

CRÓNICA DE *TIERRA CERVANTES*
CÓMO LLEGUÉ A LORCA A TRAVÉS DE LA BARRACA

BEGOÑA DEL CASTILLO

Máster de Teatro y Artes Escénicas
Universidad Complutense de Madrid



Fig. 1

INTRODUCCIÓN

LA PRESENTE ES UNA CRÓNICA DEL proceso de dirección vivido como estudiante del Instituto del Teatro de Madrid, junto a mis compañeros del Máster de Teatro y Artes Escénicas de la Universidad Complutense, que ha dado lugar al montaje escénico titulado *Tierra Cervantes*. Julio Vélez, director del ITEM y profesor del máster, me ofreció la oportunidad de dirigir dos piezas cuyos ensayos y representaciones se habían acordado con la Fundación Carlos de Amberes. Las obras eran un paso de Lope de Rueda, *La Tierra de Jauja*, y un entremés atribuido a Cervantes, *Los dos habladores*, que habían sido puestos en pie por La Barraca, una noche en

Canfranc en 1933. Se llamaría *Tierra Cervantes*. Al aceptar el proyecto, convocamos a todos los alumnos a participar. La primera persona en unirse al proyecto fue Simone Debett, encargada de la dirección plástica, y después se sumaron seis actrices y actores, viendo la oportunidad de realizar sus prácticas externas del máster con este trabajo: Jesús Calvo, Yoli Lorenzo, Juan Maroto, Alba Rosa Hernández, Gonzalo Rus y Víctor Hares. Todo fue sucediendo muy rápido, ya que no disponíamos del tiempo habitual que requiere un montaje antes del estreno y la disponibilidad de todos era escasa; sin embargo, el grupo enseguida cohesionó y comenzamos a trabajar. Al *hándicap* de ser la primera vez que trabajábamos todos juntos y de ser estudiantes en prácticas, se unía que la filosofía de producción teatral que viene desarrollando el Instituto del Teatro de Madrid es la reconstrucción historicista, arqueológica, de las obras tal como pudieron suceder en su origen. Esto requería, claro, una profunda investigación sobre cómo representaron la obra los miembros de La Barraca. Por ello, todo lo que se montaría tendría el apoyo del Instituto del Teatro de Madrid gracias a la asesoría académica de mano de Julio Vélez y Elena Moncayola, el apoyo en las labores de producción de Melanie Werder, la ayuda en la grabación de Javier Ramírez y la asesoría escénica de Jara Martínez y Ainhoa Amestoy. Así comenzamos la gira de la obra, nada menos que con su estreno en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares, el 21 de junio de 2021 ¡Y seguimos!

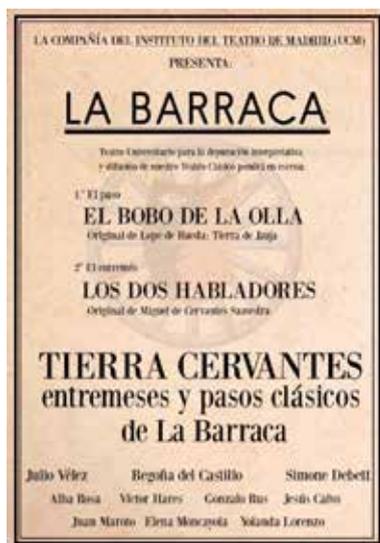


Fig. 2 y 3

Tras el verano, dejamos de ser alumnos del máster, pero el montaje había salido muy bien, con un grupo humano increíble que trabajaba a gusto, así que Julio me comentó si quería asumir *Tierra Cervantes* dentro de los montajes de la compañía de teatro independiente que tengo desde hace cinco años, About BOB. Sería una especie de acuerdo de colaboración donde, siendo independientes, podríamos seguir contando con la asesoría y manteniendo, de alguna manera, la relación teatral para futuras funciones o congresos. De hecho, hemos tenido funciones en la Fundación Carlos de Amberes y el Teatro Carlos III. Ahora nos han dado la noticia de haber entrado en la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid en el primer semestre del año, así que estamos muy contentos.

