

EL TEATRO ITINERANTE EN EL ESPACIO URBANO.  
TRES REPRESENTACIONES DE LA BARRACA DE GARCÍA LORCA

AARÓN JARA CALABUIG

*Universitat Politècnica de València*

**LA BARRACA, UN TEATRO POPULAR**

LA PROCLAMACIÓN DE LA SEGUNDA REPÚBLICA Española, el 14 de abril de 1931, inició una época de intensa actividad cultural para Federico García Lorca, involucrado en la creación del grupo de teatro universitario La Barraca. Financiada con fondos públicos y directamente relacionada con el proyecto de las Misiones Pedagógicas, esta compañía ambulante pretendía difundir la cultura por pueblos y ciudades de todo el país. Bajo la dirección de Eduardo Ugarte y del mismo Lorca, el colectivo estaba coordinado por cuatro estudiantes de Filosofía y Letras; contando, además, con la colaboración de cuatro estudiantes de Arquitectura y de varios artistas de vanguardia. Desde su puesta en marcha hasta su final, La Barraca representó trece obras teatrales en más de sesenta emplazamientos distintos.<sup>1</sup>

Su repertorio se nutría de las obras más representativas del Siglo de Oro español. La selección de textos incluía entremeses de Cervantes, comedias de Lope de Vega y Tirso de Molina, así como otras creaciones de Juan del Encina, Lope de Rueda y Calderón de la Barca. Como adi-

1 Para ampliar información sobre las actuaciones e itinerarios de La Barraca, se recomienda acudir a la publicación de Sáenz de la Calzada [1998: 221-223].

ción a los clásicos, también se incluyó una adaptación basada en *La tierra de Alvargonzález*, romance de Antonio Machado.<sup>2</sup> Un variado equipo de artistas se ocupaba de los diseños escenográficos correspondientes a cada montaje. Norah Borges, Ramón Gaya, Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia, Alfonso Ponce de León o Alberto Sánchez son algunos de los nombres que encabezaban la lista de figurinistas y pintores-esce-nógrafos. Cabe destacar, asimismo, la presencia de Santiago Ontañón y José Caballero en este grupo, pues serían los escenógrafos de diferentes producciones lorquianas en el futuro.

Paralelamente a la actividad del grupo de Lorca y Ugarte, el *Teatro del pueblo*, dirigido por Alejandro Casona e integrado en la sección teatral de las Misiones Pedagógicas, también se preocuparía de aproximar el arte y las letras a las clases populares. Ambas compañías se complementaron en su labor, pero con matices. El propio Casona admitiría en una entrevista que, mientras La Barraca actuaba en lugares donde el teatro ya se conocía, aunque fuera mínimamente; el *Teatro del pueblo* descendía hasta los pueblos y aldeas donde se representaba una obra, por primera vez, ante los ojos del campesinado.<sup>3</sup> Eso implicaba que su repertorio fuera más simple, basado en piezas cortas con música y algunos bailes. Por este mismo motivo, los montajes del grupo de Casona tendrían un carácter más humilde, con diseños escenográficos menos elaborados que se limitarían, en muchas ocasiones, al uso de telones pintados y algunos elementos de atrezzo.<sup>4</sup>

En el caso de La Barraca, que pretendía representar el teatro clásico español en un país con una tasa de analfabetismo superior al 30%,<sup>5</sup> la función comunicativa de la escenografía se convertía en un recurso fundamental para facilitar la comprensión de los contenidos. Sin embargo, la simplicidad de los montajes no sólo estaba supeditada al nivel educativo de los espectadores. Las limitaciones en cuanto al desplazamiento del equipo humano y los materiales también influyeron en la sencillez de los conjuntos. Un camión no demasiado grande transpor-

2 El repertorio completo puede consultarse en la tesis de Plaza Chillón [1996: 221-222].

3 Dicha entrevista se publicó en el *Diario Pueblo*, el 15 de agosto de 1962.

4 Así se recoge en la tesis de Plaza Chillón [1996: 203].

5 Dato ofrecido por el Museo Pedagógico de Aragón (MPA).

taba las piezas de los decorados, el entablado, el vestuario y el atrezo, por lo que los diseños escenográficos debían ajustarse a ello.<sup>6</sup> Arturo Ruiz Castillo, Fernando Lacasa, Luis Felipe Vivanco y Arturo Sáenz de la Calzada, que en aquel momento cursaban los estudios de Arquitectura, se encargaron de las cuestiones técnicas, desde la construcción del escenario hasta el montaje de los decorados. En la mayoría de las funciones, el espacio escénico estaría formado por un tablado desmontable de madera, sin pendiente, de ocho metros de largo por seis de ancho; un gran lienzo negro como telón de fondo; algunos cortinajes laterales; y otras estructuras auxiliares. Luis Sáenz de la Calzada, actor de La Barraca, describe con detalle cómo era y cómo funcionaba aquel escenario:

