

Artículo de Investigación

Benjamín Palencia: Decorados, escenografías y figurines para “La Barraca”

Benjamín Palencia: Sets, scenery and costumes for “La Barraca”

José Ramón García Cañizares: Universidad de Murcia, España.

joseramon.garcia@um.es

Fecha de recepción: 23/05/2024

Fecha de Aceptación: 16/11/2024

Fecha de Publicación: 26/02/2025

Cómo citar el artículo

García Cañizares, J. R. (2025). Benjamín Palencia: Decorados, escenografías y figurines para “La Barraca” [Benjamín Palencia: Sets, scenery and costumes for “La Barraca”]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 01-14. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1854>

Resumen

Introducción: Esta investigación se centra en el estudio de la figura de Benjamín Palencia y su colaboración con "La Barraca" de Federico García Lorca, en particular, los diseños de decorado y figurines para *La vida es sueño*. **Metodología:** Se utilizó el estudio iconográfico como metodología, complementado con una clasificación de los elementos visuales y un análisis de las nociones culturales y sociales que rodean al artista y su obra. **Resultados:** A partir de este enfoque, se estableció un corpus temático de la obra de Palencia dentro de la compañía. Además, se llevó a cabo un análisis detallado y una sistematización de los figurines y decorados diseñados por el pintor. **Discusión y Conclusiones:** Se subraya la necesidad de realizar estudios más detallados sobre Palencia en el ámbito teatral, así como la actualización de su biografía. Finalmente, se valora la consecución de los objetivos iniciales de la investigación, como la delimitación de su trabajo para la compañía, el establecimiento de un contexto histórico y la comprensión de la escenografía teatral en el ámbito europeo y español.

Palabras clave: Benjamín Palencia, “La Barraca”, La vida es sueño, Misiones pedagógicas, Escenografía, Arte, Teatro, Diseño.

Abstract

Introduction: This research focuses on the study of the figure of Benjamín Palencia and his collaboration with Federico García Lorca's 'La Barraca', in particular, the set and costume designs for *La vida es sueño*. **Methodology:** Iconographic study was used as a methodology, complemented with a classification of the visual elements and an analysis of the cultural and social notions surrounding the artist and his work. **Results:** Based on this approach, a thematic corpus of Palencia's work within the company was established. In addition, a detailed analysis and systematisation of the figurines and sets designed by the painter was carried out. **Discussion and Conclusions:** The need for more detailed studies on Palencia in the theatrical field is stressed, as well as the updating of his biography. Finally, the achievement of the initial objectives of the research, such as the delimitation of his work for the company, the establishment of a historical context and the understanding of theatrical scenography in the European and Spanish sphere, are assessed.

Keywords: Benjamín Palencia, "La Barraca", *La vida es sueño*, Pedagogical Missions, Scenography, Art, Theatre, Design.

1. Introducción

Benjamín Palencia Pérez es un pintor fundamental para la historia de la pintura española, pero todo éxito llega a partir de un inicio y el recorrido de un camino que en el caso de Benjamín fue largo a la par que complicado. Comenzó su andadura en Barrax (Albacete) de donde parte demasiado joven hacia Madrid para ser tutelado por Rafael Gómez Egóñez. Pintor autodidacta, comenzó a formarse un nombre en el panorama artístico a partir de la presentación de concursos y pinturas en sus primeros años. Estrecharía lazos con poetas, pintores y escritores, destacando la figura de Federico García Lorca. Esta amistad fue el germen de la colaboración entre pintor y dramaturgo en el Teatro Universitario, del cual Benjamín había entrado a formar parte al menos en una primera etapa. Los diferentes diseños fueron germen tanto de sus viajes como de sus experiencias, donde absorbió todo lo posible de las diferentes corrientes, adaptándolas para su propia pintura. Fue este compendio de influencias lo que propició una larga carrera ecléctica, aunque sin duda será el género paisajístico lo más reconocido del pintor albaceteño.

Con ello, dentro de los estudios de Benjamín Palencia, el ámbito de la escenografía no ha sido uno de los puntos más abordados. De igual forma podemos atender a la contribuciones realizadas por Plaza Chillón (1996; 1998) o Luis Sáenz de la Calzada (1976) que abordan de manera precisa la escenografía teatral española y los estudios sobre "La Barraca". Así, la biografía del pintor también ha presentado problemas, ya que solo Corredor-Matheos ha sido su único biógrafo y, por ende, solo hemos podido atender a una biografía pormenorizada. Con ello, se han desarrollado estudios complementarios sobre la pintura de Palencia de autores como Esteban Leal (1995; 2007; 2014) o Jaén Sánchez (2021) que abordan una visión más actual del artista barrajeño.

Así, la presente investigación se ha conformado a partir de un objetivo principal como es abordar la proyección artística en el ámbito escenográfico de la figura de Benjamín Palencia durante su colaboración con "La Barraca". Este objetivo ha devengado en la necesidad de abordar una serie de objetivos secundarios que serán indispensables para la consecución del primero. En primer lugar, es necesario establecer un contexto histórico, social, artístico y biográfico del artista y su entorno. En segundo lugar, es necesario establecer y delimitar las diferentes corrientes artísticas que influyen en el pintor barrajeño a la hora de llevar a cabo

sus trabajos para el Teatro Universitario. Y, por último, llevar a cabo una revisión de los diferentes figurines, diseños y decorados realizados durante su estancia en la compañía, así como incidir tanto en la forma como en la técnica de estos a partir de su análisis.

