

LA BARRACA, 1933: EL GIRO LOPIANO DE GARCÍA LORCA

DAVID RODRÍGUEZ-SOLÁS (University of Massachusetts Amherst)

CITA RECOMENDADA: David Rodríguez Solás, «La Barraca, 1933: el giro lopiano de García Lorca», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 200-216.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.148>>

Fecha de recepción: 08 de julio de 2015 / Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2015

RESUMEN

Este artículo analiza las prácticas escénicas de García Lorca en el montaje de los clásicos con el Teatro Universitario La Barraca a raíz de la elección de las comedias de Lope de Vega *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo*. En 1933, la compañía experimenta un cambio sustancial en su acercamiento a la puesta en escena con la adición de *Fuenteovejuna* al repertorio. La Barraca responde con esta obra al mandato de hacer de intermediario de la tradición teatral del Siglo de Oro y educar a sus nuevos espectadores, pero al mismo tiempo politiza sus prácticas, que se significan como proyecto de extensión cultural de la República.

PALABRAS CLAVE: García Lorca, La Barraca, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*, representaciones teatrales.

ABSTRACT

This article studies García Lorca's stagings of Golden Age plays with the amateur student troupe La Barraca. It considers the staging of Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and *El caballero de Olmedo*. In 1933, this troupe experiences a substantial change in the staging of classical plays as *Fuenteovejuna* was included in their repertoire. La Barraca responds to their mission as intermediaries of the theatrical tradition and educators of their new audiences. However, these additions involve a politization of their practices and siding with the Spanish Republic cultural outreach projects.

KEYWORDS: García Lorca, La Barraca, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*, dramatic representations.

La figura del Federico García Lorca poeta y dramaturgo es monumental en la cultura hispánica y eclipsa cualquiera de las otras facetas de su vida artística, relegadas al comentario de soslayo, a la nota al pie de la página, a los márgenes de la historia literaria. En el escaso interés de la crítica por la actividad de Lorca como director de escena se hace patente lo que Delgado [2003:3] observaba al reivindicar una nueva historia teatral del siglo xx en «*Other*» *Spanish Theatres*, que «all histories have sought to obliterate certain figures, events, and occurrences». Los estudios de Dougherty y Vilches de Frutos [1992] sobre los proyectos de Lorca en la dirección escénica, y de Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra [1994, 1997] sobre su trabajo como adaptador de textos clásicos y director de La Barraca señalaron las posibilidades que se abrían al considerar la labor teatral de Lorca como la de un artista profundamente involucrado en la práctica escénica. En los estudios lorquianos no dejan de ser, sin embargo, actividades menores en un campo donde prima la actividad literaria. Es significativo, por ejemplo, que su versión de *La dama boba* no forme parte de las ya varias ediciones de sus obras completas. No obstante, su trabajo al frente de La Barraca fue determinante en su formación teatral: aprendió de los clásicos del Siglo de Oro, le dio una posición privilegiada para estudiar a los públicos dispares de las ciudades y pueblos de España y le enseñó el oficio de director, hasta el punto de reconocer en 1934 «ahora me siento director» [1978:1030].

La Barraca construyó su capital simbólico alrededor de la figura de Lope de Vega. Su montaje de *Fuenteovejuna* es posiblemente la obra más conocida de su repertorio y ha sido objeto de escrutinio de importantes estudios que nos acercan a las particularidades de la puesta en escena y del texto de la obra.¹ Los montajes de obras de Lope de Vega en el periodo republicano fueron exiguos y reflejaban la crisis artística por la que atravesaban las tablas. La celebración del tricentenario en 1935 reveló las carencias de la escena española, que había menospreciado la tradición del Siglo de Oro, como han estudiado Florit Durán [2000], García Santo-Tomás [2000], García Ruiz [2010] y Rodríguez-Solás [2014]. En este artículo analizo las prácticas escénicas de La Barraca desde la consideración de su singularidad en el

1. Para una primera aproximación al establecimiento de la compañía, véase Anderson [1989] y Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra [1994]. La memoria de Sáenz de la Calzada [1998] aporta datos importantes sobre la práctica escénica del Teatro Universitario La Barraca y del montaje de *Fuenteovejuna*. Sobre la relación con los artistas plásticos, véase Plaza Chillón [2001]. Para la versión dramaturgica de *Fuenteovejuna*, véase Byrd [1984]. La consideración de La Barraca como unos de los proyectos con los que se construyó la nación teatral republicana fue analizado por Rodríguez-Solás [2014]. Huerta Calvo [2013] ha publicado una completa bibliografía crítica de obligada consulta.

campo teatral de los años treinta y en la propia carrera teatral de García Lorca. Presto especial atención a la aportación del grupo dirigido por Lorca y Ugarte para la escenificación de los clásicos, con propuestas que buscaban educar a los espectadores y atraer a otros nuevos y que hacían relevante el pasado a través de su conexión con las experiencias del presente.

