



El Teatro Real de Madrid: reapertura, reconversión y resignificación.

The Royal Theatre of Madrid: reopening, reconversion, and resignification.

Aitor Merino Martínez

Universidad de Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-2398-5183>

Resumen: Cuando el 13 de octubre de 1966 el Teatro Real de Madrid reabrió sus puertas tras cuatro décadas de clausura, presentaba un aspecto completamente renovado. Los espacios comunes no solo fueron decorados con obras preexistentes procedentes de diversos museos y entidades públicas, sino que también se incorporaron cuatro grandes piezas creadas expresamente por destacados artistas españoles: Juan Antonio Morales, Joaquín Vaquero Palacios, Joaquín Vaquero Turcios y Carlos Pascual de Lara. Algunas imágenes inéditas, localizadas en el transcurso de nuestra investigación, no solo permiten analizar estas intervenciones de manera individual, sino también comprender el concepto global del proyecto decorativo.

Palabras clave: Teatro Real, ópera, programa decorativo, encargos, franquismo.

Abstract: When Madrid's Teatro Real reopened its doors on October 13, 1966, after four decades of closure, it had a completely renovated appearance. The common areas were decorated not only with pre-existing works from various museums and public institutions but also with four large-scale pieces specially commissioned from prominent Spanish artists: Juan Antonio Morales, Joaquín Vaquero Palacios, Joaquín Vaquero Turcios, and Carlos Pascual de Lara. Some previously unpublished images discovered during our research not only allow us to analyze these interventions individually but also to gain a deeper understanding of the overall concept of the decorative project.

Key Words: Teatro Real, opera, decorative program, commissions, Francoism.

Fecha de envío: 5 marzo 2025

Fecha de aceptación: 28 abril 2025

Cómo citar: Merino Martínez, A. (2026). El Teatro Real de Madrid: reapertura, reconversión y resignificación, *CRÁTER, Arte e Historia*, 4, 1-14. <https://dx.doi.org/10.12795/crater.2026.i04.01>

1. Introducción

Desde su fundación en 1850, el Teatro Real de Madrid se erigió como uno de los principales escenarios operísticos del mundo, acogiendo a algunos de los más destacados compositores, cantantes, directores, coreógrafos y bailarines. Sin embargo, en 1925, debido a una serie de problemas arquitectónicos y geológicos que comprometían seriamente su estabilidad estructural, se ordenó, mediante Real Decreto, su clausura preventiva (Gaceta de Madrid, 1925, pp. 741-742). El cierre del Teatro Real marcó el inicio de un largo periodo caracterizado por la ausencia de un espacio dedicado exclusivamente a la ópera en Madrid, así como por la falta de una programación operística estable. En consecuencia, la ópera se vio obligada a adoptar un carácter itinerante, estableciéndose de manera intermitente tanto en diversos teatros preexistentes —como el Teatro Apolo, el Teatro Calderón o el Teatro de la Zarzuela—, los cuales tuvieron que alternar sus programaciones habituales con temporadas operísticas de corta duración, como en espacios de nueva construcción diseñados específicamente con este propósito, tales como el Teatro de Madrid o el Teatro Gran Metropolitano. Asimismo, se celebraron temporadas operísticas en espacios públicos no concebidos originalmente para este fin, entre los cuales destacan la Plaza de Toros, el Parque del Retiro y la Plaza Mayor.

Pese a los esfuerzos realizados conjuntamente por estos espacios, en 1962 la recién creada Fundación Juan March ofreció una inversión de 400 millones de pesetas para la construcción de un nuevo teatro en la ciudad que contara con los recursos técnicos y espaciales necesarios para albergar una temporada operística estable (Fernández-Cid, 1963, p. 3). El proyecto se ubicaría en el cruce de la calle Raimundo Fernández Villaverde con la avenida del Generalísimo —actual Paseo de la Castellana— (Mendoza Lasalle, 1963, p. 14). Aunque se convocó un concurso internacional para la selección del proyecto —el cual fue ganado por los arquitectos polacos Jan Bogusławski, Marcin Bogusławski y Bohdan Gniewski, en colaboración con la escultora Marja Leszczynska (“El concurso para construir el Teatro de la Ópera”, 1964, p. 30)—, y se creó una comisión para supervisar el avance de las obras (“Decreto por el que se establece una Comisión...”, 1965, p. 6885), el proyecto fue finalmente cancelado. Esta decisión no solo obedecía a razones económicas, sino igualmente políticas. Según la opinión de Joaquín Turina, el factor determinante fue que el régimen no esperaba que el concurso fuese ganado por un grupo de arquitectos extranjeros identificados como comunistas (Turina, 1997, p. 253).

