

RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL

de Federico García Lorca



EN COLABORACIÓN CON

TIITIRIMUNDI

Excmo. Ayuntamiento de Segovia

Junta de Castilla y León

INAEM

Real Academia de España en Roma

INTRODUCCIÓN.

Este *Retablillo de Don Cristóbal*, es una fiesta lorquiana donde se mezclan tradición y modernidad. Un experimento teatral, bello y poético, a la par que festivo y gamberro, planteado desde la rigurosidad de las fuentes históricas y literarias, dedicado a la memoria de Julio Michel, titiritero, maestro y amigo que dignificó las artes de la marioneta en España.

Con el sello inconfundible de Nao d'amores, la poética naif del poeta granadino, y los títeres de cachiporra, se construye esta pieza fresca y desenfadada.

El montaje, ideado y dirigido por Ana Zamora como colofón a su trabajo de investigación en la *Real Academia de España en Roma*, está interpretado por Eduardo Mayo, Verónica Morejón e Isabel Zamora, y cuenta con el equipo habitual de colaboradores de la compañía; Alicia Lázaro en la dirección musical, Vicente Fuentes da forma a la palabra, Deborah Macías diseña el vestuario, Pedro Yagüe firma el diseño de iluminación, y David Faraco capitanea la asesoría del trabajo con los títeres y diseña el espacio escénico, con la compañía de Ricardo Vergne en la construcción de los muñecos.



NIHIL NOVUM SUB SOLE: UNA PROPUESTA ESCÉCNICA PARA LOS TÍTERES DE LORCA.

Nao d'amores no es una compañía de títeres, sin embargo, nuestro lenguaje, marcado por la teatralidad más directa y primitiva, ha estado desde siempre ligado al ámbito del teatro de muñecos. Como equipo artístico que desarrolla una concepción teatral basada en la diversidad de lenguajes escénicos, tenemos que, de vez en cuando, darnos un espacio para el juego, para la experimentación en territorios que nos saquen de nuestro ámbito de especialización.

¿Fue Federico García Lorca el héroe rescatador de una tradición moribunda, al empeñarse en integrar los títeres de cachiporra en el gran teatro de su tiempo, o más bien el intelectual que acabó con lo poco que quedaba del referente popular, poetizando al más ácrata de nuestros grandes personajes teatrales? En esta dualidad debemos movernos para intentar entender lo que el autor propone desde sus textos dedicados al teatro de muñecos (*Cristóbal-Burla*, *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, y *Retablillo de don Cristóbal*).



En nuestro empeño por aprender jugando, nos sumergimos en aquello que rodea a la histórica figura del héroe nacional don Cristóbal Polichinela, y su chillona voz, ejecutada con la tradicional lengüeta titiritesca, que ha marcado la identidad del personaje desde sus orígenes en la *Commedia dell'arte*. Un recurso sonoro que amplifica, deshumaniza, y se convierte en peculiar vía de expresión en este tipo de teatro popular, donde el ritmo, lo musical, lo onomatopéyico, están por encima del psicologismo... y hasta de la comprensión de las propias palabras, que don Cristóbal escupe como exabruptos. Parece que el propio Lorca tenía gran pericia en el manejo de la lengüeta, un elemento de expresión vocal que se puede documentar en España al menos desde comienzos del siglo XVII, y que hoy continúa siendo patrimonio escénico de los titiriteros.

Nihil novum sub sole, dice el Eclesiastés, y han sido muchos los grandes nombres del panorama escénico español, tanto del teatro convencional como del ámbito de los títeres, que han recorrido este camino antes que nosotros. Nao d'amores, con humildad, con respeto pero sin miedo, se sumerge en esta apasionante experiencia para valorar su sentido dramático, que condensa la mirada crítica, satírica y popular, que tanto necesita nuestra escena contemporánea.

FEDERICO GARCÍA LORCA Y EL TEATRO DE TÍTERES¹

Todos los testimonios coinciden en señalar el temprano interés que Federico manifestó por los títeres. Dos fueron las pasiones de su infancia: el teatro de marionetas y la música.