LA CAPITALIZACIÓN DE LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA

La Barraca pudo desarrollar su singular arte teatral gracias a la autonomía, en términos comerciales, que le proporcionaba la subvención pública y a su organización como teatro universitario. La compañía, sin embargo, cargó con el peso de ser uno de los proyectos estrella de la política cultural impulsada durante el bienio republicano-socialista, lo que influyó en la recepción de sus funciones, como también le ocurrió a Misiones Pedagógicas.² Como teatro universitario se fundó a semejanza de los grupos que ya existían en los *colleges* ingleses y americanos, de los cuales el Theatre Intime de Princeton University fue pionero.³ A pesar de las diferencias en la composición de sus públicos, podemos convenir que ambas compañías apostaron por un repertorio de obras singulares que sus espectadores desconocían. La Barraca y el Theatre Intime fueron compañías integradas por actores aficionados que recibieron una formación específica para representar el repertorio; sin embargo La Barraca tenía puestas las miras más allá de los recintos universitarios. En los objetivos que delimitan su actuación leemos que su trabajo está destinado a «desarrollarse en las Capitales [sic]» pero también «tiende a la difusión del Teatro en las masas campesinas que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral» (UFEH 1932:1). Lorca [1978: 944] lo expresó en una entrevista publicada en la revista neoyorquina *Theatre Arts Monthly*, donde afirmó que «we believe we can do our part toward the great ideal of educating the people of our beloved Republic by means of restoring to them their own theatre». En este sentido,

2. Véase el catálogo de la exposición conmemorativa editado por Otero Urtaza [2006], el estudio de Sinclair [2009] sobre la circulación del capital cultural y el de Rodríguez-Solás [2014] sobre las prácticas de las Misiones y del Teatro del Pueblo, dirigido por Alejandro Casona.

3. Cipriano de Rivas Cherif citaba al Theatre Intime como un modelo a seguir en el necesario establecimiento de una red de teatros universitarios en España (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 1997:51). En la actualidad es uno de los teatros universitarios de Estados Unidos con una trayectoria más extensa.

el repertorio de La Barraca se presentaba como genuinamente popular, a pesar de que los estudiosos del teatro se habían apropiado de él.

Desde nuestra perspectiva contemporánea llama la atención que el repertorio popular y republicano no fuera de nueva creación, sino que se mirara en la problemática tradición del siglo XVII, donde los valores tradicionales religiosos y monárquicos eran difíciles de conjugar con las ideas laicas y la soberanía popular de la República. Antonio Gramsci [2012:102] señaló que la ruptura total con la tradición era contraproducente para el establecimiento de una nueva cultura, siendo preferible que se enfocara en «elaborating that which already is», para lo que es esencial que ese trabajo de reelaboración se funde en «the humus of popular culture as it is, with its tastes and tendencies and with its moral and intellectual world, even if it is backward and conventional». No obstante, las prácticas de La Barraca no siempre fueron capitalizadas como populares, especialmente entre las élites cercanas al republicanismo, lo que revela la complejidad de la lucha por la hegemonía cultural en estos convulsos años.

La sospecha de que la compañía seguía una agenda republicana persiguió a sus integrantes. Lorca adopta una postura estratégica al reconocer y distanciarse en varios momentos de la política cultural republicana. Por un lado defendía en una entrevista que su gente estaba «muy preocupada con una gran idea política nacional: educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro clásico y el moderno y el viejo» (cit. en Anderson 1989:189). Por otro, en el texto que solía leer antes de cada función reconocía que «naturalmente, toda esta modesta obra la hacemos con absoluto desinterés y por la alegría de poder colaborar en la medida de nuestras fuerzas, en esta hermosa hora de la nueva España» [1997:215]. Llama la atención que estas prácticas teatrales se presentaran como desinteresadas ya en la introducción de las obras, lo que interpreto como una necesidad de separarse del campo del poder. La insistencia de Lorca en la autonomía del proyecto era un mensaje difícil de transmitir. La Barraca tenía complicado distanciarse del gabinete que les financiaba y que, por otro lado, había generado la desafección de públicos tan dispares como campesinos, terratenientes y católicos, que se vieron defraudados por las políticas aplicadas por los primeros gobiernos.