De manera paralela, el ministro Manuel Lora-Tamayo dio orden de rehabilitar el antiguo Teatro Real con el objetivo de convertirlo en sede del Conservatorio de Música y Declamación. El Director General de Bellas Artes, Gratiniano Nieto, propuso que, además de acondicionar aulas para dotar al edificio de capacidad docente, se reacondicionara su auditorio para proporcionar a los estudiantes un espacio adecuado para llevar a cabo actividades académicas y artísticas (Lora-Tamayo, 1970, p. 57). Dado que el ministro Lora-Tamayo no compartía esta visión, Gratiniano Nieto y el arquitecto encargado de la rehabilitación, Manuel González Valcárcel, optaron por llevar a cabo la restauración de la sala principal de manera discreta. Para ello, presentaron al Ministerio una serie de planos con títulos ambiguos e imprecisos como «Proyecto para la construcción de un Salón de Actos para el Ministerio de Educación», «Proyecto para la creación de una sala de ensayos para la Orquesta Nacional» o «Proyecto de reforma y ampliación de la sala de conciertos de la OEN» (Díez González, 2017, p. 35), lo que impedía identificar el verdadero propósito de las obras.

Manuel González Valcárcel confesó públicamente que esta no fue la única dificultad que tuvo que enfrentar. Aunque, como acabamos de señalar, Gratiniano Nieto con-

sideraba pertinente la restauración de la sala principal, no consideraba adecuado que el Teatro Real volviera a acoger representaciones de ópera. En consecuencia, González Valcárcel recibió órdenes que comprometían seriamente el futuro del teatro como recinto escénico. Entre las medidas más drásticas se encontraba la demolición de la gran torre central, construida en 1932 por Pedro Muguruza y Antonio Flórez Urdapilleta para aumentar la altura de la caja escénica. Asimismo, se le ordenó rellenar con cemento el antiguo foso de la orquesta, inutilizándolo de manera irreversible (Fernández-Cid, 1991, pp. 24–25). Sin embargo, según relató el propio González Valcárcel, decidió conscientemente desobedecer estas instrucciones con el fin de preservar las capacidades técnicas del teatro, asegurando así su potencial como espacio escénico en el futuro. ¹

Aclaradas estas cuestiones preliminares, a lo largo de este artículo nos proponemos analizar el programa decorativo desarrollado para el Teatro Real con motivo de su reapertura en 1966, así como el modo en que este refleja las tensiones ideológicas, estéticas y culturales del franquismo tardío. A través de una metodología cualitativa basada en el análisis de fuentes documentales, prensa de época, imágenes inéditas y estudio formal de las obras, se plantea que el Teatro Real, más allá de su función escénica, constituye un valioso objeto de estudio para comprender la complejidad del imaginario oficial del régimen. Lejos de proyectar una imagen homogénea, el conjunto de intervenciones artísticas revela una sorprendente diversidad estilística que permite interpretar el edificio como un espejo de las contradicciones internas del propio franquismo.

1. Así se contaba en el microsite que elaboraron conjuntamente el Teatro Real y RTVE con motivo del 200 aniversario de su fundación, incluyendo incluso vídeos del arquitecto Jaime Valcárcel que corroboraban aquella narración; "El Teatro Real: el edificio," RTVE, 19 de marzo, 2018, <https://lab.rtve.es/teatro-real/es/arquitectura/> [Consultado: 21 de enero de 2025].

2. Proyecto decorativo

En el ámbito estético, Manuel González Valcárcel y Antonio de las Heras —secretario técnico de la Comisaría de la Música— desarrollaron un ambicioso proyecto decorativo de carácter ecléctico. Este combinaba la recuperación de piezas artísticas preexistentes de gran valor patrimonial con la creación de nuevas obras encargadas a destacados artistas españoles pertenecientes a diversas corrientes estilísticas. El objetivo general del proyecto era establecer un diálogo entre el pasado y el presente de la creación nacional, integrando los nuevos lenguajes artísticos sin renunciar al respeto por la tradición cultural española.