Lo que escribo a continuación es la narrativa de mi proceso de dirección, mis sensaciones, pensamientos y elecciones, así como algunas notas que se podrán ver al final del documento en relación con la puesta en escena.

El equipo humano y artístico que ha hecho esto posible:

Dirección académica: Julio Vélez

- Dirección escénica: Begoña del Castillo
- Dirección plástica: Simone Debett
- Asesoría escénica: Ainhoa Amestoy
- Asesoría escenográfica: Jara Martínez
- Documentación: Elena Moncayola
- Producción: Mélanie Werder
- Audiovisuales: Javier Ramírez
- Intérpretes: Jesús Calvo, Alba Rosa, Juan Maroto, Yolanda Lorenzo, Gonzalo Rus, Víctor Hares.

NOTAS DE DIRECCIÓN ESCÉNICA

*«Y si es verdad que se hace camino al andar,
nosotros haremos al público en el camino»*

F.G.L

Andalucía es toda Lorca. Lorca son sus calles y sus plazas. Lorca son sus casas de cal blanca y suelo de albero. Lorca es el cancionero popular. Y en todas la compañías, en todos los teatros, hay una representación de Federico, ya sea con *La casa de Bernarda Alba*, ya sea con *Bodas de Sangre*, ya sea con el *Romancero Gitano* recitándose en el aula de un

colegio o en una noche de Navidad. ¡*Anda jaleo, jaleo!* -canta el abuelo tras tomarse un anís y dar a los nietos algún dinero por representar en el mismo salón, esta cancioncilla. En Granada, entre los montes verdes que erigen el Sacromonte y el rojo toro de las casas albaicineras, entre la luna añil de mayo sobre la Alhambra y los arroyuelos tristes del Paseo está Federico.

Y Salvador Távora, que más allá de la infancia y las lecturas, crea un teatro lorquiano de taconeos y reyertas, de sangre, pureza y escarcha, de desgarro, de familias. Y una, se va adentrando así, como de a poco, en su universo, creciendo, conociéndole de cerca con mucho respeto. Por lo que se le ha vivido, por lo que se le debe. Por ello, cuando recibí el proyecto de *La Barraca* de las manos de Julio Vélez, representante del Máster de Teatro y Artes Escénicas de la Complutense y director de mi TFM, tuve miedo del repetir costumbrista, de que no supiera yo cómo hacer los entremeses -con el resonar sainetero de los Álvarez Quintero en la memoria- y cómo hacer distinto, caminando por los mismos lugares. El proyecto venía de la mano académica del Instituto del Teatro, ¡de la universidad!, que como diría Federico en su *Loa*, refiriéndose a la poética de Calderón, «toda columnas salomónicas» y venía con el rigor de la arqueología historicista en el origen de los entremeses y en la forma de hacer de 1933. Sin embargo, como la hebra que se va hilando, todo el proceso, aunque laborioso como cualquiera que sea artesano, fue más sencillo de lo que pudimos en un principio imaginar.

Siempre empiezo por hablar con el equipo de la obra. No solo por analizar del texto, que al ser cervantino, bien hubo que dejarse auxiliar por los académicos, sino también por su propio contexto, en qué ambiente surgían las palabras, es decir, la atmósfera de la Barraca. ¿Cómo era la Barraca cuando trabajaba? Cada uno de los barracos procedía de una disciplina, viajaban en tropel y trabajaban de manera colectiva, aunque cada uno asumía su rol. Allí todas y todos sabían qué tenían que hacer; y mientras ensayaban se probaban el vestuario, cantaban, ejercitaban las voces, el cancionero popular, las risas. Los podía imaginar en el albero de Antonio Machado de los *Campos de Castilla* que se agarraba a la voz, y en el sol de justicia de todos los veranos que les daba en la nuca, mientras descargaban, enfundados en sus monos azules, en cualquier pueblo de la ruta manchega, tras días de esfuerzo y bien comer lentejas por las casas vecinales a cambio de charla y bue-

na guitarra. En el momento de actuar, imaginaba el olor a la lumbre y buñuelos, la plaza abarrotada llena de gente, el griterío de los niños corriendo detrás de la trastienda para ver qué hace cada actor y el olor de algodón de azúcar en un puestecillo en la esquina al lado de la iglesia mientras tocan las campanas y todo eso lo quise reproducir, ¡todo! Donde fuera que nos tocara actuar, y si bien no era una plaza, que era un salón, también allí montaríamos la verbena.