Con estas circunstancias, La Barraca se vio obligada a desempeñar un papel pedagógico entre los públicos. Lorca, que nunca sobrestimó la habilidad de la audiencia para entender los textos clásicos, tenía confianza en que se podía educar

al público si le ofrecía un texto singular con una puesta en escena estimulante. La «Charla sobre teatro» es uno de sus manifiestos teatrales más sugerentes. La pronunció la madrugada del 1 de febrero de 1935 en una función especial de *Yerma* para los trabajadores del gremio teatral.⁴ Allí expuso sus ideas sobre la conexión de la audiencia con su arte escénico que sin duda surgió de la experiencia como director de La Barraca. Decía que «al público se le puede enseñar —conste que digo público, no pueblo—; se le puede enseñar, porque yo he visto patear a Debussy y a Ravel hace años, y he asistido después a las clamorosas ovaciones que un público popular hacía a las obras antes rechazadas» [1997:256]. El análisis de las prácticas teatrales de La Barraca demuestra a las claras el desempeño de la compañía por formar a sus públicos. En este sentido, la elección del repertorio y la consolidación de su arte escénico condicionaron la interacción con los espectadores.

En estas palabras resuenan tanto la experiencia de la primera temporada, que en el ámbito rural estuvo compuesta por formas teatrales breves, como la negociación a la que se vio sometido su repertorio a partir de 1933, cuando se produce el giro lopeziano en el mismo.⁵ La inclusión de *Fuenteovejuna*, la obra que más veces representó, cumplió el objetivo inicial de la compañía de educar a públicos con alguna experiencia teatral previa e hizo que el repertorio tuviera una mayor relevancia social para las inquietudes de sus espectadores. El teatro, como todos los ámbitos de la sociedad en la incipiente República Española, se politiza y hace explícito en este caso el paralelismo con la situación presente del campesinado.

EL GIRO LOPEZIANO DE LA BARRACA

La experiencia de la primera temporada demostró las carencias organizativas de la estructura inicial de La Barraca. En este sentido es determinante el congreso

4. Esta parece ser la única versión existente de la «Charla sobre teatro». No he podido comprobar la existencia de un texto anterior, supuestamente con ocasión de la visita de La Barraca a la Universidad Internacional de Santander, que cita Vilches de Frutos [2005:58]. Agradezco el cotejo de datos a Alejandro Alonso, y reconozco la generosidad de María Helena Rosales y la Biblioteca de Andalucía, que me proporcionaron el facsímil de la charla editada por la Casa-Museo de Federico García Lorca.

5. Véase Doménech Rico [2013:35-59] para un panorama del repertorio de la compañía. Rodríguez-Solás [2014:113-122] analiza el repertorio de la primera temporada, compuesto por los entremeses *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa* y *Los dos habladores*, y el auto de Calderón de la Barca *La vida es sueño*.

de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos de febrero de 1933, tras el cual se elimina el comité director con el que habían operado en 1932, formado por cuatro estudiantes de Filosofía y Letras y cuatro de Arquitectura (UFEH 1932:1; Auclair 1968:285), y se nombra secretario de La Barraca a Rafael Rodríguez Rapún en sustitución de Miguel Quijano. García Lorca y Ugarte salen del congreso de Valencia con un mayor poder de decisión y con el mandato de encarar los problemas sociales que acuciaban a los campesinos. Consciente como era de que en el repertorio del Siglo de Oro se podía encontrar una tradición relevante para los nuevos ímpetus con los que se presentaba la República, Lorca partió de lo que ya existía, por parafrasear una vez más a Gramsci, y encontró en *Fuenteovejuna* el conflicto social con el que hacer reflexionar a sus espectadores.

Como es sabido, la versión de Lorca prescindía de los Reyes Católicos y se centraba en el drama social. Esta decisión ponía el texto al servicio de la puesta en escena que situaba la acción en el tiempo de la representación, lo que suponía una innovación en la escenificación del Siglo de Oro teatral que ya había ensayado con éxito Max Reinhardt. Respecto a la lectura de Lorca, según ha recordado García Santo-Tomás [2000:350], entroncaba con los estudios de Américo Castro, Karl Vossler y Rudolph Schevill, quienes explicaron la vertiente más social del drama. La vigencia de la trama de *Fuenteovejuna* en la década de 1930 fue resumida por Arturo Barea [1946:35], que afirmó que «las palabras del drama clásico se mezclaban con sus esperanzas presentes», y los espectadores relacionaban al Comendador con «uno de los “señoritos” del pueblo, hijo de sus propios “nobles”, a los cuales odiaban». La puesta en escena buscaba, pues, la actualización de la trama a través de los recursos escénicos, como el decorado de la tierra de Castilla, diseñado por el pintor Alberto, y el vestuario, con la elección de pana negra para los personajes masculinos y un traje negro con una cruz roja en el pecho para Fernán Gómez. La estética del montaje ya establecía una distancia con los decorados que Benjamín Palencia diseñó para *La vida es sueño*. Lorca, además, supo destacar aquellos aspectos del texto que podían resultar contemporáneos. Carmen Galán interpretaba a Laurencia y, cuando insultaba a los ediles y les llamaba «hilanderas, maricones, / amujerados, cobardes», el texto cobraba la actualidad que cualquier espectador ha podido experimentar en alguno de los frecuentes montajes del drama.⁶