Nuestro tablado se apoyaba sobre caballetes cruzados perpendicularmente que le conferían gran estabilidad; sobre él se podía bailar sin temor a que vacilase o se derrumbase; 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. Dichas cortinas, a modo de rompimientos que se adentraban algo más de un metro en el escenario, y a otro tanto del fondo, permitían la salida del actor (...). Y, finalmente, cerrando el ámbito de la escena, una amplia cortina negra de cuatro metros de altura sobre el escenario se sujetaba a un cable de acero tirante entre dos tubos de hierro verticales, los que, a su vez, se afirmaban fuertemente con cables o vencejos. Sobre el tablado, que carecía de embocadura *sensu stricto*, se colocaban los decorados convenientes. [1998: 176]

Pero, ¿por qué se bautizó el grupo como La Barraca? García Lorca eligió este nombre, precisamente, por su significado. Y es que, en España, y por supuesto en Andalucía y en su Granada natal, se designaba con este nombre a las construcciones de madera fácilmente desmontables, donde se llevaban a cabo espectáculos propios de feria o teatro de títeres. Por eso, el poeta rindió esta especie de homenaje a las raíces más nobles y auténticas de lo popular [Plaza Chillón, 1996: 207]. Fue también una iniciativa suya que el equipo vistiera un uniforme azul, a modo de mono. Todas las fuerzas, el interés y la pasión que el andaluz volcó en

6 Se puede consultar la publicación de Sáenz de la Calzada para conocer más detalles sobre el transporte y los trabajos técnicos de La Barraca [1998: 178].

este proyecto quedan sintetizados en sus propias declaraciones para el periódico argentino *La Nación*:

La Barraca para mí es toda mi obra, (...) por ella he dejado muchas veces de escribir un verso o de concluir una pieza, entre ellas *Yerma*, que la tendría ya terminada si no me hubiera interrumpido para lanzarme por tierras de España en una de esas estupendas excursiones de “mi teatro”. [28-1-1934: 3]

El grupo de teatro universitario visitaría pueblos y ciudades repartidos por toda la geografía española, incluso de fuera de la península, llegando a actuar en Ceuta, Tetuán y Tánger. Durante su corta vida, la compañía compartió sus obras con todo tipo de espectadores, ocupando para ello plazas, calles o edificios donde realizar las funciones. Precisamente, uno de los aspectos que caracterizan al teatro ambulante es su adaptación al espacio urbano, esto es, cómo se inserta en aquellos lugares abiertos, públicos o no, en los que se puede desarrollar un espectáculo. Y es que, en este tipo de representaciones, la propia ciudad se vuelve teatro. El paisaje urbano forma parte de cada actuación, convirtiéndose en un marco para el espacio escénico y generando, así, una clara relación entre contenedor y contenido. Además de poner la cultura al alcance de todos, el teatro itinerante redundaba en la revitalización del espacio urbano, de la comunidad, motivando el encuentro y la convivencia entre vecinos y subrayando el valor de lo público.

En las páginas siguientes se recoge un análisis de tres representaciones llevadas a cabo por La Barraca en dos emplazamientos distintos. El objetivo del estudio es realizar una descripción de los montajes en relación con el contexto urbano o arquitectónico en el que se inscribieron. La selección de obras permite, por sus propias características y la cantidad de documentación y material gráfico disponibles, establecer una serie de vinculaciones entre el espacio escénico y su entorno, evidenciando, al fin y al cabo, las afinidades existentes entre ciudad, arquitectura y teatro.

### **LA GUARDA CUIDADOSA (ALMAZÁN, SORIA. 1932)**

La Barraca se puso en marcha en julio de 1932 con un itinerario que comprendía Soria y Madrid. En la provincia soriana una de las paradas

fue la localidad de Almazán, situada al sur de la capital y atravesada por el Duero. Allí, entre otras obras, se representó *La guarda cuidadosa* (Miguel de Cervantes, ca. 1615). El entremés cervantino fue interpretado en la Plaza Mayor del municipio, sobre el escenario desmontable de la compañía, entre el Palacio de los Hurtado de Mendoza, la iglesia de San Miguel y el edificio del ayuntamiento. El tablado se instaló en la zona oeste de la plaza, donde el espacio entre la iglesia y el palacio vuelca hacia el río. Así pues, el decorado de Alfonso Ponce de León se enmarcó en un escenario urbano singular, en el que, todavía hoy, destacan la imagen del templo románico y la fachada clasicista del edificio nobiliario.