De esta forma, para la consecución de los diferentes objetivos establecidos, se antoja inviable no llevar a cabo un estudio multidisciplinar que atienda a todos los hechos que se interrelacionan entre sí tanto en la figura de Benjamín Palencia como en el Teatro Universitario. Con ello, se tienen en cuenta otros campos de investigación como son el histórico, el artístico, el antropológico o el literario entre otros, que sirven tanto para establecer un marco artístico-social del pintor como para entender la proyección artística de Benjamín Palencia en el ámbito teatral y concretamente, la realizada junto a la figura de Federico García Lorca.

2. Metodología

El estudio de la escenografía, más allá del ámbito escénico, constituye una línea de investigación de gran actualidad científica, tal como demuestran diferentes contribuciones que han enriquecido el panorama historiográfico en los últimos años (Cánovas y Camarero, 2018; Aliaga y Cánovas, 2023). Desde las fuentes de inspiración o la verosimilitud histórica hasta los procesos creativos han sido algunas de las perspectivas desde las que se ha acometido el estudio de los diseños escenográficos en diferentes disciplinas (Aliaga, 2018, 2023; Aliaga y Martínez, 2022). Partiendo de esta última vertiente analítica, nos valdremos del método iconográfico para examinar las imágenes objeto de estudio.

Dentro del estudio expuesto en la presente investigación, se ha seguido un método iconográfico de las imágenes. Esta línea de investigación nos ha permitido llevar a cabo un análisis de las imágenes y su clasificación, así como la realización de descripciones pormenorizadas de las mismas. A partir de estos hechos, ha sido indispensable establecer las nociones culturales y sociales que rodean la obra y, por ende, aplicarlas al estudio de estas para alcanzar una mayor comprensión del porqué y el cómo de los diferentes diseños. Así mismo, una vez contextualizado y analizado se ha incidido en la búsqueda del origen de las diferentes imágenes y diseños que realiza Palencia. Para dirimir el origen se han consultado en primera instancia fuentes primarias para llevar a cabo una aproximación entre las imágenes en busca de una conexión visual y formal, para posteriormente, a partir de la consulta de fuentes secundarias, corroborar la proximidad y su origen a partir de la visión de otros autores.

En lo referente a las fuentes documentales, la presente investigación ha consultado fuentes diversas fuentes primarias como es la correspondencia entre Federico García Lorca y Benjamín Palencia, archivos visuales de las propias representaciones y diseños, testimonios del propio Benjamín Palencia en la biografía que redacta junto a Corredor-Matheos, la entrevista del pintor con Samuel de los Santos Gallego en el Museo de Albacete y otros testimonios escritos como el de Luis Sáenz de la Calzada. En lo referente a otras fuentes, es fundamental citar las consultas realizadas en los fondos de la Centro Federico García Lorca, el Museo Nacional del Teatro en Almagro, la Hemeroteca Clara Campoamor, la Biblioteca Cervantes Virtual o el Museo de Albacete. Junto a ello, se ha revisado diversas fuentes bibliográficas de un carácter multidisciplinar en ámbitos histórico, social, plástico, literario y teatral.

3. Resultados

3.1. Benjamín Palencia: biografía

Benjamín Palencia Pérez (Barrax 1894 – Madrid 1980) fue uno de los artistas españoles más destacados del siglo XX. Nacido en la localidad de Barrax, en un entorno rural en la provincia de Albacete, encontró de manera temprana su vocación pictórica y partió hacia Madrid tutelado por Rafael López Egóñez, una figura fundamental en la vida del pintor, a la edad de 15 años. Allí, con una formación autodidacta copiando a los grandes maestros como Velázquez o El Greco, participó en el Salón de Otoño de 1916, donde obtuvo una mención de honor. Ello suscitó el interés de una personalidad del momento como fue Juan Ramón Jiménez, con el que estableció una amistad. Allí en Madrid, se relacionó con jóvenes artistas como Alberto Sánchez, Cossío, Alberti o Maruja Mallo, alguno de los cuales se encontraban dentro de la Residencia de Estudiantes. En esta etapa conformaría junto al citado Alberto la primera “Escuela de Vallecas”, además de establecer los primeros contactos con Federico García Lorca, amistad que sería fundamental para la colaboración de Palencia en “La Barraca” (Corredor-Matheos, 1979).

Con la llegada de 1925, se realizó la “Exposición de Artistas Ibéricos”, hecho que dejó patente la necesidad de renovación de la pintura dentro del panorama nacional en favor de las nuevas corrientes que comenzaban a llegar desde el extranjero, destacando París. Sería a partir de este año cuando el círculo social de Palencia y el mismo artista albaceteño, tuvieron la necesidad de captar de primera mano, ya no solo con las publicaciones de arte periódicas, los nuevos movimientos y corrientes artísticas europeas. Tras una breve estancia en París, Benjamín Palencia volvería a España para macerar toda la experiencia adquirida y aplicarla a su corriente artística. Este cambio, a pesar de vislumbrarse ya a mitad de la década de los años 20, alcanzó su cénit desde 1928 hasta prácticamente el inicio de la Guerra Civil Española. Será en estos años cuando el movimiento cubista y en mayor medida, el surrealista, ocupasen gran parte de la obra de Palencia. Piezas como *Figuras* de 1933 resumen a la perfección lo que Palencia trae de París y aplica a su obra adaptada completamente a sus intereses y estilo. Es en estos años cuando el artista albaceteño comienza su trabajo dentro de la compañía teatral tras la propuesta de Federico García Lorca de trabajar con él (Esteban Leal, 2007).