Cuando en 1919 comienza a redactar *La ínfima comedia*, que en el futuro se titularía *El maleficio de la mariposa*, concibe el borrador como una pieza para títeres. Si bien la idea quedó sólo en proyecto, ya que se representaría con actores en su versión definitiva, puede decirse que Lorca se acercó por primera vez a los escenarios como autor de teatro de títeres.

El epistolario lorquiano evidencia el interés continuo del poeta, desde 1921 en adelante, por rescatar esa zona experimental de la farsa: el teatro de marionetas. Ese año Federico comienza a fraguar, en colaboración con Manuel de Falla, el proyecto de un *Teatro Andalúz de Títeres*, para el que empieza a escribir un texto prácticamente desconocido: una burla para marionetas titulada *Cristobál*. De agosto de 1922 data el primer manuscrito de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, de la que se conocen tres reelaboraciones posteriores.



El 5 de enero de 1923, tuvo lugar en el salón de la familia un acontecimiento nada anecdótico en la historia de la escena española contemporánea. Tres artistas colaboraron en aquella estilizada recreación de una fiesta popular de marionetas. Federico trabajó como autor, director artístico y titiritero; Manuel de Falla fue director de orquesta y ejecutante, y el pintor Hermenegildo Lanz se encargó de la escenografía y de las figuras de los muñecos. La

¹Extractos de *La carnavalización del teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático*. Un artículo de Ana Gómez Torres. Universidad de Málaga. <http://www.anmal.uma.es/numero12/GOMEZ.htm>

representación del entremés —entonces atribuido aún a Cervantes— *Los dos habladores*, de *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón* y del *Auto de los Reyes Magos* no fue más allá del domicilio privado ni superó la función única, pero quedó inmortalizado a través de documentos fotográficos y periodísticos.



La actitud de Falla y Lorca ante los títeres es cercana, aunque no idéntica, a la de Valle-Inclán. Se trataba de unir la tradición del teatro de marionetas con los movimientos europeos de vanguardia, recogiendo las raíces antiguas para responder a nuevas necesidades éticas y estéticas, en un deseo de ruptura con la dramaturgia imperante de la época. El teatro de títeres es una de las modalidades más cultivadas por los autores más radicalmente renovadores del primer tercio del siglo XX. Los dramaturgos de vanguardia adoptan una actitud de indudable aire infantil que se enfrenta al canon del teatro burgués y al clásico tradicional, desde una decidida intención de volver a los orígenes del género y a la pureza del rito dramático. Desde el siglo XVII los teatros ambulantes de marionetas encarnaban un rechazo del arte oficial. A lo largo del siglo XIX asumirán un doble interés: el de sátira de la sociedad, y el del gusto por el folklore y el arte popular. La línea provocadora antiburguesa será la que conecte en Francia con el teatro de marionetas de Alfred Jarry, que se opone al arte convencional desde nuevas concepciones dramáticas. El interés por las marionetas como forma de experimentación teatral suscitará en Maeterlinck el deseo de suprimir al actor humano, teoría que Gordon Craig llevará a términos extremos. La fiesta de títeres granadina supo aunar modernidad y tradición: el rescate de lo popular quedaba estilizado dentro de una búsqueda del primitivismo artístico en cuyas fuentes bebían las corrientes más radicalmente vanguardistas del momento.

Desde 1924 hasta 1936, Lorca intentó repetidamente escenificar sus títeres en salas de teatro de vanguardia. Tras el nacimiento oficial de La Barraca en 1931, el teatro ambulante

universitario representó una sola vez el *Retablillo de don Cristóbal*, obra metateatral donde late toda una teoría dramática. Fue tras el regreso del poeta de su viaje a Argentina, en un homenaje que los intelectuales le ofrecieron en el Hotel Florida, el 12 de abril de 1934. La obra había sido llevada por primera vez a las tablas en Buenos Aires, el 25 de marzo del 34, en una función única que fue recreación y transfiguración de aquella fiesta de títeres de 1923 en casa de los padres del poeta.