Entre las obras recuperadas para este proyecto destacaron varias piezas procedentes del Museo Romántico —actualmente conocido como Museo del Romanticismo—. Una de las más emblemáticas fue el célebre retrato del actor Julián Romea, obra del pintor Federico de Madrazo, que ocupó un lugar privilegiado en el palco real. Asimismo, se incorporaron numerosas reproducciones de obras de temática musical realizadas por copistas del Museo del Prado. También se incluyeron varios lienzos del reconocido pintor onubense Daniel Vázquez Díaz, entre los que destacan los retratos de la actriz María Guerrero y del compositor Manuel de Falla —ambos conservados hoy en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía—.

Uno de los salones estaba presidido por la mesa del cardenal Lorenzana, que servía como pedestal para exhibir el famoso violín Stradivarius donado por el virtuoso Pablo Sarasate al Real Conservatorio de Madrid en 1908. Además, en un pasillo adyacente, se instaló el Monumento con el busto de Sarasate (1914), obra del escultor Mariano Benlliure. Esta escultura, de notable factura, representa a un joven ángel desnudo sosteniendo un busto del violinista, evocando tanto la genialidad de Sarasate como su contribución al esplendor de la música española. Ambos elementos, de gran valor artístico, histórico y musical, no solo rendían homenaje a la figura inmortal de Pablo Sarasate, sino que además evocaban uno de los periodos más esplendorosos de la música nacional.

El proyecto incluyó, además, la instalación de dieciocho tapices alegóricos y medallones de temática musical procedentes del Palacio de Aranjuez, junto con una serie de grabados de la Calcografía Nacional (Gómez de la Serna, 1976, pp. 122–132). Estas piezas conferían al conjunto un carácter monumental, rememorando el esplendor que el Teatro Real había tenido en el momento de su fundación. Como señaló el crítico Antonio Fernández-Cid: «Con todas estas obras se advertía una preocupación por la autenticidad, por establecer un nexo con el pasado», subrayando así el esfuerzo por dotar al Teatro Real de una atmósfera que, aunque renovada, mantenía un profundo respeto por su historia y legado (Fernández-Cid, 1991, p. 26).



Figura 1. Boceto para el telón de boca del Teatro Real realizado por Juan Antonio Morales (1965-1966). Colección particular.

3. Los encargos

Se encargaron, además, cuatro grandes obras que presidían de manera notable el edificio, destacando especialmente un imponente telón de boca de 260 m², pintado por el vallisoletano Juan Antonio Morales. Aunque en gran medida olvidado por la historiografía española, la prolífica y heterogénea carrera de Morales ofrece una visión panorámica del arte español del siglo XX a través de su producción. Durante la década de 1930, Morales experimentó con diferentes corrientes de vanguardia, tales como el surrealismo —*Marinero ciego* (1932)— o el cubismo —*Composición cubista* (1933)—. También destacó como cartelista e ilustrador, dejando su huella en el arte gráfico con obras como el cartel para el estreno de *Yerma* (1934) de Federico García Lorca y las ilustraciones que realizó para *Crónica del pueblo en armas* de Ramón J. Sender (1936) y el *Romancero Gitano* publicado por la editorial Nuestro Pueblo en 1937. Durante la Guerra Civil, Morales mostró su compromiso con el bando republicano, colaborando en revistas como *El Mono Azul* y realizando el célebre cartel titulado *Los Nacionales 2*. —que, aunque sin firma, es atribuido por el historiador Valeriano Bozal al pintor (Bozal, 1995, pp. 582-583)—.

2. Una de las copias se conserva en el Museo Reina Sofía con el número de registro AD07337.

Al término de la Guerra Civil, Morales enfrentó un prolongado proceso judicial debido a su vinculación con la República. Superada esta etapa, adoptó un estilo conservador y dieciochesco, consolidándose como retratista de la alta sociedad madrileña. Aun así, continuó incluyendo en su obra elementos surrealistas que, como señaló Laura Arias Serrano, lo acercaron estilísticamente a la producción metafísica de Giorgio de Chirico (Arias Serrano, 2007, pp. 239–258). Si bien hemos localizado en una colección privada madrileña un boceto del telón 3. que, tanto por su gama cromática como por su pincelada rápida y nerviosa no relacionaríamos en primera instancia con el artista italiano (figura 1), el resultado final, más minucioso y con una paleta dominada por tonos ocres, sí guarda afinidad con la estética que prevaleció en el arte italiano de posguerra (figura 2).