A pesar del excepcional panorama artístico que disfrutaba España durante estos años gracias a artistas, no solo del ámbito plástico, sino también desde el ámbito literario junto a las medidas adoptadas desde el gobierno central para desarrollar la cultura por todos los rincones de la nación a partir de las “Misiones Pedagógicas”, todo se vería truncado con el estallido de la Guerra Civil, la cual paralizó por completo toda medida social y cultural, además de propiciar una constante fuga de artistas simpatizantes con el bando republicano. Con la llegada de la guerra, Benjamín Palencia optó por un aislamiento prácticamente total durante los primeros de la dictadura, viéndose sumido en un estado de completo desasosiego tanto por la situación de la nación como por la pérdida de amigos provocada bien por el exilio o bien por las represalias del bando nacional (Corredor-Matheos, 1979).

Así, Palencia a partir de los años 40 comenzó una búsqueda de una pintura pura, enfocándose en la muestra de los diferentes paisajes españoles, que desarrollaría prácticamente el resto de su carrera pictórica.

3.2. Las misiones pedagógicas

El contexto social y cultural en el que se encontraba Benjamín Palencia durante sus primeros años de carrera artística era desalentador. En la década de los 20, la población sufría un atraso sociocultural debido al alto porcentaje de analfabetismo, acentuado, aún más si cabe, en las zonas rurales y territorios aislados. Las primeras denuncias de esta nefasta situación vendrían de personalidades como la de Luis Bello, cronista en la revista *El Sol*. Tras la caída de la dictadura de Primo de Rivera se comenzó a hilvanar una serie de herramientas en favor de erradicar esta problemática. Este impulso sería el germen de las misiones pedagógicas, que se vería materializada en la II República, el 30 de mayo de 1931, apoyada fundamentalmente por Fernando de los Ríos. Estas misiones consistieron en llevar por los diferentes pueblos de España grupos teatrales, donde destaca “La Barraca”, un teatro de guiñol, bibliotecas, el “Museo del Pueblo” consistente en mostrar a la población copias de las obras maestras de la pintura española o reproducciones musicales y proyecciones audiovisuales (Barbosa Illescas, 2005; Canes Garrido, 1993).

La finalización de este proyecto, a pesar de que en momentos previos a la guerra se fue debilitando debido al poco interés del gobierno radical-cedista por mantenerlas, tuvo su cierre definitivo con la llegada de la Guerra Civil y con la instauración de la dictadura. El bando nacional llevó a cabo una erradicación de todo rastro y de izquierdas en el aspecto educacional, aspecto fundamental dentro de la política franquista (Vega Fuente, 2017).

3.3. Escenografía teatral: tendencias del siglo XX

En el marco histórico a principios de siglo puede apreciarse de forma clara la disipación de la escenografía clásica dentro de las tendencias teatrales habituales en favor de una adaptación de las novedades técnicas y la introducción de las tendencias vanguardistas que emergían en el nuevo panorama artístico europeo. De esta forma, la escena comenzó a configurarse en favor de las nuevas corrientes, convirtiéndose en un espacio artístico total, donde se pudo encontrar una simbiosis entre lo plástico, lo visual y lo literario, adaptando la idea de cuadro a la escena. La inclusión de estas nuevas tendencias propició la introducción de los artistas plásticos dentro del panorama teatral, que se encargaron de diseñar decorados y vestuarios. De esta forma, los artistas plásticos encontraron en el teatro una nueva vía artística donde poder llevar su obra bidimensional a un formato tridimensional (Plaza Chillón, 1998).

Se comienza a abandonar la idea del estatus inamovible del actor sobre el escenario en favor de la privación total del estatus de este para convertirlo en un elemento más del entramado visual que componía el decorado. Con este aspecto surgió la idea de “hombre-decorado” mencionada por Cocteau, donde prácticamente el actor era deshumanizado para convertirlo, a partir del vestuario y del maquillaje en un objeto más. Uno de los mejores ejemplos que sintetizan el cambio de tendencia teatral será *Parade*, donde el decorado estuvo a cargo de Pablo Ruiz Picasso (Alba Nieva, 2015)

España, por otro lado, veía como el teatro seguía anclado en cánones del pasado más reciente, donde la tendencia tradicional estaba supeditada a la propia obra en sí. A medida avanza la centuria, se comenzó a demandar otra tipología teatral en consonancia con las nuevas tendencias europeas. Las influencias europeas que, de manera indirecta en la mayoría de las ocasiones a partir de la importante difusión de las revistas, así como los trabajos de personalidades como Bragaglia, Reinhardt o los *Ballets Rusos* de Diaghilev, para los que también trabajó Benjamín Palencia en *La nochebuena del diablo*, fueron de vital importancia en el desarrollo de una nueva escenografía y el diseño de vestuario en nuestro país (Plaza Chillón, 1998).

De esta forma, podemos encontrar en España durante el tránsito desde los años 20 a los años 30, las tres tipologías teatrales imperantes: el teatro tradicional; el “Teatro de Arte”, influenciado por los ballets rusos, impulsados en España principalmente por la figura de Diaghilev y, por último, el teatro de vanguardia. Con ello, las escenografías y figurines que trataremos posteriormente con el auto sacramental de *La vida es sueño* no podrían contextualizarse sin mencionar figuras como las de Margarita Xirgu, Martínez Sierra o Rivas Cheriff, quienes apostaron de una manera preminente por una cuidada y elaborada puesta en escena colaborando de manera directa con pintores y artistas del dibujo como Burmann, Mignoni o Moreno Carbonero. Dentro del panorama teatral español hemos de mencionar a otros artistas plásticos que profundizaron en el este ámbito como puede ser Picasso, Dalí, Miró o dentro de la propia compañía teatral “La Barraca” Alberto Sánchez o José Caballero (Plaza Chillón, 1998).