Con respecto a la temprana *Tragicomedia de don Cristóbal*, de 1922, el *Retablillo* muestra una mayor preferencia por la expresión cruda y descarnada. El *Retablillo*, recobra el carácter libre y autónomo de los personajes y la estructura fragmentaria de la farsa guiñolesca, la raíz tradicional del género que Lorca desea rescatar. En esta obra desaparecen los elementos más convencionales, ajenos a la herencia del repertorio guiñolesco, con su ruptura del marco dramático mediante las interpelaciones al público y la consiguiente incorporación del espectador a la dinámica de la escena.

Los títeres no son, desde el punto de vista lorquiano, un espectáculo menor, sino una vía de experimentación artística que vuelve a las raíces del teatro como ceremonia ritual donde se involucra a los espectadores. No se trata de una afición pasajera en su corpus dramático: el género se halla presente desde los inicios de su andadura teatral, sin que en ninguna de sus etapas deje de cultivarlo. Corre paralelo a las restantes direcciones en que Lorca trabajó por la renovación dramática en España, y siempre, desde su prolongada presencia, detentó un relevante protagonismo entre los intereses del poeta.



La postura de Lorca frente al teatro de títeres fue la de insubordinación ante las formas oficiales, en favor de manifestaciones que rompiesen el horizonte de expectativas de su tiempo. Con una intención crítica, reclama un retorno a los orígenes, a ese plano de libertad creadora absoluta del diálogo de los muñecos. Las marionetas desbordan todos los límites del teatro convencional y postulan una amplia frontera sin términos fijos, abiertamente desafiante. Las palabras de los títeres subvierten el lenguaje: a través de los insultos, groserías y juramentos, la transgresión se convierte en norma. La fiesta de títeres se convierte en un espacio de transgresión, pues escapa al orden de la representación teatral y a su control. Se invierten las jerarquías de la lógica, se profanan los términos de la ceremonia, construyéndose una visión del mundo alternativa que atenta contra la autoridad del discurso oficial mediante el mecanismo de las palabras en libertad y de la risa.

La experimentación del teatro de muñecos recorre toda la producción de Lorca. Todavía en 1935, un año antes de su muerte, trabaja en una nueva versión de la *Tragicomedia de don Cristóbal*. En aquellos años las vanguardias europeas descubrían las fascinación de los locos y del primitivismo, de la búsqueda del paraíso perdido de todas las infancias. Con su teatro de títeres, Lorca sugiere al espectador que incorpore la poesía y la libertad imaginativa de la infancia a su espíritu, como forma de regreso a la autenticidad.

LA MÚSICA DE DON CRISTÓBAL

Abordar la música de un espectáculo con tantas referencias sonoras – las que seguramente están en la mente de cualquier aficionado o teatrero que haya transitado por la obra de García Lorca - es casi tan complicado como enfrentarse a los que carecen en absoluto de ellas. Pero en ambos casos el abordaje es parecido, si queremos hacer del mundo sonoro de la obra un experiencia creativa que aporte nuevas visiones a la dramaturgia, de la que la música es también parte



La primera y principal pregunta que nos hacemos desde el equipo creativo, en cualquier caso, es siempre la misma: ¿Qué experiencias, qué datos, qué vivencias, qué contenidos y qué formas contienen, de forma directa o colateral, los personajes, las situaciones, el momento histórico del autor, y los antecedentes del género?. En definitiva: ¿dónde buscar datos que aporten algo nuevo/viejo al montaje?.

Dos impulsos, dos pulsiones contrastadas, aparecen claramente desde el inicio de nuestro trabajo de búsqueda, y ambas movilizaron la creatividad de los autores, músicos, escritores, poetas, de la Edad de Plata: el aparente conflicto entre “Modernidad” y “Tradicición”.

En lo musical, las investigaciones del proto-musicólogo Felipe Pedrell (1841-1922) abarcaron tanto la música tradicional como el gran legado del renacimiento, e inspiraron a autores como Turina, Granados, Albéniz, Falla, en eso que hoy conocemos como “nacionalismo musical”. Y por otra parte, la modernidad, que en aquellos años venía, evidentemente, de París, sin olvidar la fascinación que el “proto-jazz” de Scott Joplin ejerció sobre muchos de los autores de esta generación.