Figura 2. Telón de boca del Teatro Real realizado por Juan Antonio Morales (1966). Foto de archivo de Alamy.

En el telón observamos un idílico entorno arquitectónico carente de elementos narrativos explícitos. Como señaló el crítico e historiador del arte Ángel Llorente, aunque Morales compartía ciertos planteamientos estéticos con la pintura metafísica italiana, no simpatizaba con los principios ideológicos que sustentaban dicha corriente ni recurría a su misma iconografía (Llorente, 1999, p. 49). Por ello, en lugar de incorporar figuras grecorromanas o motivos clásicos, Morales optó por introducir en su composición dos personajes de inspiración goyesca tocando la guitarra —ubicados en la esquina inferior

3. Este boceto está firmado, dedicado por el pintor y, en su parte inferior, aparece descrito como “boceto para el telón del Teatro Real”.

izquierda del telón—. De este modo, la obra no solo cumplía una función práctica —pues permitía reducir el tamaño del escenario para adaptarlo a conciertos de pequeñas agrupaciones musicales o recitales solistas—, sino que también evidenciaba la pervivencia de la herencia artística española en el arte contemporáneo.

El programa decorativo se completó con dos grandes murales ubicados en el nuevo foyer, realizados por Joaquín Vaquero Palacios y su hijo, Joaquín Vaquero Turcios. Ambos artistas contribuyeron a conferir a este espacio un carácter monumental y profundamente simbólico. Joaquín Vaquero Palacios, conocido por su habilidad para plasmar formas sólidas y texturas pétreas, decoró la escalera principal con un impresionante mural que representaba la Avenida de los Leones de la isla de Delos (figura 3). Con su característico estilo de volúmenes rotundos y una paleta dominada por tonos terrosos, Vaquero Palacios logró evocar la grandeza de las antiguas civilizaciones mediterráneas. Esta obra debemos enmarcarla en su prolífica etapa romana (1950-1965), durante la cual realizó una serie de pinturas dedicadas a recintos arqueológicos romanos, griegos y egipcios. Como sugería el crítico Francisco Egaña Casariego, estas creaciones reflejan ciudades cristalizadas y petrificadas, desprovistas de vida, pero eternas en su esencia, simbolizando sociedades que, aunque desaparecidas, perviven a través de sus vestigios arqueológicos y los valores que transmitieron (Egaña Casariego, 2008, p. 118). Al igual que el gran telón de Juan Antonio Morales, este mural fue retirado durante la reforma del Teatro Real en 1995 y trasladado al Auditorio Nacional de Música de Madrid, donde actualmente se conserva.



Figura 3. Avenida de los leones de Joaquín Vaquero Palacios (1965). Fotografía del autor.

El foyer estaba presidido por un imponente mural de Joaquín Vaquero Turcios de casi 100 m² (figura 4). Al igual que la obra de su padre, Vaquero Turcios utilizó una paleta cromática muy limitada y recurrió a formas robustas y telúricas. Este mural no solo comparte similitudes técnicas y estilísticas con el trabajo de Joaquín Vaquero Palacios, sino también temáticas. Mientras que su padre representaba el yacimiento arqueológico de Delos, Vaquero Turcios plasmó un espacio arquitectónico onírico, presidido por unos restos escultóricos que pueden identificarse con la figura de Apolo gracias a la lira que reposa en sus pies. Aunque el mural de Vaquero Turcios no se inspira en un yacimiento arqueológico específico, puede interpretarse como una alegoría de una civilización mediterránea arcaica que, al igual que el público madrileño de los años sesenta, encontraba en la música una forma de deleite y expresión cultural. De este modo, la obra de Vaquero Turcios creaba una conexión entre el presente y un pasado mitológico y mitificado, subrayando la universalidad de la experiencia musical a lo largo de la historia. Tanto la obra de Vaquero Palacios como la de Vaquero Turcios dotaron al nuevo Teatro Real de una dimensión atemporal, evocando un pasado grandioso y, al mismo tiempo, invitando a reflexionar sobre la pervivencia de la cultura grecorromana en el imaginario contemporáneo.



Figura 4. Apolo de Joaquín Vaquero Turcios (1965). Gaspar Gómez de la Serna, *Gracias y desgracias del Teatro Real* (Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976), 133.