6. Baste como ejemplo la reacción de Margarita Xirgu tras haber pronunciado estas líneas el día

El giro lopiano del repertorio requería una mayor dedicación del dramaturgo, que debía adaptar una comedia para un público que no estaba familiarizado con las tramas de las comedias del Siglo de Oro. Lorca «insistió en el principio de simplificación» (Vilches de Frutos 2005:29) en su adaptación de las obras, una característica que envidiaba del teatro experimental. Seleccionaba del original sin alterar o reescribir el drama más allá del nuevo texto que se creaba a partir de la selección de escenas. En este sentido, su trabajo con el drama de Lope introduce una innovación respecto a las refundiciones que todavía montaban algunas compañías de repertorio. Lo explicó Lorca a un periodista argentino durante su estancia en Buenos Aires para la versión de *La dama boba*: «cortar significa, en seguida, engarzar. Y el engarce del verso con lógica, con ritmo, con armonía es un trabajo muy difícil, muy prolijo, que es lo que yo he hecho con escrupulosidad» (cit. en Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 1997:48-49). Se puede comprobar el respeto del texto editado de la *La dama boba* de Lorca, del que los editores valoran el respeto por el original (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 1997:93).

Lorca [1978:1064] defendió en alguna entrevista su versión de *Fuenteovejuna* e insistía en que la suya era una antología de la obra de la que se presentaban sesenta escenas. Sin embargo, es llamativo que en los carteles impresos conservados podamos ver un número dispar de escenas. En el estreno en el teatro Principal de Valencia, el 28 de junio de 1933, se anunciaban treinta escenas, mientras que en otra función diferente eran cuarenta y seis. Dos años después, en la llamada «campana de homenaje a Lope de Vega en su tricentenario», que acogió a la compañía en el teatro Coliseum de Madrid los domingos de noviembre y diciembre de 1935, fueron veintitrés las escenas. Las discrepancias de estos datos me llevan a conjeturar con la posibilidad de que en las representaciones de *Fuenteovejuna*, como ocurría con otras obras del repertorio, los textos se adaptaran a las necesidades del público y de la función.

La intervención textual, que Lorca defendió como un trabajo de supresión de versos, fue determinante en la recepción de la comedia. En su trabajo de adaptación de *La dama boba* en Buenos Aires explicaba la necesidad de cortar la comedia porque «la extensión original de la pieza fatigaría al público de hoy» (cit. en Aguilera

del estreno de su *Fuenteovejuna* en 1935 ante los concejales del Ayuntamiento de Madrid, a los que, según confesaba a Rivas Cherif [1991:132], «He llamado maricones a los concejales de Madrid que estaban en el palco del Ayuntamiento. Eso ya no es teatro ni arte. Es un mitin».

Sastre y Lizarraga Vizcarra 1997:48-49). La *Fuenteovejuna* de Lorca, más breve que la de Lope, apuesta por el triunfo del amor como fuerza incontrolable. La última escena de la comedia es a mi juicio tan polémica como la supresión de los Reyes Católicos, que se ha convertido en una referencia insoslayable en la crítica de esta versión. Son los requiebros de Laurencia y Frondoso los que dan fin al texto lorquiano que fue recreado por Byrd [1984:108-109] con algunos de los actores de La Barraca:

FRONDOSO	[...] Pero decidme, mi amor, ¿Quién mató al Comendador?
LAURENCIA	Fuente Ovejuna, mi bien.
FRONDOSO	¿Quién le mató?
LAURENCIA	¡Dasme espanto! Pues Fuente Ovejuna fue.
FRONDOSO	Y yo, ¿con qué te maté?
LAURENCIA	¿Con qué? Con quererte tanto.

En este final, motivado por la supresión de la última escena en la que los Reyes Católicos restauraban el statu quo, era el triunfo del amor el que funcionaba como exoneración de Frondoso y Laurencia, una particularidad que no pudo pasar desapercibida para el espectador contemporáneo. La ausencia de un poder superior al que se debían someter los personajes crea un drama en el que los que se rebelan ante la injusticia lo hacen creyendo en la rectitud de sus acciones, que es ratificada por su amor.