De esta manera comenzábamos los ensayos con La Argentinista cantando *El Café de Chinitas* o *la Nana de Sevilla* o Manuel de Falla con su cuarta pieza: *Andaluza*. Como la música era tan importante para Lorca consideré de valor reunir cuanto antes las cancioncillas que aparecían durante la obra: «Mala noche me diste, María del Río» en el paso de Lope de Rueda *La Tierra de Jauja* -renombrado por La Barraca como *El Bobo de la Olla-* y «Vete, vete, pícaro hablador» del entremés atribuido a Cervantes *Los dos habladores*, de las que disponíamos las partituras. Esta labor fue realizada por el actor Gonzalo Rus, formado en canto y lírica, quien en seguida nos envió, de viva voz, dichas partituras cantadas. Después, Yolanda Lorenzo, actriz con estudios superiores en flauta, comenzó con la réplica de las notas de «El himno de la Barraca», no sólo con la voz, sino también con su instrumento, posibilitando, de este modo, la inclusión de instrumentos cualesquiera como la guitarra -muy utilizada por ellos-, las panderetas, pulseras de cascabeles, triángulos o, incluso, castañuelas. Comenzaríamos a dar unos toques de suelo en un círculo mágico de personas y primeras cantadas, para acercarnos a esas melodías que tendríamos que reproducir. Nos ayudó encontrar el himno original cantado por Jacinto Higuera, obteniendo a su vez en la investigación, reportajes donde habla una ya mayor Carmen García Lagoisty de su experiencia republicana lorquiana con La Barraca.

Y una cosa llevó a la otra, porque ¿cómo íbamos si no, a acercarnos al movimiento? Las referencias de Sainz de la Calzada, otro de los barracos, recordaba que el movimiento del actor, iba entre lo «guiñolesco y de paso de ballet». Comenzamos, entonces, por entrenar con la máscara de la comedia del arte, por ser referencia de la práctica escénica del siglo de Oro y porque pudiera contener algo de trazas en la plasticidad de los movimientos y la postura forzada, ya que era posible que se encontrara, también, en la mueca y la mirada. Pero Lorca no era clásico, innovaba figuras y posturas, así que había que seguir investigando. De

