

Recibido: 14 de junio de 2011.

Aceptado: 25 de junio de 2012.

TEATRO PARA EL PUEBLO O DESPERTAR AL DORMIDO. A PROPÓSITO DEL COMPROMISO LORQUIANO CON «LA BARRACA»

REMEDIOS SÁNCHEZ GARCÍA
Universidad de Granada

Resumen

En el presente artículo realizamos un análisis global de la función que cumplió la compañía teatral «La Barraca» (1932-1937) en la sociedad de la II República. Con una situación de absoluta precariedad económica, social y cultural, la iniciativa de Federico García Lorca significó un acercamiento del teatro clásico a las masas populares de los pueblos más olvidados de España. García Lorca, renovador del teatro desde su conocimiento profundo, pone de manifiesto su visión y la capacidad para comprender qué era lo que quería ver el espectador, lo que esperaba y lo que podía comprender. Demuestra asimismo su capacidad para dirigir un proyecto, su creatividad para desarrollarlo y el compromiso real con el género dramático y sus estructuras (selección afortunada del texto, música, escenografía, etc.) para hacerlo llegar a un público habitualmente marginado en la España de la época.

Palabras clave: La Barraca, teatro clásico, compromiso cultural, II República.

Abstract

In this article we undertake the global analysis of the role played by the theater company «La Barraca» (1932-1937) in the society of the Spanish II Republic. In a situation of economic, social, and cultural deprivation, Federico García Lorca's initiative was an experiment to take the classical theater to the masses of forgotten villages in Spain. García Lorca —an innovator of the scene from inside shows his vision of theatre and the ability to understand what the audience wanted to see what they expected and what they could understand. He also demonstrated his ability to lead a project to develop their creativity and evinces his real commitment to drama and its structures (with a good selection of texts, music, scenery, etc.) in order to approach the theatre to an audience usually marginalized in Spain at the time.

Keywords: La Barraca, classical theater, cultural, II Republic.

Enseñad al que no sabe; despertad al dormido; llamad a la puerta de todos los corazones, de todas las conciencias; y como tampoco es el hombre para la cultura, sino la cultura para el hombre, para todos los hombres, para cada hombre, de ningún modo un fardo ingente para levantado en vilo por todos los hombres, de tal suerte que tan sólo el peso de la cultura, pueda repartirse entre todos.

Juan de Mairena

El 14 de abril de 1931, el advenimiento de la II República cierra un periodo oscuro de la Historia de España; los nuevos líderes del país se vieron obligados a dar respuesta a las necesidades de una nación empobrecida económica, social y culturalmente. La educación, que debe ser inexcusablemente uno de los pilares para la construcción del país, se encontraba en un estado de alta precariedad, especialmente en las zonas rurales, tal y como demuestran los datos de un estudio de 1930 que cuantifican las tasas de analfabetismo en un 37% para los varones y un 48% en el caso de las mujeres¹. El primer ministro de Instrucción Pública de la II República, Marcelino Domingo, aunque se mantuvo en el cargo sólo ocho meses, expone rotundamente que el deber esencial de toda democracia es «resolver plenamente el tema de la instrucción pública»².

De ahí que en la Constitución aprobada en diciembre de ese mismo año, el derecho a la educación se recogiera de manera rotunda³ y se iniciaran unas profundas reformas del sistema fundadas en el ideario de la Institución Libre de Enseñanza (con sus pilares al frente, Giner de los Ríos y Manuel B. Cossío) y en el regeneracionismo de Joaquín Costa. El artículo 48 de la Carta Magna marcaba taxativamente que «El servicio de la cultura es atribución esencial de Estado y lo prestará mediante instituciones educativas enlazadas por el sistema de la escuela unificada». También que «La enseñanza primaria será gratuita y obligatoria». De hecho se desplegó un amplio programa de construcción de escuelas y contratación de maestros: 6.750 escuelas y 7.000 maestros con mejores salarios y otra cuestión igualmente destacable: la enseñanza mixta⁴.

¹ Dato recogido por Azucena López Cobo en «Por caminos de piedra, charcos y olvido. Repertorios de la cultura universal: las Misiones Pedagógicas de la II República española», *Pandora. Revue d'études hispaniques*, 7, 2007, pág. 83.

² Marcelino Domingo y Sanjuán, *La escuela en la República (la obra de 8 meses)*, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 67.