Como demuestra el análisis precedente, el programa decorativo del renovado Teatro Real dejó un importante asunto sin resolver: la decoración del techo de la sala principal. Durante la década de 1950, se formó una comisión encargada de seleccionar al artista que asumiría esta tarea ("Jurado del concurso para decorar el Real", 1954, p. 10). El 30 de noviembre de 1954, el jurado nombró finalistas a Ricard Arenys i Galdón, Rafael Pellicer, Miguel Rodríguez-Acosta y Mariano Sánchez San José. Las propuestas de estos artistas fueron expuestas en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, donde fueron sometidas a votación pública ("Bellas Artes. Bocetos para la decoración del Real", 1955, p. 222). Aunque la propuesta de Rafael Pellicer (figura 5) recibió las mejores críticas, el 14 de febrero de 1955 el jurado declaró desierta la adjudicación, ya que ninguna de las obras presentadas obtuvo el apoyo mínimo requerido (Carretero Antoniazza, 1955, p. 95). Dos años más tarde, el concurso fue nuevamente convocado, resultando ganador el madrileño Carlos Pascual de Lara con un diseño que contrastaba notablemente con el de Pellicer. Este hecho pone de manifiesto las diversas corrientes estilísticas que el régimen franquista apoyaba de manera simultánea en aquel periodo. 4.



Figura 5. Boceto para el techo del Teatro Real de Madrid de Rafael Pellicer (1954). Subastado en Ansorena el 22 de mayo de 2018, adquirido por el Estado y depositado en el Teatro Real. Imagen facilitada por el Teatro Real.

4. Esto quedó igualmente explicitado en los pabellones españoles presentados en la Bienal de Venecia de 1964 y en la Bienal de São Paulo de 1965. En ambos casos, España realizó una selección de artistas completamente ecléctica que mezclaba figuración con distintas formas de abstracción. En el caso veneciano, España seleccionó a pintores informalistas como Luis Feito o Magda Ferrer, matéricos como Salvador Soria o Ignacio Yraola, geométricos como Manuel Barbadillo o José María Iglesias, y aquellos que representaban una nueva concepción de la figuración, como Josep María Subirats o Francisco Valbuena; Paula Barreiro López, *La abstracción geométrica en España, 1957-1969* (Madrid: CSIC, 2009), 289.



Figura 6. Boceto realizado por Carlos Pascual de Lara para el proyecto de decoración del techo del Teatro Real (1957-1958). Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre, Fons Federico Romero, sig. F 510-19.

5. Al igual que analizábamos en la nota anterior, también para la decoración del santuario de Arántzazu se encargaron pinturas y esculturas a artistas que representaban enfoques estilísticos diametralmente opuestos, tales como Oteiza, Néstor Basterrechea, Xavier de Eulate, Agustín Ibarrola y Carlos Pascual de Lara. Las propuestas presentadas abarcaron desde la abstracción pura y el expresionismo hasta el realismo inspirado en el muralismo de Siqueiros y la figuración lírica; Michelle Vergniolle Delalle, *La palabra en silencio*. Pintura y oposición bajo el franquismo (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008), 83.



Figura 7. Boceto realizado por Carlos Pascual de Lara para el proyecto de decoración del ábside de la basílica de Arantzazu (1954). Colección Institut Valencià d'Art Modern.

No obstante, la repentina muerte de Carlos Pascual de Lara impidió la culminación de este ambicioso proyecto. Los pocos fragmentos que logró ejecutar se conservan actualmente en el Auditorio Nacional de Música de Madrid (figura 8), donde permanecen como un testimonio palpable de su particular estilo pictórico. En estas piezas se aprecia claramente la marcada tendencia del artista a geometrizar y desdibujar la composición, creando una confusión deliberada entre los límites de las figuras y el espacio circundante. Este enfoque, combinado con su característico uso de colores vibrantes y contrastados, confiere a su obra un cierto carácter expresionista. De este modo, estos fragmentos no solo representan ejemplos significativos de la maestría técnica de Pascual de Lara, sino que también ofrecen una valiosa ventana a los planteamientos estéticos y conceptuales que guiaban su trabajo en el momento de su prematura desaparición.



Figura 8. Fragmento del techo proyectado por Carlos Pascual de Lara para el Teatro Real (1957-1958). Fotografía del autor.