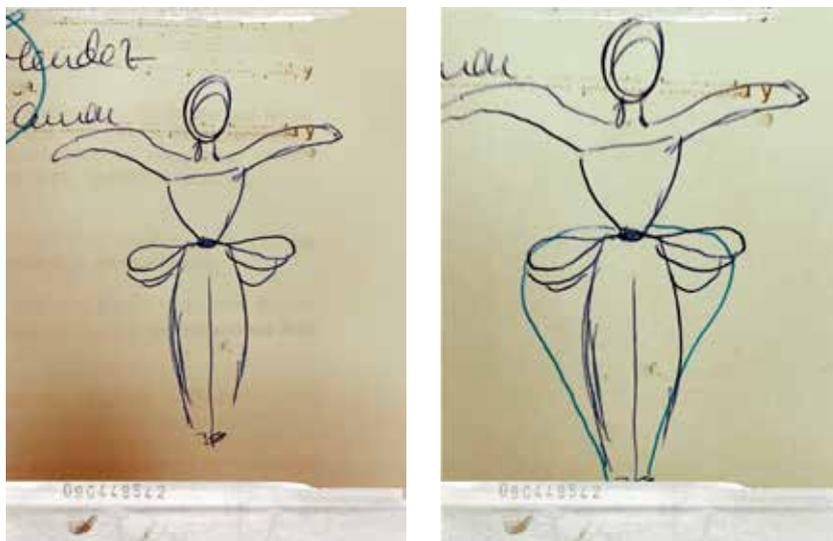


Fig. 4 y 5

ese trabajo nos quedamos con las extremidades elongadas, el quebrantamiento sinuoso de los cuerpos y la genuflexión muy vinculada a los personajes de la servidumbre de aquella época. Ahí pudimos trabajar también los roles sociales y las clases desde el devenir físico. Roldán se mueve casi siempre por debajo de Sarmiento y Doña Beatriz se eleva para hablar con los plebeyos. Eso me permitió trabajar con ellos dos lugares importantes: dirección e intención de la *mirada* y la posición de los *pies*. La primera, supuso un descubrimiento de *miradas* externas e internas, desde arriba y desde abajo, de frente y de soslayo, de curiosidad, de desprecio o de inocencia. Además pude incorporar un ejercicio que hago habitualmente para la creación del personaje, que consiste en elegir bien pensando o bien al azar (depende de la ocasión), un pecado capital que el personaje pueda tener: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula o pereza, y les hago elegir una zona del cuerpo donde acontece el pecado (la cabeza, el pecho, el estómago o la pelvis). Llevamos al extremo a los personajes con ese concepto concreto y esa sensación física. Roldán tiene hambre extrema, que se refleja en el estómago (o en la cabeza porque le duele -también de pensar-), por eso tiene gula y por eso quiere dinero. Una vez han transitado los lugares ruinosos de los personajes, les propongo revestirlos y ocultarlos (¿con qué ocultaría Roldán el hambre? Quizá con lo contrario... ¿por ejemplo, la saciedad? ¿Y con qué se sacia Roldán? Con la palabra) y así depositan el peso al caminar

en el lugar donde le duele la miseria, donde la ocultan. ¿No es así también con los personajes de otra índole, como los de Shakespeare? ¿No son acaso dignos y miserables a partes iguales?

Respecto a lo segundo, la postura de los *pies*, comenzamos con posturas de ballet: *Plié, demi plié, grand plié, relevé* que forzaban los empeines y sacaban las puntas. Más tarde, abordamos la danza brasileña para potenciar cadera y tórax, donde fue fundamental el trabajo extraordinario con el equipo de Simone Debett, desde la dirección plástica. Se insistió en la maleabilidad de los cuerpos, en esa poética rural de los amaneceres, y se trabajó con los conceptos de *Tierra* y de *Aire* tan presentes en Cervantes y Calderón. La *Tierra*. Las raíces, el anclaje, los pies transeúntes agotados de las alpargatas en los caminos, humedecido el esparto por el relente de la mañana. Y no recuerdo si fue ahí que surgió la percusión y las voces aunadas en monosílabos sonantes, pero fue hermoso lo que se formó a través de los cuerpos. Consideramos la necesidad de comenzar a cantar el himno a la salida y cada día, de forma ritualista, lo hacíamos. La propuesta de Simone respecto al vestuario era representar el guiñol, el que usaba Federico para ambientar las fiestas de cumpleaños de su hermana Isabel; de este modo, consiguió fotos de los guiñoles que Hermenegildo Lanz hizo con las primas de Federico, quienes cosían la ropa en las cabezas talladas. Empezamos a incorporar los cambios corporales que conllevaría vestirse de papel maché a varias capas, hilvanado cual cuaderno de pergamino cosido, y los propios cuerpos comenzaron a balancearse, tal y como lo haría un personaje de guiñol. ¡Las actrices y los actores se balanceaban y se movían para calzar bien las figuras! Nos resultaba mágico y es que parecían movimientos titerescos, que conforme se colocaban los monos y las alpargatas, conformaban un realismo mágico curioso y natural. ¿Qué significaba la mezcla? Nos recordaba, no a lo grotesco como pudiera parecer, sino a las imágenes de La Cubana o Darío Fo. Comenzamos a armar las piezas del vestuario con el objetivo de potenciar las sensaciones anteriormente trabajadas, desde la adecuación física al movimiento, que hicieron crear barrigas que encajaban con pechos, bonetes que atesoraban ideas, gafas que acentuaban defectos de los cuerpos y minusvalías e hipertrofias en un baile maravilloso. Alba Rosa, actriz de la compañía, lo expresaba muy bien jugando con los volúmenes a lo Botero de Doña Beatriz con corpiño, manguito y miriñaque, asimismo ocurría con Victor Hares ejerciendo de Justicia, que portaba una cha-

queta de hombros tan anchos que no le quedaba otra que lucirse cual torero con galardones. Y lo que es mejor, ¡aparecían los personajes!