³ Entre 1931 y 1936 se invirtieron 4,64 pesetas para la educación por año y habitante. *Vid.* para ampliar, Antonio Escudero e Hipólito Simón, «El bienestar en España. Una perspectiva de largo plazo, 1850-1991», *Revista de Historia Económica*, XXI, 2003, págs. 525-565.

⁴ Cf. Antonio Molero Pintado, *La reforma educativa en la II República Española. Primer bienio*, Madrid, Santillana, 1977.

Por esto, al esfuerzo de construcción de escuelas y formación de maestros se añade la labor desarrollada por el Patronato de Misiones Pedagógicas⁵, creado el 29 de mayo de 1931 con el propósito de

llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aún los apartados, participen de las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos⁶

y también de otras iniciativas de índole cultural y naturalmente más lúdicas como es el caso de «El Búho»⁷ o de «La Barraca», de las que subraya Aznar Soler

la importancia de los grupos universitarios en la búsqueda de una alternativa escénica al teatro comercial español. Alternativa que, al margen de una burguesía chabacana nada interesada en reformas o cambios, quiere dirigirse a un público nuevo, denominado genéricamente «pueblo»⁸.

Y dice más aún para clarificar aún más radicalmente la realidad del momento:

El pueblo se convierte así en el «público ideal» de la extensión teatral republicana, un pueblo que, por razones de estructura socio-económica, se identifica con el campesinado de la España profunda, subdesarrollada y analfabeta. Un público analfabeto pero a la vez culto, porque, a diferencia del burgués, conserva intacta su sensibilidad y su capacidad de emoción ante el teatro; un público que, por otra parte, es visto como heredero legítimo y depositario fiel del patrimonio de nuestra tradición nacional-popular⁹.

Por eso, en estas iniciativas de compromiso social y cultural no podía faltar Federico García Lorca. El ya reconocido escritor había manifestado una ácida crítica a esa burguesía culta, diez años antes, en 1922, en una de sus obras, *Los títeres de cachiporra*. En el inicio, el parlamento del personaje «El Mosquito» aclara:

⁵ Vid., para ampliar sobre las Misiones Pedagógicas, Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas. Una experiencia de educación popular*, La Coruña, Edición Do Castro 1982; o su otra obra, *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006. También el trabajo de Mariano Boza Puerta y Miguel Ángel Sánchez Herrador, «Las bibliotecas en las Misiones Pedagógicas», *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 74, 2004, págs. 41-51.

⁶ *Gaceta de Madrid*, 30 de mayo de 1931.

⁷ Puesto en marcha el 22 de abril de 1934.

⁸ Manuel Aznar Soler, «El teatro español durante la II República (1931-1936)», *Monteagudo*, 2, 1997, pág. 47.

⁹ Ídem.

Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condeses y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también. Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz. Abrí mi ojo todo lo que pude —me lo quería cerrar el dedo del viento— y bajo la estrella, un ancho río sonreía surcado por lentas barcas. Entonces yo avisé a mis amigos, y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo; bajo la luna verde de las montañas, bajo la luna rosa de las playas...¹⁰

En esas circunstancias de preocupación por el desarrollo cultural de España, y con la llegada al Ministerio de Instrucción Pública de Fernando de los Ríos, toma forma definitiva la idea de organizar un grupo de estudiantes de la Universidad de Madrid (que generosamente se prestaban a ello) para representar por los rincones más perdidos de Castilla algunas de las obras más preclaras del teatro tradicional español en una suerte de teatro ambulante. Estaba coordinado por un comité directivo, formado por cuatro estudiantes de Filosofía y Letras (que colaboraban con la dirección literaria) y cuatro estudiantes de Arquitectura, encargados de la parte técnica. La dirección del proyecto, aprobado en marzo de 1932¹¹, estuvo a cargo de Federico García Lorca y del Secretario de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, Eduardo Ugarte, más ducho que el propio Federico en las tareas de dirección y actor y dramaturgo de cierta valía¹².

No obstante, la idea de acercar el teatro al pueblo ya rondaba por la cabeza de García Lorca hacía tiempo y las había compartido con bastantes amigos, pues entendía que

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama «matar el tiempo»¹³.

¹⁰ Federico García Lorca, *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1991, II, págs. 105-106. En *Retablillo de don Cristóbal a severa*: «El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia» (idem, pág. 675).

¹¹ El proyecto tenía una dotación económica de cien mil pesetas.