4. Conclusiones

En conclusión, el programa decorativo concebido para el renovado Teatro Real integraba una ecléctica mezcla de estilos: elementos neoclásicos influenciados por la metafísica italiana, reinterpretaciones de restos arqueológicos mediterráneos en clave telúrica y descomposiciones formales de carácter expresionista. Esta diversidad estilística no solo refleja la pluralidad estética promovida por el franquismo, sino que también pone de manifiesto las múltiples corrientes que el régimen apoyó de manera simultánea en sus proyectos oficiales durante la década de 1960. Lejos de proyectar una imagen monolítica y homogénea del régimen, el renovado Teatro Real se erige como un espejo de sus contradicciones internas, evidenciando la coexistencia —a menudo forzada— de planteamientos políticos, ideológicos y culturales profundamente divergentes. Esta investigación ha permitido analizar la resignificación simbólica que experimentó el Teatro Real en 1966, a través de la cual

se buscó proyectar una imagen de modernidad y continuidad histórica a través del arte. En este sentido, no debemos entender únicamente el renovado Teatro Real como escenario operístico, sino también como dispositivo ideológico que condensaba las ambigüedades del sistema político y cultural de la España franquista.

De este modo, el análisis de este caso contribuye a ampliar el conocimiento sobre las políticas culturales del franquismo y sobre el papel del arte en la construcción de narrativas oficiales. Asimismo, pone de relieve la necesidad de revisar críticamente los espacios patrimoniales como lugares de memoria activa, donde se entrelazan discursos estéticos, históricos y políticos. El Teatro Real, como otros espacios similares, debe ser considerado no solo como un legado arquitectónico o cultural, sino también como un punto de convergencia de tensiones ideológicas que siguen siendo relevantes para el análisis de nuestra historia reciente

Bibliografía

- Arias Serrano, L. (2007). *Italia como referente de modernidad. El eco de la revista Valori Plastici y del grupo Novecento en el arte español de postguerra*. De Arte. Revista de Historia del Arte, (6), 239–258.
- Arribas, M. J. (1979). *40 años de arte vasco (1937–1977)*. San Sebastián: Erein.
- Barreiro López, P. (2009). *La abstracción geométrica en España, 1957–1969*. Madrid: CSIC.
- Bozal, V. (1995). *Arte del siglo XX en España (Vol. 1)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Carretero Antoniazza, L. (1955). *Las reformas del Museo del Prado y del Teatro Real*. Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, (3–4), 94–96.
- Díez González, Á. (2017). *Crónica de la recuperación del Teatro Real para Teatro de ópera*. Madrid: Esteyco.
- Egaña Casariego, F. (2008). *Vaquero*. Madrid: Trea.
- Fernández-Cid, A. (1963, 19 de febrero). *Se dice que la Fundación Juan March dotará a Madrid de un teatro de la ópera*. El Adelantado, p. 3.
- Fernández-Cid, A. (1991). *Historia del Teatro Real como sala de conciertos*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Gómez de la Serna, G. (1976). *Gracias y desgracias del Teatro Real*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- de Haro, N. (2010). *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC.
- Lasalle, M. (1963, 14 de marzo). *Escribe sobre el Teatro de la ópera*. Pueblo, p. 14.
- Llorente, Á. (1999). *Pertrechos visuales de una posguerra*. En J. Brihuega & Á. Llorente (Eds.), *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil* (pp. 41–63). Madrid: Caja de Madrid.
- Lora-Tamayo, M. (1970). *Lo que yo he conocido*. Cádiz: Diario de Cádiz.
- Turina, J. (1997). *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vergniolle Delalle, M. (2008). *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Hemerografía sin firmar

- "Bellas Artes. Bocetos para la decoración del Real." (1955). *Revista de Educación*, (29), 222.
- "Decreto por el que se establece una Comisión de dirección, gestión y fiscalización de la construcción del Teatro Nacional de la Ópera (Fundación Juan March) y se determina su composición, funciones y competencias." (1965, 14 de mayo). *Boletín Oficial del Estado*, p. 6885.
- "El concurso para construir el Teatro de la Ópera, ganado por un arquitecto polaco." (1964, 20 de junio). *Pueblo*, p. 30.
- "Expediente incoado con motivo de la inseguridad en que se encuentra el edificio del Teatro Real." (1925, 8 de noviembre). *Gaceta de Madrid*, pp. 741–742.
- "Jurado del concurso para decorar el Real." (1954, 22 de noviembre). *Pueblo: Diario del Trabajo Nacional*, p. 10.