3.4. Federico García Lorca y benjamín Palencia: amistad y colaboración

A pesar de que la colaboración de Benjamín Palencia en La Barraca comenzaría fundamentalmente en 1932, no podemos observar su trabajo y colaboración sin desgranar quien hizo posible su trabajo en el teatro universitario, que no fue otro que Federico García Lorca. No conocemos el preciso instante en que Lorca y Palencia establecen contacto por primera vez, pero sería alrededor de 1924 cuando comenzó una amistad que sería intensa durante aproximadamente ocho años, hasta 1932, con su colaboración en La Barraca realizando decorados, trajes y figurines. En 1925 se inicia un periodo de correspondencia por carta entre los dos artistas españoles, donde tanto García Lorca como Benjamín Palencia expresaran sus inquietudes artísticas y existenciales. Dentro de estas cartas podemos ver una serie de dibujos que el artista manchego envió a Federico que confabulaban junto a sus escritos temas variados y profundos, que realmente muestran el estrecho lazo que Benjamín y Federico establecieron y que sería fundamental para su entrada en el proyecto del teatro universitario. Con su entrada a “La Barraca” Benjamín Palencia no se encargó únicamente de la realización de decorados y figurines, sino que también se encargó del diseño de los uniformes y del característico emblema del grupo de teatro con su respectivo cartel. El primero de ellos consistía en un mono de color azul con el emblema diseñado por Palencia, mientras que el emblema en sí se compuso de a partir de dos máscaras contrapuestas que simbolizaban la alegría y el llanto, mientras que tras estas se encontraba una rueda, símbolo del continuo e infatigable viaje realizado por el grupo (Andrés Ruíz, 2011).

3.5. El auto sacramental *La vida es sueño*

El auto sacramental *La vida es sueño* recoge la obra escrita por Pedro Calderón de la Barca, autor que tuvo éxito tanto en el Siglo de Oro español como a la entrada del S. XX. *La vida es sueño* se estrenó en la primera gira de “La Barraca” por el norte de España, concretamente en la localidad de Soria el 15 de julio de 1932, el primer acto, con el que ya contó los decorados y figurines de Benjamín Palencia. La representación se llevó a cabo de noche, lo que creó una atmósfera de representación perfecta. Posteriormente, siguiendo con su gira por Castilla, La Barraca llegó a Granada donde por primera vez la obra se representó en su totalidad, realizando la representación en honor al IV centenario de fundación de la universidad (De Paco, 2000; Andrés Ruiz, 2021).

La visión de la obra por parte de Calderón se intentó reflejar a partir de los figurines y los decorados, donde Palencia realizó un telón con rompimientos laterales de importantes dimensiones con el uso de colores grises, azules y blancos, en búsqueda de crear un ambiente onírico e irreal. A parte del decorado, Benjamín Palencia se encarga del desarrollo de los figurines de la representación, los cuales tenían marcadas influencias de los elementos

surrealistas que por entonces se desarrollaban en la obra del pintor, junto a algunas maquetas para el decorado que completaban las escenas. Desarrolló los diseños del Agua, el Fuego, el Aire, la Tierra, la Sombra, el Albedrío, el Delfín, el Entendimiento, el Príncipe de las Tinieblas, la Luz, el León, la Salamandra, la Sabiduría, el Amor, el Hombre, el Sumo Poder y varios escenarios que completaban la escena (Sáenz de la Calzada, 1976).

El desarrollo de la escenografía no fue sencillo, ya que Palencia se enfrentaba a dos cuestiones de calado. La primera era la falta de capacidad económica que tenía La Barraca, por lo que los diseños y espacios debían ser factibles y sencillos a la hora de poder materializarlos para ser llevados a escena. La segunda cuestión radicaba en el espacio de la representación era otra problemática que intentar solventar ya que, la compañía teatral se movía en ocasiones por las poblaciones rurales, las cuales no tenían espacios desarrollados para estas representaciones y generalmente, se hacían en espacios al aire libre, siendo frecuentes las representaciones en la plaza de mayor importancia de la localidad (Plaza Chillón, 1996).

3.6. Decorado

El decorado se configura como uno de los aspectos más importantes de la obra de Calderón de la Barca, ya que el autor pretende en la obra establecer un espacio onírico, propio de los sueños. Benjamín Palencia traduce la idea de Calderón a partir de la proyección de un telón de fondo donde se desarrolla una representación esquemática de la bóveda celeste que queda configurado en su espacio central por constelaciones y una serie de esferas conectadas a partir de una elipse. Junto al telón, a ambos lados del escenario, Palencia diseñó dos elementos que potenciaban a un más si cabe la intención de Calderón con el espacio. Un árbol en el margen izquierdo del espectador y un menhir sobre el cual se muestran una serie de símbolos. En primer lugar, el árbol se establece como una referencia directa al Árbol de la Vida, el cual tiene dos partes diferenciadas entre sí a partir del uso de pigmento diferente para cada uno de los lados. Esta diferenciación de pigmento configura simbólicamente las dos naturalezas del árbol, la cual corresponden una al bien y otra al mal (Plaza Chillón, 1996).