¹² «Eduardo Ugarte es escritor teatral de mucho talento... Tiene dos obras admirables: *La casa de los naipes* y *De la noche a la mañana*» (Pablo Suero, «Crónica de un día de barco con Federico García Lorca», en Federico García Lorca: *Obras completas*, III, *op. cit.*, pág. 550).

¹³ Federico García Lorca, «Charla sobre teatro», en *Obras completas*, III, *op. cit.*, pág. 459.

El proyecto, en principio era bastante más ambicioso de lo que finalmente se aprobó:

Comportaba además de un teatro ambulante, un pequeño teatro fijo en Madrid, que algunos estudiantes y profesores de la Escuela de Arquitectura llegaron a proyectar Según estos planos, la sala habría contado con quinientas butacas y cinco palcos al fondo¹⁴.

El nombre y los datos clave los aporta el propio Federico en una entrevista a Mariano Báez que recupera Marie Laffranque:

Al principio pensamos en abrir en Madrid una barraca, para dar en ella representaciones, y después Barraca se ha seguido llamando, hasta que nos encariñamos con el nombre. Tenemos una subvención, y a mí el entusiasmo no me falta, que hasta me hace incurrir en inmoralidades, como la de no cobrar nada por mi función de director, lo mismo que mi compañero Eugenio Ugarte. Nuestro ideal sería que surgieran en España muchos grupos de universitarios que formaran otras tantas barracas. Por eso me esfuerzo en despertar el interés de los estudiantes por el teatro, que es cosa que se alimenta y necesita del esfuerzo colectivo¹⁵.

Francisco García Lorca reproduce la explicación que de «La Barraca» dio Federico en una de las primeras representaciones y que deja claro cuáles eran los fines y la labor de la compañía:

Los estudiantes de la Universidad de Madrid, ayudados por el Gobierno de la República, y especialmente por el maestro don Fernando de los Ríos, hacen por primera vez en España un teatro con el calor creativo de un grupo de artistas, destacados ya con luminoso perfil en la actual vida de la nación...

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico y hondo de toda Europa, esté para todos oculto; y tener encerradas estas prodigiosas voces poéticas es lo mismo que cegar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño puro de las estrellas¹⁶.

En la propia *Memoria de Teatro universitario La Barraca* se recogen estas intenciones:

¹⁴ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 438. También aclara el hermano del poeta que «La influencia de Federico en el proyecto presentado al gobierno puede verse también en el hecho de que incluía un guiñol para la escenificación de cuentos tradicionales y el propósito de propagar la música popular española» (ídem, pág. 439).

¹⁵ Marie Laffranque, «Federico García Lorca. Encore une interview sur *La Barraca*», *Bulletin Hispanique*, 71, 1969, pág. 605.

¹⁶ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, *op. cit.*, pág. 439.

El teatro universitario se propone la renovación con un criterio artístico de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción que tiende a desarrollarse en las Capitales [sic], donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del Teatro en las masas campesinas que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral¹⁷.

Tal y como manifiesta Mariano de Paco, «La Barraca, proyección del teatro hacia un nuevo público, le atraía [sc. A Federico] por ello especialmente: “Para mí es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria...”¹⁸. No valía para este público cualquier obra; tenían que sentirse identificados, comprender su sentido, y este espíritu es el que capta Lorca en su deseo de acercar el teatro al pueblo:

Un día, estaba yo en mi casa de Granada y se me acercó de pronto una mujer del pueblo que vende encajes, muy popular allí y que me conoce desde niño... Se llama la Maximiliana... «Federiquito, ¿qué haces?» —Pues nada, aquí leyendo... Oye —le digo— ¿por qué habéis apedreado el otro día a los cómicos de la compañía esa que vino? «Pues anda, si estás tú allí nos ayudas a tirar piedras... Nos dieron una cosa que se llamaba El royo y que no entendíamos... Y nosotros íbamos a ver dramas... Juan José, algo de eso, vamos. Dramas». Claro... Dramas... Hicisteis bien en apedrearlos... Eso de La Maximiliana lo he meditado mucho... El pueblo sabe lo que es el teatro... Ha nacido de él¹⁹.

Ése es el teatro que lleva Federico García Lorca por los pueblos de España.

Por tanto, el espíritu del pueblo, el sentir teatral de Federico García Lorca es el espíritu de «La Barraca». Porque Lorca es un hombre de teatro en su cosmovisión total del género y el deseo ferviente de transmitir al público lo que éste espera²⁰; por eso coincidimos con Aznar Soler en que

¹⁷ Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, pág. 44 (folleto incluido).