De las prácticas escénicas de La Barraca existen varios testimonios de actores. Luis Sáenz de la Calzada, que interpretaba al Comendador en la obra, publicó la memoria más autorizada y comprensiva. Su entrada en la compañía, sin embargo, se produce en la segunda temporada. Los testimonios de Modesto Higuera, que han llegado hasta nosotros en forma de conferencias y apuntes para sus memorias, aportan una importante perspectiva desde dentro de la compañía que hasta la fecha ha pasado desapercibida.⁷ Modesto Higuera fue seleccionado en las primeras pruebas de La Barraca junto con su hermano Jacinto. Más tarde, Modesto disfrutó, además, de una exitosa carrera como director de teatro, y es esta circunstancia la

7. El archivo de Modesto Higuera está depositado en el Centro de Documentación Teatral. Agradezco las facilidades que me dieron para consultarlo la nieta del director, la actriz Eva Higuera, y Berta Muñoz, del CDT.

que confiere una sensibilidad artística a sus recuerdos. De hecho, su primera experiencia en la dirección fue con *El caballero de Olmedo*, estrenada con La Barraca en las caballerizas de la Universidad Internacional de Santander.⁸ De sus recuerdos concluimos que Lorca hacía una lectura inicial del texto para repartir los roles que después trabajaba con cada actor, al que pedía que se identificara con el papel a través de la lectura reflexiva del texto. Durante el montaje de la obra se ensayaban los movimientos de los actores, las escenas estáticas y la expresión corporal (Higueras, s.f.). En los montajes de La Barraca, como en el resto de su práctica escénica, Lorca sostenía que el ritmo debía gobernar el teatro como lo hacía en la poesía (Vilches de Frutos, 2005:44-45). La dicción de los actores debía respetar el valor de cada verso y darle el énfasis que requiriera (Higueras, s.f.). Se distanciaban de la interpretación actoral de los clásicos que había desvirtuado su recepción en los años previos, como describe Cipriano de Rivas Cherif en *Cómo hacer teatro*. Lorca usó las pausas y los silencios de la misma forma que ensayó en su teatro, como un recurso expresivo (Dougherty 1986). Cada pausa se medía para que causara «una armonía en los silencios» (García Lorca 1978:969).

Las prácticas de La Barraca entroncaban directamente con el teatro de Siglo de Oro en su utilización de la música como parte del espectáculo. Música y coreografías fueron algunos de los recursos con los que La Barraca reteatralizó la escena. *Fuenteovejuna* suponía un reto en la integración de música y acción en la puesta en escena. En la primera temporada, las canciones del auto *La vida es sueño* y del entremés *Los dos habladores* eran los momentos climáticos de las funciones; la comedia requería una planificación más compleja para escenificar la canción en la escena de la boda de Laurencia y Frondoso. «Al val de Fuenteovejuna» formaba parte de una coreografía que completaban dos canciones más, una de origen asturiano, «Sal a bailar, buena moza», y «Las agachadas», que compuso el propio Lorca como una canción folclórica andaluza. Era consciente Lorca del peso de la música en las

8. Modesto Higueras fue miembro de La Barraca desde sus inicios. Formó parte del grupo de dirección encabezado por Federico y en el que también estaban Ugarte, José Caballero, Rodríguez Rapún, Romeo y Calzada (Gómez García 2005:32). Dirigió el TEU (1941-1956), continuando la labor iniciada por La Barraca. Estuvo brevemente a cargo del Teatro Nacional de la República Dominicana (1951-1952) y del teatro Español (1953-1954). Fue en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo donde logró sus mayores éxitos profesionales (1954-1965). Allí montó obras contemporáneas españolas y extranjeras que tenían difícil cabida en los teatros comerciales, entre ellas *Camino Real*, de Tennessee Williams (1958). Véase Gómez García [2005], y el artículo en Huerta Calvo *et al*, *Teatro español de la A a la Z*, s.v., «Higueras».

representaciones de los corrales, y por esta razón su diseño de la escena de la boda como un intermedio musical podría leerse como una forma de reavivar «el estilo creando unas condiciones de representación análogas —en absoluto idénticas— a las que vieron nacer a la obra que nos proponemos hacer revivir» (Copeau 2002:309). Estas reflexiones de Copeau tras su experiencia escenificando a Molière y Shakespeare con el Vieux-Colombier tienen vigencia en la puesta en escena de *Fuenteovejuna*, en la que Lorca comisionó la coreografía a Pilar López y la música a Julián Bautista, que hizo los arreglos para guitarra, vihuela y laúd.

Las similitudes entre la escena de la boda y el «Despierte la novia» de *Bodas de sangre* ofrecen un claro ejemplo de retroalimentación entre el trabajo escénico y dramático de Lorca (Hernández 1998:18; Maurer 1986:245). En ambos casos la canción es el clímax del conflicto dramático y ocupa un lugar central de la obra. La entrada del Comendador interrumpiendo la boda y la canción para apresar a Frondoso se producía tras un extenso intermedio en el que la acción principal quedaba en suspenso. El Comendador devuelve al espectador al conflicto inicial, que en el montaje de Lorca se veía interrumpido por el extenso intermedio musical con el que se lograba el distanciamiento de la audiencia. El Comendador, distinguido por la cruz roja de su chaqueta, encarnaba el refrán «la cruz en el pecho, el diablo en los hechos», que tantas veces se ha usado para explicar el conflicto de honor en esta comedia. En este montaje cabe considerar que el vínculo afectivo que se establecía se había logrado por la especificidad del vestuario, el uso del lenguaje y la inmediatez de la música, de ahí que en este caso particular se usara «la emoción como elemento de solidaridad, de comunión entre obra y persona, entre escena y patio de butacas» (Plaza Chillón 2001:59). No es casual que Plaza Chillón llame la atención sobre el carácter ritual de esta puesta en escena, que además de ser la más representada, también fue la que concitó más consensos entre la audiencia (Sáenz de la Calzada 1998:98). Una audiencia, por cierto, de capitales de provincia y pequeñas ciudades, que es donde se representó la obra, que reaccionó de forma positiva a este repertorio con mayor carga política.⁹

