más, sin embargo, se evidenciaba cómo en España –pese a los intentos realizados en sentido contrario por Gordon Craig, fuera de nuestras fronteras, o Adrià Gual, dentro de ellas– por encima de autores, directores y pintores –con Barradas como víctima en esta ocasión– seguía imponiéndose el criterio de los intérpretes (Rubio Jiménez, 1998).

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, Manuel. (1915) «Estreno de *El amor brujo*. Gitanería en un acto y dos cuadros, hecha expresamente para Pastora Imperio, letra de Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Falla y decorada por Néstor de la Torre». *La Patria*. Abril.

ADERER, Adolphe. (1913) «Premières représentations». *Le Petit Parisien*. 7 de abril. 2.

ALBA NIEVA, Isabel María. (2015) *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena Española (1866-1926)*. Tesis doctoral. Málaga. Universidad de Málaga. URL: http://hdl.handle.net/10630/12384

ANDERSON, Andrew A. (2026) *Lorca y las actrices de sus últimos proyectos teatrales (1935-1936)*. Madrid. Residencia de Estudiantes.

ANÓNIMO. (1919) «La Argentinita comienza a ensayar». *La Acción*. 3 de septiembre.

APPIA, Adolphe. (2014) *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*. Ángel Martínez Roger (ed.). Madrid. Asocación de Directores de Escena de España.

CHECA PUERTA, Julio Enrique. (1998) *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid. Fundación Universitaria.

COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro. (2024) *Escrituras para ballet en España durante la Edad de Plata (1915-1939)*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. https://docta.ucm.es/entities/publication/fbef5823-fd96-4fdb-901a-431dc010bb1d.

CUESTA GUADAÑO, Javier. (2017) *El teatro de los poetas. Formas del drama simbolista en España (1890-1920)*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DEBEY, Jacques. (1913) «Au Théâtre des Arts». *Comoedia illustré*. 14. 20 de abril. 655-658.

GARCÍA LORCA, Federico. (1999) *El maleficio de la mariposa*. Edición de Piero Menarini. Madrid. Cátedra.

GARCÍA LORCA, Francisco. (1990) *Federico y su mundo*. Madrid. Alianza Universidad.

GIL FILLOL. (1920) «Anoche en el Eslava». *La Tribuna*. 23 de marzo. 9.

GRANDE ROSALES, María Ángeles. (1997) *La noche esteticista de Edward Gordon Craig: poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá.

HERRERA, Aurora. (Ed.) (2014) *Escenarios del cuerpo: las metamorfosis de Loïe Fuller*. Madrid. La Casa Encendida.

HUERTA CALVO, Javier. (2012) «El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente». *Don Galán, revista de investigación teatral*. 2. 1-9.

INNES, Christopher. (1998) «Visiones del movimiento: Isadora Duncan y Gordon Craig». *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. Aurora Herrera (coord..). Madrid. La Casa Encendida.

Le festin de l´araignée. Programa de mano. Théâtre des Arts (París). Saison 1912-1913.

MATÍA POLO, Inmaculada. (2014) «En el Eslava con Martínez Sierra: la colaboración de Encarnación López Julve, *La Argentinita* con el Teatro Renovador del Arte». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. 14. 43-59.

MENARINI, Piero. (1999) «Introducción» a Federico García Lorca. *El maleficio de la mariposa*. Madrid. Cátedra. 9-84.

PELÁEZ, Andrés. (1992) «Barradas en el Teatro de Arte: tradición y vanguardia (1917-1925)». *Barradas. Exposición antológica. 1890-1929*. Madrid. Gobierno de Aragón / Generalitat de Calatunya / Comunidad de Madrid. 83-97.

PERAL VEGA, Emilio. (2008) *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona. Anthropos.

PERAL VEGA, Emilio. (2011) «Introducción» a José Francés. *Guignol. Teatro para leer*. Madrid. Ediciones del Orto.

PERAL VEGA, Emilio. (2015) *Pierrot / Lorca: White Carnival of Black Desire*. Londres. Tamesis.

PERAL VEGA, Emilio. (2016) «Adrià Gual y Edward Gordon Craig: dos visionarios en escena». *Hispanic Research Journal* (Queen Mary University of London). 17. 489-503.

PERAL VEGA, Emilio. (2020) «*El maleficio de la mariposa*: inicio de una revolución teatral en clave simbolista». *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral (100 años del estreno de «El maleficio de la mariposa»*). Emilio Peral Vega (coord.). Granada. Centro Federico García Lorca. 29-53.

PERAL VEGA, Emilio. (2021) *«De sentidos guarnecido y potencias ilustrado»: la recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)*. Madrid. Guillermo Escolar Editor.

PERAL VEGA, Emilio. (2026) *«La poesía que se hace humana». El teatro de Federico García Lorca*. Madrid. Cátedra.

PLAZA CHILLÓN, José Luis. (2020) «La plástica escénica: Rafael Barradas y Fernando Mignoni. Figurines y escenografía para *El maleficio de la mariposa*». *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral (100 años del estreno de «El maleficio de la mariposa»*). Emilio Peral Vega (coord.). Granada. Centro Federico García Lorca. 121-145.

REYERO HERMOSILLA, Carlos. (1980). *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid. Fundación Juan March.

ROUSSEL, Albert. (s.a.) *Le festin de l´araignée, ballet-pantomime de Gilbert de Voisins*. Fragments symphoniques. París. Durand & Cie.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (1998) *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*. Madrid. Asociación de Directores de Escena de España.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (2008) «María de la O Lejárraga y el Teatro de Arte». *María Martínez Sierra: feminismo y música. III Jornadas sobre María Lejárraga*. Juan Aguilera Sastre (ed.). Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 223-252.

SALAZAR, Adolfo. (1915) «La música en España». *Revista Musical Hispano-Americana*. 17-18-19 (julio-septiembre). 11.