¹⁸ Mariano de Paco, «Un nuevo público para una nueva escena: los teatros de la República», *Stichomythia*, 2007, 5, pág. 12.

¹⁹ Pablo Suero, «Crónica de un día de barco con Federico García Lorca», en Federico García Lorca, *Obras completas*, III, *op. cit.*, págs. 549-550.

²⁰ En una entrevista concedida a Mildred Adams, manifiesta su preocupación por acercar las obras al público: «Haremos toda clase de ensayos para descubrir el estilo y la técnica más apropiados. Queremos montar, por ejemplo, el famoso Mágico prodigioso de Calderón de la Barca, en dos estilos diferentes, representándolo en dos días sucesivos. Uno a la vieja manera realista, el otro, estilizado, con una técnica escénica igual a la más moderna que exista, y tan antigua como la vieja ciencia de la escena y del gesto. Veremos luego lo que prefieren los espectadores» (Mildred Adams, «The theater in the spanish republic», en Federico García Lorca, *Obras completas*, *op. cit.*, III, pág. 507). Aunque la obra jamás se montó, en estas declaraciones se percibe claramente la concepción renovadora del teatro de Federico.

[...] el nombre de García Lorca no debe ser considerado únicamente como dramaturgo sino como un verdadero hombre de teatro, capaz a un tiempo de dirigir «La Barraca», escribir dramas, dibujar figurines o decorados o asumir responsabilidades de escenógrafos y músicos²¹.

Y partiendo del talante lorquiano, se seleccionan las obras que se iban a llevar por las tierras de España bajo la dirección de Federico y el anteriormente citado Ugarte.

Una vez diseñada la insignia de «La Barraca» por Benjamín Palencia²² y adaptada una camioneta para el transporte de materiales y actores, empiezan su andadura por los pueblos más recónditos y algunas ciudades. La primera de las representaciones, con los entremeses cervantinos *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*²³, tuvo lugar el 10 de julio de 1932 en Burgo de Osma. Le siguen San Leonardo, Iglesia de San Juan de Duero, Ágreda, Vinuesa, Almazán y Madrid. Luego, durante el mes de agosto, añadieron al repertorio *Los dos habladores* en La Coruña, Santiago de Compostela, Pontevedra, Vilagarcía de Arousa, Vigo, Bayona, Ribadeo, Cangas de Onís, Grado, Avilés y Oviedo. Ya en octubre, «La Barraca» llegaría a Granada con las obras cervantinas y el auto sacramental *La vida es sueño*; en otoño, retorna a Madrid con visita a Valdemoro (aquí centrados en los *Entremeses* y con sólo un fragmento de *La vida es sueño*), antes de acudir, ya en diciembre, Alicante, Elche y Murcia con *La vida es sueño*.

Al siguiente año, en 1933 visitan en marzo Toledo (*Entremeses* y *La vida es sueño*) y, durante las vacaciones de Semana Santa, acuden a Valladolid, Zamora, Salamanca, para, en primavera, representar en Madrid nuevamente, esta vez *El retablo de las maravillas*. Posteriormente, y ya en primavera, retornan a Castilla con esta misma obra y visitan Arévalo, Valladolid, Zamora, Salamanca, León; más tarde, en julio, llevarán el teatro a Valencia, Utiel, Jàtiva, Almansa, Albacete, Alcaraz, Infantes, Valdepeñas, Madrudejos y Tembleque; para, en agosto, visitar con los *Entremeses*, *Fuenteovejuna* y *La fiesta del romance*, León, Mieres, Santander, Burgos, Logroño, Ayerbe, Tudela, Canfranc, Pamplona, Estella, y, finalmente Valladolid (aquí sólo representan *Fuenteovejuna*).

Con los *Entremeses* y *Fuenteovejuna*, en los meses de marzo y abril del 1934 ponen rumbo a Sevilla, Ceuta, Tetuán y Tánger, dejando para agosto las representaciones de *El burlador de Sevilla* y *El caballero de Olmedo*, puestas en escena

²¹ Manuel Aznar Soler, «El teatro español durante la II República (1931-1936)», art. cit., pág. 52.

²² Jacinto Higuera Cátedra, *Recuerdo del teatro universitario la Barraca*, Caja de Granada, Granada, 1996, pág. 12.