3.7. Elementos y monturas

Establecidos como diseños previos del vestuario de la obra, se conforman como elementos imprescindibles de la representación de *La vida es sueño* dentro de "La Barraca". En primer lugar, hemos de dirimir el desarrollo de los figurines de los cuatro elementos, que son los personajes que abren la actuación a partir de una entrada al escenario muy cuidada tanto por Benjamín Palencia, como especialmente por Federico García Lorca. Los cuatro elementos se mostraban en el escenario acompañados de un juego de luces y siguiendo la estela dirimida por Calderón que daba entrada a los personajes. Los elementos entrarían al escenario en sus monturas, las cuales correspondería cada una a un animal mientras todos sostienen una misma corona con cada una de sus manos. Por un lado, la Tierra, entrará sobre de un león; el Fuego, sobre una salamandra; el Agua, a cabalgará un delfín y, por último, el Aire, que aparecerá montado en un águila. Aquí podemos ver como Benjamín Palencia adapta el diseño del personaje a las descripciones de Calderón, quien utiliza el término "corpóreo" para hacer referencia a una representación andrógina de cada una de las monturas de los diferentes elementos. De esta forma, el diseño de los figurines se muestra como una simbiosis humana y animal, mostrándose todos erguidos sobre dos patas, mostrando un león bípedo, un delfín completamente antinatural, varado sobre unas piernas que han sustituido al pedúnculo caudal estrecho o un águila que ha cambiado unas alas por brazos (Plaza Chillón, 1996; Sáenz de la Calzada, 1976).

“El Delfín” se realizó a partir de tinta, acuarela y lápiz. A partir de estos elementos se recrea un diseño alejado de la visión convencional del mamífero, debido al diseño de su cabeza y la inclusión de los ya citados elementos antropomorfos. Su cabeza se presenta con una larga boca que termina por abrirse en su punta y con una mínima separación entre la parte superior e inferior del hocico, en ella se dejan entrever una serie de dientes. Vemos como la representación del perfil del figurín deja ver el diseño de un único ojo, el cual aparece muy marcado y de unas grandes proporciones. Por todo el cuerpo vemos cómo se desarrollan una serie de líneas diagonales que se cruzan entre sí. En este figurín, junto a las demás monturas, podemos apreciar una tendencia más surrealista y fantástica. Por otro lado, el “León” es un figurín realizado exclusivamente a lápiz y de perfil. Su forma revela la influencia de los manuscritos miniados y los diseños propios del bestiario medieval. Se muestra un largo hocico acabado en unas fauces abiertas, a partir de las cuales se desarrolla una larga lengua.

El diseño de la cabeza termina por contener un ojo de grandes dimensiones, orejas puntiagudas y una larga melena hasta sus hombros. “El Águila”, montura de la cual se realizan dos diseños, uno donde el figurín está desarrollado con la técnica del collage, tinta china y toques de gouache; y un segundo, en el que el diseño se realiza a acuarela, tinta y toques de purpurina plateada. Al igual que el resto de los animales citados anteriormente, se muestra bípedo, pero en este caso el figurín se realiza con el cuerpo de frente y la cabeza girada hacia un lado. Los colores que componen el diseño son tonos de marrones, líneas en color negro para delimitar el contorno de la figura y los elementos interiores como picos, ojos o el paso de un plumaje a otro, así como remarcar el mismo. La forma antropomorfa de la figura deriva en la pérdida de las alas que son sustituidas por brazos. Por último, el figurín de la “Salamandra”, se lleva a cabo con a lápiz y acuarela. Como las demás monturas, se muestra bípedo, pero Palencia para este diseño, realiza un fuego que lo acompaña. El aspecto del figurín corresponde con el diseño más monstruoso realizado de todos, elaborado de frente y en una posición completamente antinatural que, de nuevo, al igual que el delfín, nos recuerda a un diseño propio de los bestiarios medievales, asemejándose a un dragón a partir de ese hocico achatado y las espinas que salen de su cuerpo (Plaza Chillón, 1996; Álvarez Lopera *et al*, 2001).

Junto a las monturas, se muestran los cuatro elementos: agua, fuego, tierra y aire. El figurín realizado para el “Agua” se caracteriza principalmente por el uso de dos colores, el azul y el verde, siendo la confección de este a lápiz en formato de dibujo. El “Fuego” se configura a partir de un diseño desde los pies a la cabeza compuesto por una serie de llamas, que es coronado en la parte superior con otra gran llama que daba forma a la cabeza del personaje. La pigmentación del figurín se conformó a partir de amarillos, naranjas y rojos usando una técnica mixta, pues utiliza ceras, tinta y purpurina dorada. Este figurín fue uno de los que se elaboró más fidedignamente respecto al acabado final del traje, algo que no era habitual debido a las limitaciones de la propia compañía. La “Tierra” parte de una representación a lápiz y tinta, además del uso de *collage*, con trazos rectilíneos y gruesos utilizando principalmente colores como el negro, el blanco y siena tostado, que se materializaban en un vestido.

Tanto el figurín en primera instancia como el traje disponen de decoraciones en su parte frontal representadas en forma de líneas ondulantes que conectaban varias esferas entre sí a partir de una delgada línea. Junto a estos elementos geométricos, es reseñable la configuración que Palencia le da a los acabados del vestido a partir de decoraciones florales, junto a la parte de la cadera, donde configura un cinturón que divide la parte superior e inferior del vestido con los mismos motivos florales. La confección del traje, a diferencia del elemento anterior, tuvo como fue habitual, variaciones en su acabado. Los elementos florales se representaron de forma más modesta que en el planteamiento inicial de Palencia, pues a

pesar de que se mantuvo la intención de mantener los detalles de los acabados, estos no fueron tan remarcados como en el figurín, a excepción de la cabeza del personaje. El último de los elementos, correspondiente al “Aire” podemos encontrar diversas versiones tanto de perfil como de manera frontal. En ambos diseños la posición del personaje es antinatural con los brazos forzados hacia arriba o hacia atrás que dando una sensación de ligereza al personaje. Entre las técnicas utilizadas para su elaboración destaca el uso del lápiz, la tinta y, sobre todo, el uso de purpurina plateada. La pigmentación del figurín fue planteada por Palencia a partir del uso de tonos grises y plateados prácticamente en su totalidad (Plaza Chillón, 1996).