Figs. 1-2. Vista aérea de Almazán, 1946. En rojo, la zona oeste de la Plaza Mayor. Instituto Geográfico Nacional / Plaza Mayor de Almazán. Al fondo, el Palacio de los Hurtado Mendoza y la iglesia de San Miguel, primera mitad del siglo xx. Anticuario Casa Postal.

Tal y como señala Plaza Chillón [1996: 325], Lorca quería que el vestuario y los decorados de los entremeses de Cervantes se resolvieran con simplicidad para evitar problemas técnicos en la acción. Por eso, la mayoría de los elementos que componían la escena fueron de cartón, cosa que facilitaba su transporte. Para *La guarda cuidadosa*, Ponce de León diseñó una escenografía en la que se identifican tendencias del vanguardismo artístico, advirtiéndose, por ejemplo, rasgos cubistas en el tratamiento del espacio.<sup>7</sup> Por delante del telón de fondo, la casa de Cristinica, la protagonista, se presentaba como una estructura liviana descompuesta en formas geométricas. La figura de cartón tenía un contorno irregular e incluía una puerta rectangular en el centro y una pequeña ventana trapezoidal en la parte superior derecha. Asimismo, a su alrededor, había una especie de pedestal que soportaba una esfera.

7 Otros autores, como Plaza Chillón, hablan incluso de cualidades surrealistas en el diseño escenográfico para *La guarda cuidadosa* [1996: 329].

Curiosamente, este objeto recuerda a las bolas decorativas de la arquitectura herreriana, coetánea de Miguel de Cervantes.<sup>8</sup>

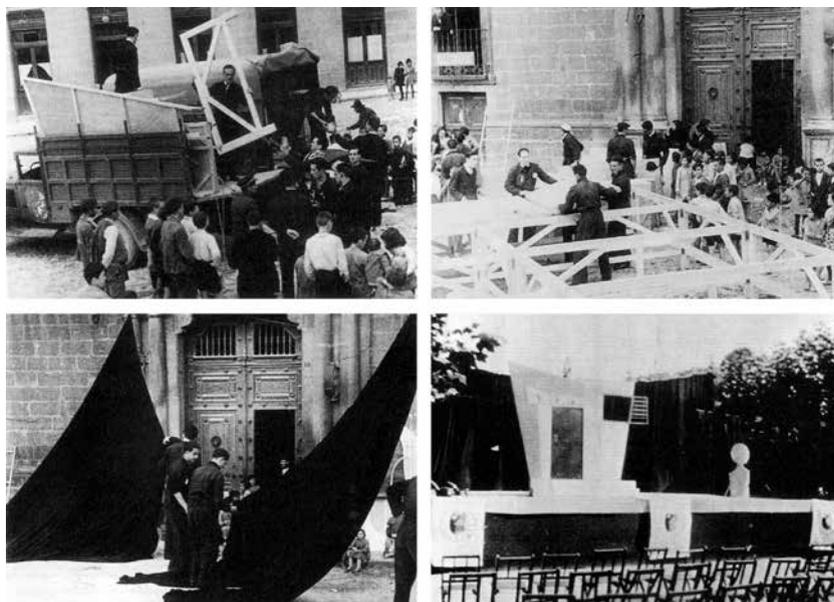
Se ha relacionado este diseño escenográfico con algunas creaciones de la escuela de la Bauhaus por las características de su composición. En concreto, se asocia el trabajo de Ponce de León con algunos diseños de Oskar Schlemmer, sobre todo en lo que se refiere a los figurines.<sup>9</sup> Schlemmer dirigió el laboratorio de decoración teatral de la Bauhaus y fue uno de los profesionales más influyentes en la evolución de la escenografía y el teatro vanguardistas. Entre sus obras, cabe destacar *El ballet triádico*, cuyos figurines se han comparado con los trajes de algunos personajes del entremés. Pese a todo, no se sabe con seguridad si el escenógrafo de La Barraca conocía sus producciones. La afinidad con los principios estéticos de la institución alemana podría haber sido fruto de su viaje a París, a finales de la década de 1920, cuando se impregnó de la modernidad y la vanguardia del panorama artístico europeo.