²³ Ídem, pág. 8.

en Castilla, Santander, Ampuero, Villarcayo, Frómista, Villadiego, Palencia, Peñafiel, Cuéllar, Sepúlveda, Riaza y Segovia. Fue 1935 un año de menos salidas, pero «La Barraca» acude en agosto con *El caballero de Olmedo* principalmente —aparte de la representación en Madrid— a Castilla, Santander, Medina de Pomar, Espinosa de los Monteros y de nuevo, Madrid. Ya en invierno, retoman *Fuenteovejuna* y *El retablo de las maravillas* en Madrid, para marchar después a Salamanca, Béjar y Ciudad Real. Explica Jacinto Higuera que

A principios de 1935 o a mediados de este el ambiente generalizado en toda la nación cobraba un tinte poco propicio para la misión de La Barraca, misión de paz por excelencia, que unido al éxito profesional y personal de Federico, propició el que La Barraca fuese espaciando sus actuaciones de modo que fue perdiendo su continuidad hasta casi su desaparición²⁴.

A pesar de todo, finalmente, en abril de 1936, representan los *Entremeses* y *El caballero de Olmedo* en Sabadell, Barcelona y Tarrasa. También alude Jacinto Higuera a una representación en Chamberí, la última, de la que no se tiene noticia²⁵.

Como se puede constatar, el trabajo de «La Barraca» fue incesante en estos años, teniendo además en cuenta que, al ser sus componentes estu-
diantes, sólo podían aprovechar los periodos vacacionales.

La elección de los textos no fue un problema para Federico. Gran conocedor de los clásicos, durante los años que duró «La Barraca» se representaron *Entremeses* de Miguel de Cervantes (en concreto *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores* y *El retablo de las maravillas*²⁶); el auto sacramental *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, *Fuenteovejuna* y *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, *Égloga de Plácida* y *Victoriano*, de Juan del Enzina y también lo que resolvieron denominar «Fiesta del Romance», un espectáculo formado por el *Romance del Conde Alarcos*, *La tierra de Alvarogonzález*, de Machado, *Las almenas de Toro* (fragmento de la comedia de Lope de Vega), más el paso *La tierra de Jauja*, de Lope de Rueda. Las obras se representaban tal cual, sin adaptarlas a un público o a otro, porque como indica Federico en una ocasión, «nunca fui partidario de las adaptaciones, que no son otra cosa que una profanación, además innecesaria»²⁷. Sólo hay alguna mínima excepción como es el caso reseñado por Teresa Huerta: *Fuenteovejuna*. Se trata ésta de una versión reducida en la que

²⁴ Ibídem, pág. 17.

²⁵ Ibídem.

²⁶ Este último se solía hacer también al finalizar *Fuenteovejuna* o *El caballero de Olmedo*.

²⁷ Federico García Lorca, *Obras completas III: Prosa* (ed. de Miguel García-Posada), Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, pág. 386.

Lorca genera un «tiempo de iniciativa» mediante la fusión del espacio de la experiencia de sus espectadores y su horizonte de expectativas. Al reconocer en la sociedad retratada por Lope aspectos limitantes de su realidad presente que aún no han sido superados, los espectadores convierten sus experiencias en un proceso dinámico que les permite imaginar un futuro en que tales limitaciones no existen. [...] Con esta actualización de *Fuenteovejuna*, Lorca no sólo revitaliza la obra de Lope, sino que promueve una nueva concepción del poder cuyo ejercicio debe ser compartido por el pueblo y la autoridad. Estos cambios se enmarcan dentro del espíritu innovador del teatro modernista de comienzos de siglo²⁸.

Con motivo del tercer centenario de su muerte, Lorca vuelve sus ojos a Lope de Vega e incorpora también *El caballero de Olmedo* eliminando igualmente el final con la solicitud de Tello de justicia al rey (y rindiendo pleitesía) y la ejecución de los culpables.

Y así empieza la aventura teatral: con cuatro camiones y un autobús en el que los participantes en el proyecto llevaban atrezzo, vestuario e iluminación. Todo. Lo explica Federico con su proverbial entusiasmo en una conferencia pronunciada en Argentina:

En cuatro camiones llevamos los decorados, el aparato eléctrico, el escenario desmontable y el personal de la compañía, que son treinta personas, de las cuales siete son mujeres y todos estudiantes. Durante los cursos representamos y estudiamos en Madrid. Llegadas las vacaciones nos largamos a recorrer pueblos²⁹.