Además, de los elementos y sus monturas, Benjamín Palencia desarrolla los diseños de los demás personajes de la obra, donde se aprecia una diferenciación de a la hora de la confección del diseño, manera donde se distinguen figurines realizados de una más racional y terrenal, los cuales tienden a estar relacionados con el ser humano como son el “Entendimiento”, el “Hombre”, el “Albedrío”, el “Príncipe de las Tinieblas” o la “Sabiduría”. Mientras, otros elementos son más próximos al surrealismo, a lo divino y lo sobrenatural algo que se refleja en la confección de los diseños como son la “Sombra”, el “Amor”, la “Luz de la Gracia” o el “Sumo Poder”.

3.8. Figurines “terrenales”

El “Entendimiento” es el personaje del cual Palencia realiza más versiones para *La vida es sueño*. Realizó cuatro versiones para este figurín, todos con una estética mucho más cercana a lo terreno y alejada del surrealismo, que caracterizaba a los elementos y sus monturas o a los personajes relacionados con lo divino. Los diferentes diseños se elaboraron a partir de técnica mixta con el uso de *collage*, *gouache*, tinta y purpurina plateada. A pesar de los diferentes diseños, en ellos podemos ver la composición de un traje con largas vestiduras que se desarrollaba hasta la parte más baja del cuerpo con un contraste de colores oscuros y claros. Mientras, en su cabeza porta un tocado en forma cónica del cual se deja caer un velo en la parte posterior del cuello que, a diferencia de la “Sombra”, su rostro queda descubierto (Plaza Chillón, 1996).

Para el “Albedrío” Benjamín Palencia realizó dos diseños elaborados en el mismo papel, uno por cada cara de este. El principal se elaboró con la técnica del *collage*, con el uso de la acuarela, tinta y purpurina dorada para la aplicación del color. Por otro lado, el segundo diseño se compone de trazos a lápiz. En lo referente a los rasgos propios del diseño, este se componía de una vestimenta en cuatro partes: un gorro de pico que yacía sobre la cabeza del figurín, una prenda que cubría el torso superior del personaje, junto a sus brazos y que terminaba por debajo de la figura en formas apuntadas que alternaban en entrantes y salientes. La última parte, correspondiente a la parte inferior del cuerpo, vestía un pantalón que se combinaba con unas medias que alcanzaban las rodillas, mientras que los pies estaban cubiertos con unas prendas de color azul y rojo. La decoración del traje correspondía a una serie de franjas verticales, fundamentalmente bícroma con tonos dorados y negros, mientras que a partir del color rojo se acentuaban ciertos detalles del atuendo como la parte de la cintura, simulando una especie de cinturón, el final de las mangas, las medias de color rojinegro y el citado gorro. A pesar de su relación con lo mundano, Palencia configuró este personaje con un rostro completamente diferente a los demás. Este esbozaba una sonrisa que mostraba dientes afilados, dotando al diseño de un aspecto pícaro, algo que enlaza directamente con el rol perverso que le otorga el propio Calderón. El “Albedrío” se configura como el mejor ejemplo de la importancia que daba el pintor a la psicología del personaje (Huerta Calvo, 2011; Sáenz de la Calzada, 1976).

El diseño de la “Sabiduría” se conformó a partir de dos dibujos, uno a lápiz más abocetado y otro a *collage*, *gouache*, tinta y lápiz, además del uso de purpurina dorada, que correspondería con el diseño final del personaje. Este último es el que marca la estética del personaje y recuerda al diseño del “Entendimiento”. Este se confecciona a partir de una túnica larga que llega hasta los tobillos y que cubre por completo todo el cuerpo. En la túnica encontramos un contraste de tonos claros que se cubre con una capa oscura. Mientras, vemos como los motivos decorativos del traje se desarrollan en la parte central de la túnica con gran sencillez a base de líneas. Sobre la cabeza podemos ver como porta un tocado similar al “Entendimiento” teniendo hasta prácticamente el mismo esquema compositivo, acabado en pico y con una tela que cubre la parte trasera del cuello del personaje. Por último, podemos apreciar un cambio en el diseño de la línea seguida del esbozo a lápiz al diseño final, donde el primero muestra una serie de motivos decorativos en la parte frontal de la túnica, la capa desaparece y en cambio, se nos muestra un vestido escalonado en hasta tres cuerpos en la bajada de los faldones (Plaza Chillón, 1996; Sáenz de la Calzada, 1976).

En lo referente al “Hombre”, que se configura como el personaje capital en la representación teatral, Benjamín Palencia realizó un diseño que acabó muy alejado del resultado final que se presentó en la representación. En lo referente al figurín, el pintor realizó dos bocetos previos, uno a lápiz y tinta, que parece inacabado, ya que las zonas de tinta son intermitentes. Y un segundo y final, realizado utilizando diversas técnicas empleadas ya en los anteriores figurines como es el *collage*, la tinta, la purpurina en formato de plata y oro para distintas partes del diseño y el *gouache* para otorgar color. El diseño final, el cual se muestra con una espada y vestimentas propias de época medieval próximas a los diseños elaborados en los diferentes manuscritos miniados medievales con tonos de color muy vivos como rojos o amarillos (Plaza Chillón, 1996).

El último de los personajes englobados dentro de los diseños racionales o terrenales corresponde al “Príncipe de las Tinieblas”. El figurín diseñado por Benjamín Palencia tendría grandes similitudes con el hombre, aunque éste último dispone de un colorido totalmente distinto al del “Príncipe de las Tinieblas”. El vestuario para este personaje dispone de un carácter medieval del cual sobresaldrían los colores gris y negro. Estaría rematado por un gorro en pico con los mismos colores mientras que, en su cintura, como elemento característico, Palencia desarrolló una cinta de color rojo (Álvarez Lopera, 2001).