En cualquier caso, la puesta en escena de *La guarda cuidadosa* en Almazán supuso un juego de contrastes. Los operarios del grupo teatral levantaron un decorado de estética innovadora, rompedora, en medio de un paisaje rural, donde el lenguaje de la edificación obedecía a la tradición constructiva y la arquitectura histórica estaba especialmente presente. Gonzalo Menéndez Pidal grabó con su cámara algunas de las actuaciones de La Barraca,<sup>10</sup> lo que hoy nos permite analizar las tareas de montaje del escenario y situarlo, aproximadamente, en el espacio público del municipio (figs. 3-6). La Plaza Mayor, de más de tres mil metros cuadrados, era el lugar más indicado donde acoger el espectáculo por varios motivos. En primer lugar, por su carácter, siendo el principal punto de encuentro entre los vecinos y un espacio representativo de alto valor patrimonial. Aunque existen otras plazas en la población, ninguna alcanza sus dimensiones y, además, la mayoría presentan pen-

8 La arquitectura herreriana se desarrolló en España durante el último tercio del siglo XVI. Se originó con la construcción del Monasterio de El Escorial, siendo uno de sus máximos exponentes Juan de Herrera (1530-1597).

9 Las afinidades entre la propuesta de Ponce de León y la obra de Oskar Schlemmer se desarrollan con mayor profundidad en Plaza Chillón [1996: 329].

10 Existe un vídeo documental sobre los montajes del grupo universitario, donde se pueden consultar las imágenes que se han conservado hasta nuestros días, titulado *La Barraca: teatro en el camino* y producido por Canal Sur Televisión en 1998.



Figs. 3-6. Fotogramas del montaje de *La guarda cuidadosa*. Plaza Mayor de Almazán, 1932. Fundación Federico García Lorca.

diente, lo que hubiera dificultado los trabajos técnicos. En su afán por acercar la cultura al pueblo, convenía llevar a cabo las representaciones en recintos amplios, de modo que el público, en forma de multitud, pudiera asistir a las funciones.

### **FUENTEVEJUNA (UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE SANTANDER, 1933)**

En agosto de 1933, La Barraca realizó su decimosegunda gira por el territorio nacional, ofreciendo actuaciones en ciudades como León, Burgos, Logroño, Pamplona y Santander. En esta última, las representaciones tuvieron lugar en un marco inigualable: las instalaciones del Palacio de la Magdalena, que con la instauración de la Segunda República se había convertido en la sede de la Universidad Internacional de Verano de Santander. Según recogen Benito Madariaga y Celia Valbuena [1999: 119], estaban programadas cuatro actuaciones, pero una no pudo celebrarse debido a la avería ocasionada durante el trayecto, que retrasó la llegada. Así, el 15 de agosto se estrenaron los entremeses de Cervantes y, dos días más tarde, *Fuenteovejuna* (Lope de Vega, 1619).

Las obras se representaron en las caballerizas del complejo, delante del conocido como edificio del reloj.<sup>11</sup>

El Palacio de la Magdalena, de los arquitectos Javier González Riancho y Gonzalo Bringas Vega, se construyó entre 1909 y 1911 como residencia real en la península homónima. El rey Alfonso XIII y su familia veranearon allí desde 1913 y, en 1914, González Riancho proyectó las caballerizas. Esta parte del conjunto está inspirada en la arquitectura del pintoresquismo inglés, representada en gran medida por los tradicionales *cottages* de la campiña británica.<sup>12</sup> Sus edificios, que se organizan en torno a un patio central, se convirtieron en una residencia de estudiantes tras la transformación en universidad. El recinto delimitado por las construcciones actuó, salvando las distancias, como una especie de corral de comedias, en el que el espectáculo y su público ocupaban el patio al descubierto.