Para los montajes escénicos, los entremeses cervantinos al tándem Lorca-Ugarte le venían especialmente como anillo al dedo por la temática y porque le permitieron romper con el exceso en los decorados, estableciendo unos criterios innovadores y esquemáticos que tal vez no hubieran sido bien entendidos por un público más complejo, menos proclive a fascinarse, como era el público burgués. Además, como abunda Plaza Chillón,

tanto Federico García Lorca como Eduardo Ugarte habían decidido montar algunos de estos entremeses porque les gustaban particularmente, y además veían en ellos posibilidades escénicas inéditas; así, desde el punto de vista de la puesta en escena, funcionaron a manera de ballet, como casi la mayoría de los montajes realizados para el grupo teatral³⁰.

²⁸ Teresa Huerta, «Tiempo de iniciativa en la *Fuenteovejuna* de Federico García Lorca», *Hispania*, 78, 1995, pág. 480.

²⁹ Pablo Suero, «Crónica de un día de barco con Federico García Lorca», art. cit., pág. 550.

³⁰ José Luis Plaza Chillón, «Una visión plástica de los Entremeses de Cervantes: la puesta en escena de Federico García Lorca para “La Barraca”» en *Actas del IV Simposio Regional de actualización científica y didáctica de Lengua y Literatura españolas*, Granada, 2003, Asociación Andaluza de Profesores de Español Elio Antonio de Nebrija, pág. 186.

A este ballet, desde el punto de vista escenográfico, sólo se le unía una simplicidad de decorados casi esquemática, pues estaban basados fundamentalmente en cartón, acuarelas o en la ausencia de éstos decorados³¹, en un grado de estilización difícilmente aceptable por otro perfil de público en ese momento histórico teatral. Lorca era un enamorado del ballet y, según ha contado Higuera Catedra, «Federico tenía pensamiento de montar una compañía al estilo de los ballets rusos, para llevar por todo el mundo adelante nuestro teatro clásico y las danzas de nuestro país»³².

Tampoco es un problema la representación de otras obras de corte más complejo como *La vida es sueño* en la que Lorca deja claro no tener prejuicios anticatólicos. El montaje se concibe en este caso como un ballet en el que los cuatro elementos danzan furiosamente al abrirse la escena³³. El decorado, uno de los más llenos de símbolos, lo describe Luis Sáenz de la Calzada, uno de los actores de la compañía:

tenía un decorado celeste de Benjamín Palencia; los figurines eran también obra del mismo pintor [...] salían los cuatro Elementos³⁴, Agua, Aire, Tierra y Fuego, disputándose una corona de laurel [...] todos salían a la vez, pero sin cabalgar; llevaban la corona, una gran corona, sujetándola con ambas manos cada uno; todos tiraban de ella, pero sin romperla[...] El agua era azul y verde, la Tierra blanca y siena tostado, el aire gris de purpurina y el Fuego amarillo, naranja y rojo en forma de llamas. Y, en el fondo, era el caos. Sin embargo, Benjamín Palencia había dibujado un gran telón, con dos rompimientos laterales, todo ello en tonos grises, azules y blancos en el que casi se podía oír la música de las esferas; la música de las esferas el murmullo del viento inmóvil³⁵.

El propio Federico interviene como actor, en el papel de Sombra, «envuelto en amplios tules negros con un tocado bicorne del que pendían también oscurísimos velos»³⁶, enfrentándose al Príncipe de las Tinieblas y

³¹ Salvo en el caso concreto de «La guarda cuidadosa», mucho más elaborado escenográficamente por Ponce de León. Aclara Plaza Chillón que «reaparece de nuevo el cortinaje negro del fondo y el de los laterales, en el centro del escenario se sitúa un panel irregular cortado oblicuamente por ambos lados con una puerta rectangular situada en el centro y una ventana en la parte superior derecha de líneas trapezoidales, abierta con un postigo de líneas paralelas» (ídem, pág. 190).

³² Jacinto Higuera Catedra, *Recuerdo del teatro universitario La Barraca*, op. cit., pág. 14.

³³ *Vid.*, para ampliar, José Luis, Plaza Chillón, *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (de pintura y teatro)*, Granada, Comares, 2001, pág. 317.

³⁴ «Con luz baja, rebajada» (citado por Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, pág. 52).