3.9. Figurines “supraterrenales”

Tras el análisis de los diseños racionales es conveniente analizar los diseños cercanos al ámbito divino mencionado con anterioridad comenzando por la “Sombra”. Fue uno de los personajes más importantes en la obra, en parte por la interpretación del personaje por el propio Federico García Lorca, además de uno de los vestuarios más elaborados. Para su confección se utilizaron telas negras que cubrían la figura de Federico en su totalidad, mientras que su cabeza se remató con un tocado terminado en dos puntas, también negro. Del citado tocado colgaban además velos que cubrían el rostro de Lorca y que apenas dejaban discernir su figura. El resultado final, al igual que en el “Fuego”, fue fidedigno respecto al diseño presentado por el pintor albaceteño (Plaza Chillón, 1996).

El “Amor”, que hace su aparición en el tercer acto de la representación, se muestra a partir de un diseño de tonos vivos, rojos y amarillos anaranjados que se combinan con una larga túnica, como apunta el mismo Palencia a modo de anotación al lado del propio diseño, de color blanco, de carácter simple y puro. En su cabeza dispone de una cinta desde donde se

desarrollan unas tiras de tela de color azul que el pintor las muestra agitadas por el viento sobre el papel. La técnica utilizada para el desarrollo del figurín sería de nuevo el *collage*, la tinta, el *gouache*, la cera y la acuarela (Plaza Chillón, 1996).

Al igual que el “Amor”, el figurín de la “Luz de la Gracia” es elaborado por Benjamín Palencia a partir de un diseño para ser utilizado en escena por una mujer, como estipula el mismo pintor en el papel del propio diseño. La “Luz de la Gracia” siguió las pautas de otros figurines con el uso de una larga túnica que cubre de los hombros hasta los tobillos. La decoración que desarrolló Palencia en los ropajes versa con la caracterización del personaje en la obra, de manera que los motivos estrellados conectados por una serie de líneas otorgan movimiento, creando una propia escena fantástica dentro del mismo. Así mismo, la cabeza también es un aspecto importante dentro del diseño, pues atiende al ámbito supraterráneo del personaje y aparece coronada con una aureola que nos retrotrae a la influencia de las miniaturas medievales, concretamente con el “Comentario del Apocalipsis” del Beato de Liébana. Los colores que se aplicaron a este diseño fueron fundamentalmente el blanco para la mayor parte de la túnica, el azul para los motivos estrellados y el dorado para la aureola (Plaza Chillón, 1996; Jaén Sánchez, 2021).

El último diseño objeto de análisis corresponde al figurín del “Sumo Poder”. Este figurín ha sido enclavado en el apartado de diseños divinos por la potestad del personaje como entidad suprema, junto a su relación a nivel estético y físico con diseños medievales. De este personaje es interesante la postura en la que lo representa el pintor barrajeño, con una mano en el pecho y otra levantado los dos dedos, al igual que las representaciones de Cristo en las miniaturas medievales. Se representa con una larga túnica donde se incluyen motivos decorativos en los cuales destaca la estrella de David, un tocado en forma cónica y una gran barba, símbolo de sabiduría (Álvarez Lopera, 2001; Huerta Calvo, 2011).

4. Discusión

Tras la exposición de los diferentes resultados obtenidos en el apartado anterior es de interés atender a algunas cuestiones en referencia a las limitaciones que nos hemos encontrado esta investigación. A la hora de abordar la investigación hemos encontrado ciertas limitaciones que, a pesar de haber sido paliadas de manera parcial con estudios posteriores, requieren de una inminente intervención. Esta necesidad se funda principalmente en dos motivos siendo el primero de ellos la necesidad de una biografía más actualizada del artista, puesto que la biografía de Corredor-Matheos (1979) es la única realizada de manera pormenorizada y la cual no ha sido actualizada desde entonces, a pesar de haber estudios posteriores de relevancia sobre el artista barrajeño.

En segundo lugar, a la hora de confeccionar este trabajo nos hemos encontrado ante una carencia bibliográfica referente a la figura de Benjamín Palencia dentro del ámbito teatral y su inestimable aportación al mismo. Dentro de esta carencia de bibliografía específica, hemos de destacar los trabajos de Jose Luis Plaza Chillón (1996, 1998), donde trata la figura de Palencia dentro de una visión más amplia de la escenografía teatral española o Luis Sáenz de la Calzada (1976), donde relata las vivencias tanto de la compañía teatral como de las diferentes obras representadas.

De esta forma, mi investigación realiza una síntesis de un espacio concreto de tiempo del artista y de un momento determinado como es la colaboración con el Teatro Universitario en favor de la realización de un análisis técnico e iconográfico de los diferentes diseños para atender así el trabajo del artista barrajeño e intentar servir de apoyo a futuras investigaciones que pretendan complementar, ampliar y desarrollar nuevas aportaciones a este campo de estudio.

5. Conclusiones

Una vez finalizado el desarrollo de la investigación, es necesario proceder a un análisis de los diferentes objetivos que se marcaron al inicio de este trabajo, así como el grado de consecución de estos. El objetivo principal de este trabajo, el cual se centraba en el estudio de la proyección artística de Benjamín Palencia en su colaboración con “La Barraca” se ha visto cumplimentado a la hora de llevar a cabo el presente estudio.