Para cuando comenzamos a trabajar con el texto, teníamos mucho adelantado; de imágenes construidas sobre todo. Desde el mundo académico, Julio Vélez y Elena Moncayola, filólogos del equipo, nos llegó la historia, los detalles de la memoria de los barracos, nos cedieron estudios anteriores sobre el tema y todo lo referente al documento: investigaciones históricas, cuentecitos de antaño, sentido de los vocablos, la *Loa* que antes de cada función leía Lorca para animar al público ocupante de las plazas, fechas, hechos y cualquier dato, vídeo, foto o documental sobre la vida de la Barraca cuando iba de gira con estos entremeses. Javier Ramírez puso el colofón cuando comenzó a retratar las expresiones en una maravillosa fotografía y Mélanie Werder realizó los trabajos de producción y cartelería, inspirándose en el cartel [imagen 7 y 8] que pusieran los barracos en 1932, en el paraninfo de la Universidad. No ha cambiado casi nada desde entonces.

En el texto, fue muy importante la labor de Jesús Calvo, actor, en el asesoramiento sobre cómo debía de sonar el texto clásico, para generar intención y ritmo, también musicalidad y poética, y la labor de Juan Maroto que, siguiendo con una idea mía de dar profundidad al texto y mayor comprensión, generó una partitura de manera muy versátil e intuitiva para cada imagen, ligada a un concepto de los que charla el hablador. Como contaban, «el papel era muy cansado porque había que estar hablando y moviéndose todo el rato» [Sáenz de la Calzada, 1998:81]. Eso trae a mi memoria el primer concepto que tratamos que fue el sonido-silencio y poder oír o ser sordo. Para mí son importantes las variaciones derivadas de estos conceptos en mi cotidianidad, quise entenderlo en el vibrar de unas cuerdas vocales, poniendo repetidamente *El vuelo del Moscardón* de Korsakov. De esta forma, al ponerlo cíclicamente y generar con ellos un intercambio de elementos (bolas, palos) en un ejercicio por el espacio, consigo generar un ruido *in crescendo* similar al estrés de algo constante en el oído, como el charlar de dos parlanchines. De forma que cuando se apaga la música radicalmente, el silencio es casi más sonoro que la propia sonoridad de la palabra. De esta manera sugerí un ejercicio de hablar sin parar, toda la obra. Sin espacio para la respuesta. Dicen los estudios que en el entremés de Cervantes, sólo existían dos silencios, no sabíamos dónde. Así que tratando de ser rigurosos esta-