³⁵ Ídem, pág. 52.

³⁶ *Ibidem*, pág. 53.

tramando el fin del Hombre. Y como complemento al escenario y a la capacidad de los actores, un público entusiasta.

En lo tocante a las obras lopescas ya se ha adelantado que Federico García Lorca corta, en el caso de *Fuenteovejuna* una buena parte, eliminando el papel del rey³⁷ y en el caso de *El caballero de Olmedo*, el final de la obra. Entiende Huertas, que «Lorca quiere enfatizar el papel protagónico que le corresponde al pueblo en la solución de sus problemas»³⁸.

Caso curioso es también *La tierra de Alvargonzález*, el poema machadiano que se representaba recitado por Federico desde un lateral de la boca del escenario, «mientras al fondo del escenario aparecían los personajes a los que iba haciendo alusión el poema, en muda representación»³⁹.

Como dato de interés, se recoge en la *Memoria...* que había dos repertorios, dependiendo de a qué público se dirigiese: «uno, popular, a base de los entremeses Cervantinos [*sic*], y otro, para públicos más restringidos, que es el Auto Sacramental, con ilustraciones musicales del maestro Julián Bautista»⁴⁰, circunstancia que desmienten las propias representaciones de años posteriores, en las que el Director acerca el llamado teatro culto (como el auto sacramental *La vida es sueño*) también al campesinado; cuenta Federico en la entrevista a Moreno Báez que, en Almazán, «representábamos, al aire libre, *La vida es sueño*. Empezó a llover. Sólo se oía el rumor de la lluvia cayendo sobre el tablado, los versos de Calderón y la música que los acompañaba, en medio de la emoción de los campesinos»⁴¹.

Fueron sesenta y cuatro los pueblos y ciudades por los que pasó La Barraca. Recuerda Sáenz de la Calzada las características del escenario que procede remarcar aquí:

[...] un tablado portátil; éste era de madera, de seis metros por ocho, seis de profundidad y ocho de embocadura; carecía de pendiente, de la pendiente que suelen tener los escenarios de los teatros, pendiente tendiente a evitar que los pies de los actores que trabajaban en segundo término sean comidos por la altura de las baterías. Como quiera que, en general, nuestro público

³⁷ Peral Vega insiste en que esta obra, «es el montaje en el que el director vuelca, de forma más nítida, su ideario republicano» (Emilio Peral Vega, «De reyes destronados. La figura del rey en el teatro clásico durante la II República», en Luciano García Lorenzo, *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, 2006, pág. 361).

³⁸ Teresa, Huertas, «Tiempo de iniciativa en la *Fuenteovejuna* de Federico García Lorca», pág. 483.

³⁹ Jacinto Higuera Catedra, *Recuerdo del teatro universitario la Barraca*, op. cit., pág. 18.

⁴⁰ Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario*, op. cit., pág. 45 (folleto incluido).

⁴¹ Marie Laffranque, «Federico García Lorca. Encore une interview sur *La Barraca*», art. cit., pág. 426.

presenciaba las actuaciones a pie firme, no era fácil que con un metro veinte que el tablado tenía de altura, ocurriese tal cosa. Nuestro tablado se apoyaba sobre caballetes cruzados perpendicularmente que le conferían gran estabilidad [...] la vista de los caballetes se ocultaba con una cinta de cortina negra que corría de un lateral a otro, pasando por el centro. Al fondo del tablado, y a cada lado, había unas escalerillas de cuatro peldaños; tapando las mismas se alzaban unas cortinas negras colgadas de un tubo en forma de T, de tres metros de altura, verticalmente colocado. Dichas cortinas [...] permitían la salida del actor, puesto que también cubrían las escalerillas de bajada, ya que rebasaban, por su parte anterior o externa el telón o cortina de fondo; detrás de tales cortinas laterales, cuando se necesitaba un recitado en off o cantar sin ser visto, también se podía colocar el personaje invisible. Y, finalmente, al fondo, cerrando el ámbito de la escena, una amplia cortina negra de cuatro metros de altura sobre el escenario⁴².

La elaboración de los escenarios de «La Barraca» constituye uno de los pilares esenciales del éxito de la iniciativa gracias al novísimo lenguaje plástico desarrollado por la incesante e inigualable creatividad lorquiana. Lorca era consciente de que el mejor teatro debía ir asociado a los más modernos exponentes de las artes plásticas del momento. Acertadamente estima Mariano de Paco que

esta actividad permitió a Federico desarrollar su tendencia hacia la dirección de escena. La programación de textos que manifestasen «la grandeza augusta del teatro clásico español» deja ver con claridad el aprecio de lo que constituía nuestra mejor tradición escénica, si bien esa valoración no merma sus reiteradas ilusiones transformadoras⁴³.