Las campañas de la primera temporada de La Barraca les sirvieron para

9. Existen cuatro episodios documentados en los que los miembros de La Barraca fueron acosados o se les prohibió actuar. Ocurrieron en Soria, Estella, Huesca y Jaca y fueron una reacción a la subvención oficial de la compañía, como confirma Higuera (s.f.): «había público que por ser un teatro protegido oficialmente [...] y sin conocer el espectáculo nos recibían de uñas». Véase Rodríguez-Solás [2014:109-112].

conocer a su público, pero también hay que considerar que, como ocurre con todo viaje, les ayudó a definir el proyecto (Sinclair 2009:164). Se elige la provincia de Soria como el área por el que la compañía desplegará su arte en las primeras salidas; según Anderson [1989:184-185] es el resultado de un viaje de exploración en el que participan Lorca, con Fernando de los Ríos y otras figuras influyentes. Visitan Burgo de Osma, San Leonardo, Soria, Numancia y Torrearévalo. En la memoria de La Barraca se explica, además, que en Soria hay una especial relación con el arte escénico y que existe un teatro en la mayoría de los pueblos (UFEH 1932:1). La inversión de capital se hizo, pues, donde había una mayor garantía de éxito, como ocurrió con la distribución de bibliotecas de Misiones Pedagógicas (Sinclair 2009:144). En la segunda función de La Barraca, el 11 de julio de 1932, actuaron en San Leonardo, donde se produjo un intercambio cultural que les causó una enorme impresión. Higuera [1935:3v] relata que es un pueblo

que con 500 vecinos tiene un teatro grande hecho con maderas que cortaron ellos mismos y con una arquitectura rural naturalmente donde representaron con el asombro consiguiente de los estudiantes *El alcalde de Zalamea* y su director campesino decía que era cosa corriente estas representaciones, pues invitaban a los pueblos de alrededor a que acudieran a las representaciones y se organizaban verdaderas fiestas de arte, pues un pueblo tenía sus coros, otro sus danzantes, etc.

Del objetivo inicial de difundir el teatro en las capitales y entre las «masas campesinas que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral» (UFEH 1932:1) podemos extraer el paternalismo que persiguió a los proyectos itinerantes de extensión cultural. De una manera similar a la experiencia de Misiones Pedagógicas, la realidad que La Barraca se encontró redefinió sin duda su propuesta inicial que, tras esta consideración, «it can be understood as a project of putting Spain back in touch with itself» (Sinclair 2009:164). En este sentido La Barraca, en su papel de intermediario de la tradición, estableció una conexión explícita entre la realidad social del campesinado en tiempos republicanos y una obra como *Fuenteovejuna*, donde se encontraban ya las desigualdades que el montaje denunciaba. Hay, pues, un proceso de retroalimentación en el que la propia compañía se nutre de la observación de la realidad campesina para construir su representación del abuso de poder. El cambio que se produjo con *Fuenteovejuna* fue más profundo que el que supuso la elección de una estética realista, sin que este

hecho significase un abandono radical de la estilización vanguardista que ya existía en las otras obras del repertorio. El montaje fue una intervención consciente en los conflictos sociales que hacía a Lope de Vega dialogar con el espectador contemporáneo. Es el texto clásico, definido por Lorca como el «receptor del latido de toda una época» (cit. en Vilches de Frutos 2005:63), el que dinamiza la comunicación teatral. El texto de *Fuenteovejuna* ponía en contacto al espectador con su pasado y lo enfrentaba a las consecuencias de la reforma agraria, revividas con los sucesos de Casas Viejas, todavía frescos en la memoria cuando se estrenó el montaje.¹⁰