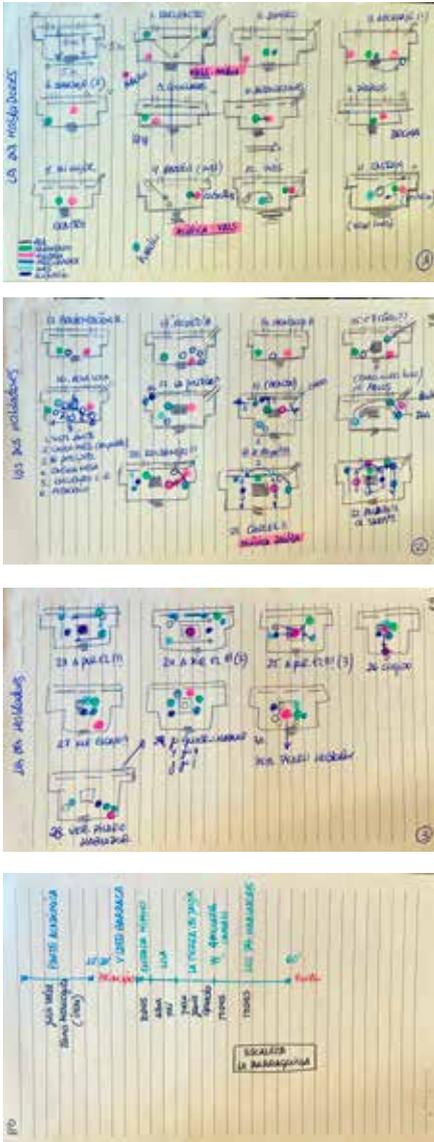


Fig. 6, 7, 8 y 9

blecimos dos: uno en Roldán y otro en Doña Beatriz. Es en ese momento cuando cuadra todo Stravinsky. Se cuenta que había dos piezas innovadoras de Lorca: *El Vals del Soldado* y *La Danza del Diablo* de Igor Stravinsky, que nada cazaban con la música cervantina, pero que aparecían en *Los dos habladores* y las tocaba Falla al piano tras el telón; me parecía coherente musicalmente en la escena, que una fuera al principio y otra al final. Y así fue. La danza en la persecución de la Justicia a Roldán resulta extraordinaria.

Tras el trabajo físico-sensorial-textual, donde una vez más compruebo que llegar al texto desde lo físico tiene otro agradecimiento, esto es, poner en escena la partitura escénica de movimientos, transcurrieron dibujos y dibujos y más dibujos (Fig. 6, 7, 8 y 9) Para esta labor bien me acompañaron dos mujeres enormes en su conocimiento y experiencia. Jara Martínez Valderas, que con su sabiduría y razón me explicó, por un lado, la consistencia de alguna decisión esceno-

y brillantes. Por su parte, Ainhoa Amestoy estuvo presente en algunos ensayos aportando ideas sobre cómo crear poesía en las imágenes de escena, de forma que parecieran casi una fotografía y pudimos contrastar opiniones sobre las formas de trabajar el detalle y la comedia con los actores, para conseguir que la mirada desde butaca fuera rica en matices. Los dos procesos, fueron muy enriquecedores y me llevo abundantes notas, experiencia e inspiración. Por último, me queda hablar de *Los cuatro muleros* que Lorca recogió y grabó en disco con La Argentinita y que, dentro del cancionero andaluz que hizo de sevillanas y romances, esta canción fue probablemente la más repetida en los itinerarios cuando se cambiaban o almorzaban, ya que fue quizá la más presente en la memoria de muchos de nosotros, al exponer la idea sobre la mesa. «Para ellos el canto significaba la unión del grupo, la energía, la vitalidad y el esfuerzo de la compañía al amparo de la música, frente a las adversidades, el cansancio y la tempestad, tal y como ocurrió la mencionada vez en la que *La tierra de Jauja* y *Los dos habladores* se pusieron en escena» [Vélez y Moncayola, en prensa].

Así se creó, ideó y montó *Tierra Cervantes*, con dos mundos paralelos, el de la puesta en escena de las obras y el de la propia Barraca por el devenir de los caminos. Imagino la labor y el ánimo y digo, que solo con que consiguiéramos que *Tierra Cervantes* llegara a los pueblos de la misma manera, ya habríamos cumplido con una parte de la ensoñación y la belleza de una nueva cultura y un nuevo pensamiento o como diría Lorca, una nueva España.

*La farándula pasa,
bulliciosa y triunfante,
es la misma de antaño,
la de Lope burlón.
Trasplantada de este siglo,
de locura tonante,
es el carro de Tespis,
con motor de explosión
La Barraca*

Fig. 1. Escarapela original de La Barraca

Fig. 2 y 3. Cartel original de 1932 y réplica año 2021.

Fig. 4 y 5. Bocetos primeros de los figurines

Fig. 6, 7, 8 y 9. Partitura escénica del entremés *Los dos habladores* y escaleta secuencia de la obra tal y como se concibió en los comienzos