A eso habría que sumar que entre los colaboradores, «La Barraca» contaba. Es importantísima la colaboración de pintores-escenógrafos de la talla del antes citado Benjamín Palencia⁴⁴, Manuel Ángeles Ortiz⁴⁵, Santiago Ontañón⁴⁶, Norah Borges, Alberto Sánchez, José Caballero, Ramón Gaya⁴⁷ y Ponce de León⁴⁸, entre otros.

⁴² Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario*, op. cit., pág. 131.

⁴³ Manuel Aznar Soler, «El teatro español durante la II República (1931-1936)», art. cit., nota 7.

⁴⁴ Autor de decorados y figurines de *La vida es sueño*. Según Plaza Chillón, «uno de los hitos del arte escénico en la España de preguerra», op. cit., pág. 317.

⁴⁵ Autor de decorados y figurines de *El retablo de las Maravillas*.

⁴⁶ Autor de decorados y figurines de *La cueva de Salamanca* (en la que también participó activamente Federico con el diseño de cuatro figurines: «Leonarda» —verde—, «Pancracio» —gris—, «El barbero» —azul— y «El estudiante» —marrón suave—) y de «La tierra de Alvargonzález».

⁴⁷ Autor de decorados y figurines de «Los dos habladores».

⁴⁸ Autor de decorados y figurines de «La guarda cuidadosa».

Considera Plaza Chillón que

la idea de Federico García Lorca de la unidad del espectáculo se pondría al servicio de un ideario didáctico y pedagógico, en principio ajeno a la propia idiosincrasia vanguardista, aunque participando de los movimientos estéticos innovadores del arte nuevo. El criterio renovador de La Barraca se extendía al concepto de arte moderno de la plástica escénica; y para ello escogió a los pintores y artistas más interesantes e innovadores del momento. Todo un alarde de conocimientos no exento de un gran riesgo⁴⁹.

El riesgo, asumido por un Lorca exultante, resultó habitualmente un éxito de crítica y público⁵⁰ hasta los últimos momentos de vida de La Barraca, allá por los albores de 1936; es en ese tiempo cuando las subvenciones menguaron considerablemente y Federico dejó la compañía en un segundo plano para centrarse en su obra literaria⁵¹.

Cuidado en la elección del texto, el acompañamiento de la música, habilidad en la escenografía y renovación son los cuatro secretos básicos del éxito de La Barraca subida en un carro de Tespis⁵². Y el entusiasmo de unos actores y un público que habitualmente entraban en comunión con lo más sagrado del teatro español pero que, perdida ya la esperanza en la II República y con un pie en el estribo de la guerra, fue nuevamente reconcentrándose en valores ideológicos políticos en los que la revolución cultural ya no tenía cabida. Poco duró la vigilia del pueblo (apenas tres años), pero lo suficiente para que quede constancia de que, devolver el teatro a las masas reivindicando la tradición más preclara del género, la intención primigenia de Federico, tiene permanente vigencia en cualquier nación comprometida que quiera llamarse civilizada.

⁴⁹ Fernanda Andura Valera, «Pintores-escenógrafos para el teatro de Federico García Lorca», *Villa de Madrid*, 81, 1984, xxii pág. 75. *Vid.*, para ampliar, Andrés Amorós, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, págs. 69-94; también Ana María Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, págs. 228 en adelante, y sobre todo 244-296 y ss.

⁵⁰ En muchas ocasiones hubo abucheos e intentos de agresión por parte del público, crítico con la República o con los ideales que se defendían en las obras representadas.

⁵¹ Muy atrás quedaban ya sus palabras: «La Barraca para mí es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona más que mi propia obra literaria...» (O. Ramírez, «Teatro para el pueblo», en Federico García Lorca, *Obras Completas, op. cit.*, III, pág. 594).

⁵² Tal y como decía su himno: «La farándula pasa/ bulliciosa y triunfante./ Es la misma de antaño/ la de Lope burlón,/ trasplantada a este siglo/ de locura tonante./ ¡Es el carro de Tesis/ con motor de explosión!».