Se ha conseguido delimitar los diferentes trabajos del pintor albaceteño para el Teatro Universitario como el diseño del logotipo del grupo y su uniforme, así como su total trabajo dentro de *La vida es sueño*. En este último trabajo se ha conseguido delimitar el alcance de su proyección artística a partir del análisis iconográfico de los diferentes figurines de forma pormenorizada atendiendo a técnica, estética y clasificándolos en dos grupos dependientes de esta última característica. Junto a los figurines, se ha atendido a la elaboración del decorado de la propia obra, atendiendo de igual forma a sus valores estéticos y siendo analizados iconográficamente. La consecución del objetivo principal no habría sido posible sin atender previamente a los objetivos secundarios que se plantearon a medida que avanzaba la investigación. Se ha realizado satisfactoriamente un contexto biográfico del artista barrajeño atendiendo a su recorrido artístico desde su llegada a Madrid hasta su llegada al grupo universitario. Este hecho ha sido indispensable para poder analizar y comprender la evolución de la pintura de Benjamín Palencia, así como estudiar las corrientes de las que fue partícipe o que influenciaron al pintor a lo largo de su carrera.

Con ello, también ha sido indispensable llevar a cabo un estudio social y establecer el contexto histórico y social que rodeaba a Benjamín Palencia, objetivo el cual hemos atendido a partir del estudio de su biografía, junto a establecer un marco contemporáneo del pintor en lo referente a las corrientes escenográficas y teatrales. Además, el estudio de las Misiones Pedagógicas ha sido fundamental para comprender el trabajo del pintor en “La Barraca” y, además comprender la creación del Teatro Universitario.

De igual forma, cabe destacar el análisis y síntesis de todos los diseños realizados por Benjamín Palencia para *La vida es sueño*, donde tras un análisis pormenorizado se ha atendido a cada uno de sus diseños, así como su relación, a partir de un análisis iconográfico, con las diferentes corrientes e influencias que afectaron al acabado de los diseños, como son los diseños medievales. Así, esta investigación, lejos de concluir el estudio de la colaboración de Benjamín Palencia para “La Barraca”, deja abierta una vía para el potencial estudio de esta en lo referente al estudio de los figurines del pintor, sus diseños, sus influencias tanto medievales como contemporáneas del pintor, así como la apertura al estudio de Benjamín Palencia dentro del ámbito teatral, tanto los trabajos previos a su participación en “La Barraca” como los posteriores.

6. Referencias

- Alba Nieva, I. (2015). *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*. (Tesis doctoral) Universidad de Málaga.
- Aliaga, J. J. (2023). La influencia de la cultura gráfico-informativa decimonónica en el cine histórico español del franquismo. En J. J. Aliaga y J. Cánovas (Eds.), *Arte y patrimonio en el audiovisual* (pp. 21-54). Sílex.
- Aliaga, J. J. y Cánovas, J. (Eds.). (2023). *Arte y patrimonio en el audiovisual*. Sílex.

- Aliaga, J. J. (2018). Félix Murcia y su faceta de historiador. En J. Cánovas y G. Camarero (Eds.), *La realidad imaginada: la dirección artística de Félix Murcia en el cine español* (pp. 19-26). Akal.
- Aliaga, J. J. y Martínez, J. (2022). La configuración del paisaje urbano en *Assassin's Creed* (Ubisoft Montreal, 2007): Fuentes, modelos y referentes para la recreación de sus ciudades y monumentos. *Visual Review*, 12(3), 1-18.
- Álvarez Lopera, J. Díaz Sánchez, J. Díez de Baldeón, A. Pena López, C. Rodríguez Ruíz, D. y Pablo Wert, J. (2001). *Memoria y modernidad. Arte y artistas del siglo XX en Castilla- La Mancha*. Caja Castilla- La Mancha.
- Andrés Ruíz, E. (2021). Amistad y vanguardia en torno a unos dibujos. En *La amistad creadora. Federico García Lorca y Benjamín Palencia* (pp. 14-23). Consorcio, Centro Federico García Lorca.
- Barbosa Illescas, F. (2005). Las misiones pedagógicas. *Periféricas*, 65, 5-73.
- Canes Garrido, F. (1993) Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República. *Revista complutense de educación*, 1(4), 147-168.
- Corredor-Matheos, J. (1979) *Vida y obra de Benjamín Palencia*. Madrid: Espasa-Calpe S.A.
- De Paco, M. (2000). Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del Siglo XX. *Monteagudo*, 5, 99-100.
- Esteban Leal, P. (1995). Benjamín Palencia, partícipe del Arte Nuevo. *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Esteban Leal, P. (2007). *Benjamín Palencia y el origen de la poética de Vallecas*. Caja Castilla-La Mancha.
- Esteban Leal, P. (2014). Benjamín Palencia, avanzado de la modernidad. En *Benjamín Palencia y la pintura de su tiempo en Albacete* (pp. 28-37). Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel».
- Huerta Calvo, J. (2011). *La Barraca. Teatro y Universidad: Ayer y hoy de una utopía*. Sociedad Estatal de Acción Cultural.
- Jaén Sánchez, P. J. (2021). Benjamín Palencia desconocido. *Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel»* 265(1).
- Plaza Chillón, J. L. (1996). *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- Plaza Chillón, J. L. (1998). Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936 entre la tradición y la vanguardia: De Salvador Alarma a Maruja Mallo. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 13, 95-135.
- Plaza Chillón, J. L. (1998). *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Manigua s.l.

Vega Fuente, A. (2017). Las Misiones Pedagógicas: más que una utopía. *RES: Revista de Educación Social*, 24, 1221-1230.

AUTOR:

José Ramón García Cañizares
Universidad de Murcia, España.
joseramon.garcia@um.es