Figs. 7-8. Vista aérea de la península de la Magdalena, 1957. En rojo, el acceso a las caballerizas. Instituto Geográfico Nacional / Patio interior de las caballerizas, con el edificio del reloj al fondo, 2014. [www.palaciomagdalena.com](http://www.palaciomagdalena.com)

El grupo teatral había representado *Fuenteovejuna* por primera vez en el itinerario anterior y, de nuevo, la montó en el complejo universitario. Alberto Sánchez fue el encargado del diseño escenográfico, que debía situar a los espectadores en una historia ambientada en la España de los Reyes Católicos. El artista toledano optó por modernizar los espacios de la obra, dándoles un aspecto renovado, contemporáneo, y adaptándolos a al contexto de los años treinta. Presentó, de este modo, una escenografía innovadora, que reinterpretaba la fisonomía de los paisajes castellanos y recogía técnicas de otras disciplinas, como la escultura. Su

11 En ese punto sitúa las funciones Sáenz de la Calzada [1998: 136].

12 La sección de Patrimonio del Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria ha elaborado una ficha con la descripción detallada de las Caballerizas de la Magdalena.

proyecto relacionaba la estética de los decorados con la realidad social del momento, por lo que la fusión de la cultura y la cotidianidad originó conjuntos, según Plaza Chillón, muy sugerentes [1996: 350].

El decorado más aplaudido de Sánchez fue el que exhibía una panorámica de los campos de Castilla.<sup>13</sup> Estaba constituido por tres elementos, un panel central y dos laterales, que representaban la arquitectura y los espacios rurales de la zona. Esta imagen, con algunas cualidades del surrealismo y un acusado estilo personal, se convertía en el marco idóneo donde desarrollar la acción, ya que los colores y las figuras evocaban el carácter rudo de los paisajes descritos en el texto. El diplomático Carlos Morla Lynch, amigo personal de García Lorca, describiría el montaje como un escenario que produce sensación de ensueño, de algo irreal... [1957: 403]. La verdad es que los diseños de Sánchez para *Fuenteovejuna* tenían mucho que ver con su propia obra artística, cosa que también se percibe en otra escenografía firmada por él: la correspondiente a *La romería de los cornudos* (Cipriano Rivas Cherif y Federico García Lorca, 1933). En ambas producciones siguió los preceptos del grupo conocido como Escuela de Vallecas. Por ello, la estética de los paisajes recogía la influencia del surrealismo, el interés por los pa-



Figs. 9-10. Esbozos para los decorados de *Fuenteovejuna*. Alberto Sánchez, 1933. De izquierda a derecha, paneles central y lateral. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

noramas castellanos y diferentes aspectos de la vanguardia artística internacional. En sus composiciones, destacaban la austeridad del color y

13 Así lo corrobora el testimonio de Sáenz de la Calzada [1998: 94].

el trazado lleno de curvas, así como la introducción de puntos, rayas y otros signos gráficos. Este último rasgo es característico de la escultura del siglo xx, lo que demuestra, según algunos expertos, que el artista innovaba en sus creaciones adoptando recursos de otras disciplinas.<sup>14</sup>

La coordinación entre el diseño escenográfico, la interpretación, la música y la danza tuvo una gran relevancia en esta actuación.<sup>15</sup> La confluencia entre lo clásico y lo popular, entre lo antiguo y lo contemporáneo, determinada por la representación del espacio, el vestuario, la coreografía y la composición musical, hizo que este montaje se distinguiera del resto de representaciones. En palabras de Suzanne Byrd, en la *Fuenteovejuna* de Lorca se respetaba el tema original de la democracia eficaz, pero ahora se enaltecía a la democracia social de la Segunda República Española [1984: 15]. Esta combinación de tradición y modernidad ya anuncia el germen de algunas producciones lorquianas del futuro. A modo de ejemplo, el estreno de *Yerma*, en 1934, tuvo diferentes puntos en común con esta puesta en escena. De hecho, el mismo Alberto Sánchez sería designado, en un primer momento, para diseñar su escenografía, donde la representación del paisaje cobraba también mucha importancia. No obstante, Manuel Fontanals acabaría encargándose de los decorados definitivos.

Para las actuaciones de 1933 en Santander, el escenario se construyó, como avanzábamos, en el patio de las caballerizas, bajo la torre del reloj. Este elemento, que sobresale respecto al resto de edificios, quedaba detrás del tablado y los decorados de cada obra. Tal y como explica Sáenz de la Calzada, el recinto se convertía en una sala correcta para la audiencia teatral y los actores tenían suficiente espacio para el juego escénico [1998: 136]. El público se distribuía por el patio y, dada la existencia de ventanas recayentes al mismo, es posible que algunos espectadores pudieran disfrutar de las funciones desde una altura superior, en palcos improvisados. Los antiguos establos se convirtieron en algo parecido a un corral de comedias, donde, en este caso, las actuaciones de La Barraca fueron muy bien recibidas.<sup>16</sup> Quizá ese carácter

14 La formación y trayectoria de Alberto Sánchez, así como sus aportaciones a la escenografía lorquiana, pueden consultarse en el texto de Bethencourt [2018: 28].