En tan solo dos años La Barraca había consolidado su repertorio, su estilo artístico y había montado sus obras más significativas, como confirma el análisis de sus prácticas posteriores. Los años sucesivos se caracterizan por el continuismo y la necesidad de hacer frente a las contingencias. El año 1934 es frenético para Lorca, es el de su viaje a Buenos Aires y el del estreno de *Yerma*. Sus viajes le impidieron acompañar a la compañía, que por otro lado tuvo que reducir su repertorio —se elimina *La vida es sueño*— y la frecuencia de sus excursiones a raíz de los recortes presupuestarios impuestos por los gobiernos de la CEDA. En 1935 La Barraca participó en el centenario de Lope de Vega, lo que motivó la elección de *El caballero de Olmedo* como adición al repertorio. Sin embargo, los ímpetus ya no eran los mismos y Lorca estaba embarcado en la escritura y promoción de su propia obra, además de otros proyectos teatrales. Dirigió *La zapatera prodigiosa*, *El retablillo de don Cristóbal*, *Doña Rosita la soltera*, que también concluyó ese año, y participó en el homenaje oficial a Lope con su versión de *La dama boba* el 27 de agosto. Lorca había dedicado «con entrega incondicional, años fundamentales de su formación» a La Barraca (Peral Vega 2013:112), pero su distanciamiento a partir de 1934 explica parcialmente la decadencia artística de la compañía.

El estreno de *El caballero de Olmedo* tuvo la solemnidad de la conmemoración de Lope de Vega en el centenario de su muerte. La obra se presentó en agosto de 1935 en la Universidad Internacional de Santander y los testimonios apuntan que fue un fiasco; otro acto fallido más del centenario, como los que abundaron ese año. Lorca solamente montó el primer acto de la obra, pero ya sin la misma exigencia que había distinguido a la compañía hasta entonces. Ni ensayaron lo suficiente ese primer acto ni hubo un ensayo general antes del estreno, al que Lorca

10. Sobre la insurrección anarquista en Casas Viejas y la polémica represión que sucedió entre el 8 y 11 de enero de 1933, véase Casanova [2010:108-114].

tampoco asistió (Sáenz de la Calzada 1997:130). El montaje tuvo una segunda oportunidad en el teatro Coliseum, donde la compañía residió los domingos de noviembre y diciembre de 1935 para representar su montajes de Lope (Higueras, s.f.). Lorca sí tuvo tiempo de elaborar una versión de *El caballero de Olmedo* en la que aplicó el mismo principio de simplicidad que tan buenos resultados le había dado en sus versiones de *Fuenteovejuna* y *La dama boba*.

Para la versión dramatúrgica de *Fuenteovejuna*, Lorca aisló el drama social del texto de Lope de Vega; con *La dama boba* subrayó el aspecto coloquial de la comedia y la dotó de los elementos farsescos con los que ya había experimentado en su propia obra. En ambos casos fue fundamental la elección de un ritmo de la representación, que ayudó a la comprensión de la trama, y la asistencia de la música y coreografía. En *El caballero de Olmedo* encontramos esos principios en el uso de la música, que Lorca extrae de las «Variaciones sobre la canción del Caballero», de Antonio de Cabezón (Sáenz de la Calzada 1997:132), y en la elección del final de obra, que acababa con el lamento de Tello:

¡Qué buenas nuevas les llevo
de las fiestas de Medina!
¿Qué dirá aquel noble viejo?
¿Qué hará tu madre y tu patria?
¡Venganza, piadosos cielos! (vv. 2504-2508)

Lorca [1978:1064] consideraba que las últimas tres escenas de la venganza eran «una concessió feta per Lope al public [sic], i amb elles l'obra perd grandesa». La obra terminaba con «una fórmula totalmente dramática», el soliloquio de Tello y la canción, que se escuchaba a lo lejos para recordar el presagio (Higueras, s.f.). Es difícil conjeturar si hubo más supresiones en este texto, que contiene menciones explícitas a la monarquía además de las que encontramos en las escenas finales «en las que aparece el rey administrando la justicia poética que pide el castigo de los culpables» (Cienfuegos Antelo y Huerta Calvo 2013:82).

El giro lopiano de *La Barraca* consolidó los principios de Lorca en la interpretación de los clásicos, que él mismo resumió como la exaltación de «lo que tuvo de espectáculo en su época» [1997:245], sin que ello significase dejar de lado la innovación en la escenografía, en el trabajo con los actores, en el entrenamiento para declamar; es decir, sin dejar de ser consciente de que el teatro, como cualquier

manifestación artística, es sensible a las necesidades de los tiempos. Todas estas aportaciones son las huellas que revela el análisis de las prácticas teatrales de La Barraca y que colocan a Lorca como uno de los renovadores del montaje de los clásicos, un papel que se debe sumar a su producción literaria y que sería deseable ver considerado de forma cotidiana junto al estudio de su producción dramática, no como un apéndice a su prolífica carrera como dramaturgo. Lorca desarrolló su práctica escénica al mismo tiempo que su escritura dramática. La separación es, por tanto, artificial y solo puede entenderse en un contexto en el que primen criterios de autoría poco defendibles en la actual situación de los estudios teatrales.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan e Isabel LIZARRAGA VIZCARRA, «Primeros ensayos de La Barraca: una entrevista olvidada de Lorca», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, XVI (1994), pp. 49-66.
- AGUILERA SASTRE, Juan e Isabel LIZARRAGA VIZCARRA, *Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de «La dama boba»*, Universidad de la Rioja, Logroño, 1997.
- ANDERSON, Andrew A., «Los primeros pasos de “La Barraca”: una entrevista recuperada, con cronología y comentario», en *L’Imposible/posible di Federico García Lorca. Atti del convegno di studi. Salerno, 9-10 maggio 1988*, ed. L. Dolfi, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1989, pp. 177-199.
- AUCLAIR, Marcelle, *Enfances et mort de García Lorca*, Seuil, París, 1968.
- BAREA, Arturo, *Lorca: el poeta y su pueblo*, Losada, Buenos Aires, 1946.
- BYRD, Susanne Wade, *La «Fuente Ovejuna» de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 1984.
- CASANOVA, Julián, *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1936)*, Crítica, Barcelona, 2010.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema y Javier HUERTA CALVO, *El caballero de Olmedo: versos y versiones*, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid / Olmedo, 2013.
- COPEAU, Jacques, «*Hay que rehacerlo todo*» *Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau*, ed. B. Baltés, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2002.
- DELGADO, Maria M., *‘Other’ Spanish Theatres. Erasure and Inscription on the Twentieth-Century Spanish Stage*, Manchester University Press, Manchester, 2003.
- DOMÉNECH Rico, Fernando, «El repertorio de La Barraca», en *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*, eds. J. Huerta Calvo y F. Doménech Rico, Ediciones del Orto, Madrid, 2013, pp. 35-59.
- DOUGHERTY, Dru, «El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XI (1986), pp. 91-109.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 107-125.

- GARCÍA RUIZ, Víctor, *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch, Iberoamericana / Vervuert*, Madrid / Frankfurt am Main, 2010.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, ed. A. del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1978²⁰, 2 vols.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Charla sobre teatro*, Diputación Provincial de Granada / Patronato Cultural Federico García Lorca, Granada, 1989.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Prosa*, ed. M. García-Posada, *Obras completas*, vol. 3, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Modesto Higuera: el maestro y la asamblea*, s.n., Madrid, 2006.
- GRAMSCI, Antonio, *Selections from Cultural Writings*, eds. D. Forgacs y G. Nowell-Smith, trad. W. Boelhower, Haymarket Books, Chicago, 2012.
- HERNÁNDEZ, Mario, «Introducción», en F. García Lorca, *Bodas de sangre: tragedia en tres actos y siete cuadros*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 7-60.
- HIGUERAS, Modesto, «El teatro en el pueblo», manuscrito de 1935, Archivo Modesto Higuera, Centro de Documentación Teatral, Madrid.
- HIGUERAS, Modesto, «El teatro itinerante de Lorca. La Barraca y el teatro de García Lorca», manuscrito s.f., Archivo Modesto Higuera, Centro de Documentación Teatral, Madrid.
- HUERTA CALVO, Javier, «La Barraca o la utopía que se hizo teatro (con una bibliografía crítica)», en *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*, eds. J. Huerta Calvo y F. Doménech Rico, Ediciones del Orto, Madrid, 2013, pp. 11-33.
- HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA y Héctor URTAÍZ TORTAJADA, *Teatro español de la A a la Z*, Espasa, Madrid, 2005.
- MAURER, Christopher, «Lorca y las formas de la música», en *Lecciones sobre Federico García Lorca: Granada, mayo de 1986*, eds. J. Marichal y A. Soria Olmedo, Comisión Nacional del Cincuentenario, Granada, 1986, pp. 237-250.
- OTERO URTAZA, Eugenio, ed., *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936*, Residencia de Estudiantes / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2006.
- PERAL VEGA, Emilio, *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2013.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis, *Clasicismo y vanguardia en «La Barraca» de F. García Lorca, 1932-1937: de pintura y teatro*, Comares, Granada, 2001.

- RIVAS CHERIF, Cipriano, *Cómo hacer teatro*, ed. E. de Rivas, Pretextos, Valencia, 1991.
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David, *Teatros nacionales republicanos: la Segunda República y el teatro clásico español*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2014.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca, teatro universitario*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación Sierra-Pambley, Madrid, 1998.
- SINCLAIR, Alison, *Trafficking Knowledge in Early Twentieth-Century Spain: Centres of Exchange and Cultural Imaginaries*, Tamesis, Woodbridge, 2009.
- UFEH: Unión FEDERAL DE ESTUDIANTES HISPÁNICOS, «Extracto de la Memoria del Teatro Universitario “La Barraca”», Asor, Madrid, [1932].
- VEGA CARPIO, LOPE DE, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 1985.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca, «Introducción», en F. García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 11-133.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca y Dru DOUGHERTY, «Federico García Lorca como director de escena», en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, Madrid, 1992, pp. 241-251.