15 De acuerdo con las consideraciones de Plaza Chillón [1996: 356].

16 Dato recogido, entre otras fuentes, por Madariaga y Valbuena [1999: 119].

ilusorio con el que Morla Lynch se refería a la escenografía de *Fuenteovejuna* encajó bien con la atmósfera del lugar, con el carácter pintoresco de las caballerizas. De lo que no cabe duda es que la versión de Lorca y Ugarte tuvo una buena acogida, no sólo en Santander, sino en el resto de los pueblos donde se representó. Prueba de ello es el testimonio de Sáenz de la Calzada, cuando afirma que no hubo ni un solo sitio donde el éxito más rotundo no fuera el acompañante de esta representación [1998: 103].

### *EL CABALLERO DE OLMEDO* (UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE SANTANDER, 1935)

Dos veranos después, en agosto de 1935, La Barraca estrenó en Santander *El caballero de Olmedo* (Lope de Vega, ca. 1620-1625), que sería la última adaptación dirigida por Lorca antes de la Guerra Civil. La cita con el teatro tendría lugar, como ya había sucedido los dos años anteriores, en las caballerizas del Palacio de la Magdalena. La escenografía de la obra fue diseñada por el pintor José Caballero, uno de los artistas más jóvenes del grupo, con poco más de veinte años. El onubense propuso tres decorados para la puesta en escena de la tragicomedia: el interior de la casa de doña Inés, su exterior y un paisaje de Castilla.<sup>17</sup> La construcción se resolvió con el uso de biombos sujetos con remos al escenario, que simulaban paredes angulosas, con rincones y esquinas bien marcados. En el caso de la fachada reproducida en el segundo decorado, se distinguía una mampara dividida en tres planos, dos de ellos paralelos. La superficie más ancha tenía una ventana a través de la cual se comunicaban los personajes y, en el lado derecho, una puerta en forma de arco de medio punto señalaba el acceso al domicilio. A priori, esta estructura configuraba los espacios de una manera sencilla y funcional. Hubo, asimismo, plena concordancia entre los dibujos iniciales y los modelos definitivos.

Aunque el objetivo era que los biombos se pudieran montar y desmontar fácilmente durante los cambios de decorado, en la práctica, sus dimensiones y su peso lo impidieron. Esto, junto a las condiciones meteorológicas adversas y la falta de un ensayo general previo a la actuación, hizo que la representación de *El caballero de Olmedo* no alcanzara

17 Tal y como expone Plaza Chillón [1996: 349].



Figs. 11-12. Casa de doña Inés, diseño de la escenografía de José Caballero. Boceto inicial y decorado construido, 1935. Fundación Caballero-Thomás de Carranza.

el resultado esperado. La lluvia obligó a construir el escenario en la caballeriza norte, edificio que albergaba una sala adecuada para impartir charlas y conferencias, pero que resultó insuficiente para acoger la función. Se trataba de una habitación demasiado angosta, que limitaba el movimiento de los intérpretes y la tramoya. Por si esto fuera poco, se sucedieron distintos apagones durante los cambios de decorado, con el fin de que los espectadores permanecieran ajenos al trabajo de los tramoyistas y sólo centraran su atención en el desarrollo de la obra. Algunos de los asistentes, repartidos en las sillas que se habían dispuesto a lo largo de la sala, abandonaron la función antes de que esta llegara a su fin.<sup>18</sup>

Como señala Sáenz de la Calzada, los problemas surgidos en el montaje de *El caballero de Olmedo* hicieron reflexionar al escenógrafo y al equipo técnico sobre las dificultades que la escena plantea [1998: 138]. Y es que, en efecto, el diseño, la construcción y el uso de un decorado teatral deben atender a criterios de estética, firmeza y funcionalidad. Si la propuesta no es capaz de dar respuesta a las necesidades de la representación, si entorpece su marcha o no resulta atractiva, no contribuirá al éxito de la misma. Los principios clásicos de la arquitectura enunciados por Vitruvio (*firmitas*, firmeza; *utilitas*, utilidad; y *venustas*, belleza) definen, todavía en nuestros días, la calidad de cualquier espacio. Y en la escenografía, como espacio, también se reconocen estas pautas.

<sup>18</sup> Sáenz de la Calzada, que vivió los hechos en primera persona, los describe en uno de sus textos [1998: 137].

Haber tenido que cambiar la situación del escenario en la Universidad Internacional de Verano alteró las previsiones en cuanto a la representación, que derivó en un estreno poco afortunado [Madariaga y Valbuena, 1999: 165]. En el teatro itinerante, el recinto donde actuar es diferente en cada parada del recorrido, por lo que tanto el escenario portátil como la propia escenografía tendrán que facilitar el montaje y los trabajos técnicos. La primera experiencia de La Barraca con su versión de la obra de Lope de Vega se torció a causa de unos decorados difícilmente practicables insertados en un espacio poco compatible con la representación. A diferencia de las actuaciones anteriores en las caballerizas de la Magdalena, en las que el patio había dado muy buenos resultados como contenedor teatral, la habilitación improvisada de una sala interior, entre otros factores, no favoreció la buena marcha del espectáculo.

## CONCLUSIONES

Como se ha visto, las actuaciones de La Barraca a lo largo y ancho del territorio nacional generaron, casi de manera espontánea, diferentes recintos teatrales en cada parada de su itinerario, ocupando espacios públicos y equipamientos de municipios e instituciones. La integración del escenario y los decorados en cada lugar obedeció a un conjunto de necesidades de distinta naturaleza. Por una parte, y como es lógico, se rigió por las posibilidades en cuanto al aforo, dando preferencia a plazas y otros lugares abiertos. La plaza es, por definición, un espacio libre que asume la función pública de reunión y concentración.<sup>19</sup> Toda ciudad, pueblo o aldea cuenta con una plaza principal, lugar para la actividad comercial y social de sus habitantes, muy ligada a las experiencias colectivas y, habitualmente, con una identidad o un carácter propio. Por ello, en la mayoría de las localidades que La Barraca visitó, los montajes se realizaron en la plaza. Almazán es sólo un ejemplo de todos los que se podrían analizar, pero simboliza muy bien ese concepto de corazón urbano, aquel en el que confluyen los habitantes del pueblo y que, además, constituye su imagen más representativa.

En el caso del municipio soriano, la conjunción entre el paisaje urbano y las escenografías del grupo universitario daba lugar a un fuerte

<sup>19</sup> Paniagua, Jose Ramón (1982): *Vocabulario Básico de Arquitectura*, Madrid, Cátedra.

contraste. Y es que, frente a las construcciones tradicionales y el patrimonio local, se imponía la apariencia moderna de los decorados. Poco que ver con la Universidad Internacional de Verano de Santander, donde el contexto era totalmente distinto. En el patio de las caballerizas, los montajes se integraban de un modo menos llamativo, pues la uniformidad de los edificios, así como su disposición, generaban una atmósfera similar a la del corral de comedias. Tampoco hay que pasar por alto el tipo de público asociado a cada entorno. Y es que cabe considerar la sensibilidad de los espectadores para poder evaluar por completo la acogida de cada función. Evidentemente, estas producirían mayor expectación en los núcleos rurales, donde era frecuente que los lugareños nunca hubieran asistido a una representación teatral, y menos con unos montajes tan sofisticados desde el punto de vista plástico. En otro tipo de círculos, como la universidad en el caso de Santander, las puestas en escena resultaban menos impactantes, al dirigirse a un público con mayor bagaje cultural.

Más allá de las impresiones visuales, las funciones de La Barraca también son una muestra de técnica y praxis escénica. Los trabajos de montaje, así como la adecuación de escenario y decorados a cada espacio físico, nos hacen reflexionar sobre los aspectos que entrelazan el teatro y la arquitectura. Un equipo de jóvenes arquitectos diseñó y construyó un escenario portátil, que se montaba y se desmontaba en cada parada de la gira. Sobre él se levantaban una serie de decorados, diseñados previamente, que deberían ajustarse a las necesidades de cada espectáculo y ayudar al público a comprender su argumento. Se trataba, así pues, de concebir y materializar espacios, teniendo en cuenta una serie de requisitos formales y funcionales. ¿No podría ser esta una breve definición de la palabra *arquitectura*? Los técnicos de La Barraca dedicaban su trabajo a resolver los problemas que, como dice Sáenz de la Calzada, planteaba la escena. Su objetivo: que las representaciones pudieran llevarse a cabo adecuadamente. No bastaba con que los decorados fueran vistosos o atractivos, además tenían que funcionar. Era algo fundamental para la buena marcha de las actuaciones. Prueba de ello fue el fracaso obtenido en el estreno de *El caballero de Olmedo*, en Santander.

El teatro itinerante, como se indicaba al principio, es capaz de equiparar un espacio urbano o parte de un edificio con un recinto teatral.

Con herramientas mínimas, puede convertir una plaza, una era o un patio en un lugar distinto, con otro significado. A través de los ejemplos analizados, se puede comprobar que la compañía de Lorca y Ugarte transformó los espacios ocupados en verdaderos foros para la promoción del arte y la cultura. La plaza de Almazán, de gran superficie y flanqueada por arquitectura patrimonial, tomó el carácter de una sala de teatro al aire libre, en la que el escenario se situaba entre un palacio del siglo xv y una iglesia románica. Del mismo modo, se asimiló el patio de las caballerizas de la Magdalena a un pequeño teatro popular. La apropiación de estos espacios por parte de La Barraca suponía, muchas veces, ponerlos en valor, resaltar las cualidades de lo público mediante actos culturales que reunían a un número elevado de personas. Dicho de otro modo, hacer teatro en la calle fomenta el disfrute del espacio urbano, de las instalaciones comunitarias; y eso, a su vez, ayuda a que los usuarios los sepan apreciar.

Por lo que respecta al diseño escenográfico propiamente dicho, cabe señalar que los espectáculos de La Barraca constituyeron un caldo de cultivo para el desarrollo de futuras producciones personales de García Lorca. Las tendencias hacia el arte de vanguardia de algunos pintores del equipo, que seguirían colaborando con el poeta, marcarían la escenografía de algunos éxitos lorquianos, como *Bodas de sangre* y *Yerma*. Y es que gran parte de los diseños para las obras de La Barraca se distanciaron de los más convencionales de la época.<sup>20</sup> La recuperación de los autores clásicos españoles del Siglo de Oro vendría dada por unos montajes rupturistas, que buscaban la renovación estética de la escena. Todo ello suponía un verdadero reto, dado que el público al que iría dirigido el repertorio sería, en muchas ocasiones, analfabeto o ajeno al mundo de la cultura. Para acabar, parece apropiado citar las palabras del escritor andaluz, que describió el espíritu de este ambicioso proyecto en una entrevista al periódico *El Sol*:

La Barraca ambulante, eso que tú llamas carromato, irá en un camión por los alrededores de Madrid, por estos pueblos manchegos, los domingos y días de vacación. Y durante las vacaciones caniculares, los

20 Para ahondar en las diferencias entre las producciones del teatro comercial español de los años treinta y los montajes de La Barraca, acudir a Plaza Chillón [1996: 222].

que quieran vendrán a la gran excursión por España. Llevaremos en un ómnibus a la gente, y con el escenario que plantarán los de Arquitectura en esas grandes plazas españolas, irán dos grandes tiendas de campaña (...). No echaremos de nuestro lado a quien con un puro espíritu de misionero de arte quiera venir con nosotros y sea un valor. [2-12-1931: 1]

## BIBLIOGRAFÍA

- BETHENCOURT, FÁTIMA (2018): “Un ballet español para la escena moderna”, en *La romería de los cornudos. Teatro musical de cámara*, ed., F. Bethencourt y B. Martínez del Fresno, Madrid, Fundación Juan March, pp.18-31.
- BYRD, SUZANNE W. (1984): *La Fuenteovejuna de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos.
- DE LA SERNA, VÍCTOR (1931): “Estudiantes de la F.U.E. se echarán a los caminos con La Barraca. Un carronato como el de Lope de Rueda. Teatro clásico gratuito por las plazas de los pueblos”, en *El Sol*, 2 de diciembre, p.1.
- GÓMEZ SANTOS, MARIANO (1962): “Alejandro Casona cuenta su vida”, en *Diario Pueblo*, 15 de agosto, p.4.
- MADARIAGA, BENITO y VALBUENA, CELIA (1999): *La Universidad Internacional de Verano de Santander (1932-1936)*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- MORLA LYNCH, CARLOS (1957): *En España con Federico García Lorca, 1928-1936*, Madrid, Aguilar.
- PLAZA CHILLÓN, JOSÉ LUIS (1996): *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)*, dir., I.L. Henares, tesis, Granada, Universidad de Granada.
- RAMÍREZ, OCTAVIO (1934): “Teatro para el pueblo”, en *La Nación*, 28 de enero, p.3.
- SÁENZ DE LA CALZADA, LUIS (1998): *La Barraca: teatro universitario; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para la Barraca*, Madrid, Residencia de Estudiantes-Fundación Sierra Pambley.