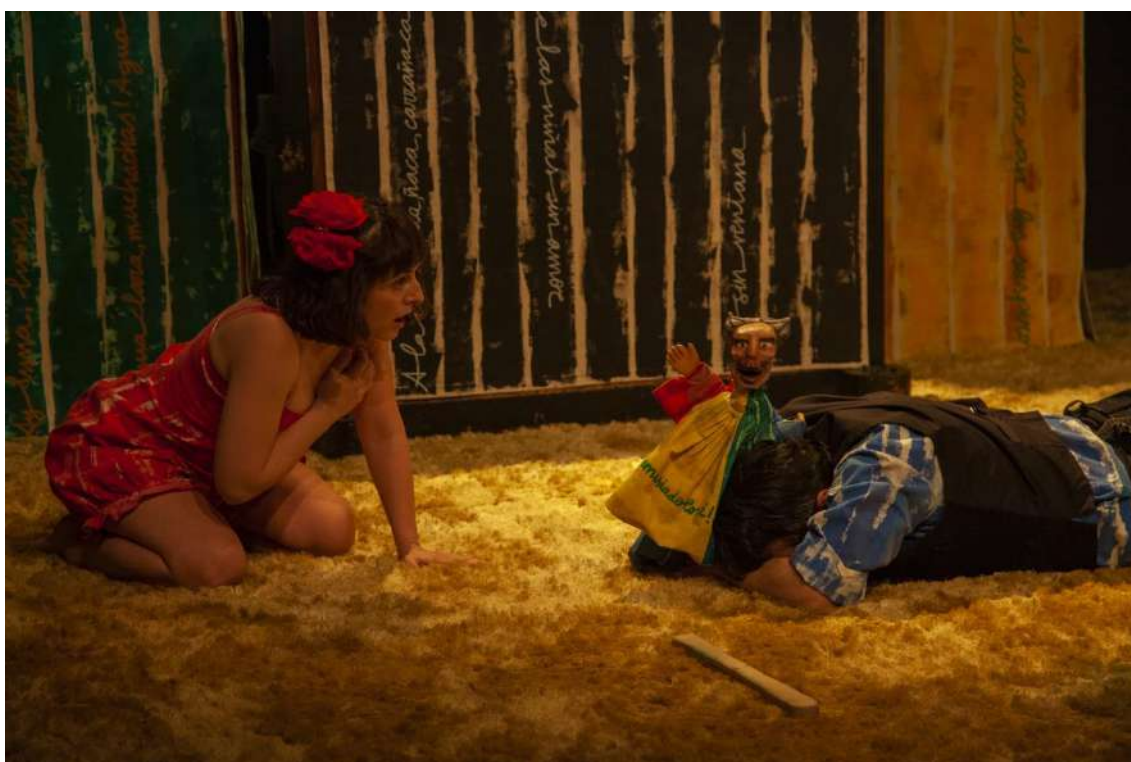
Con estas dos rutas de navegación musical (hacia adelante / hacia atrás) nos hemos embarcado en la búsqueda de referencias. La musicología española ha avanzado ya algo desde Pedrell, y hoy podemos bucear más y mejor en la música del pasado. El hallazgo de una seguidilla

de Luis Missón, “Seguidillas nuevas de Purchinela” fechada en 1762 y destinada sin duda a algún intermedio teatral, nos permite no solo adelantar algún año la presencia de Don Cristóbal en la escena madrileña, o escuchar las intervenciones musicales del propio títere, insertadas en la partitura original, sino también sospechar que en ese legado de tonadilla escénica debían aparecer algunos de los otros personajes, caracteres, emblemas, situaciones, como efectivamente ha sido.

Los “matachines”, música de saltimbanquis, venidos de aún más atrás, del siglo XVII, el tambor titiritero, o la guitarra de las barberías, completarán el “mundo tradición”. Eric Satie y Scott Joplin nos acompañan en lo que fue modernidad para los autores de aquel momento. Y a Miguel López, profesor, pianista, compositor, debemos alguna aportación moderna al mundo de las canciones tradicionales.

Disfruten. Y dígnanos sus penas, que a las de Don Cristóbal daremos albergue en este montaje.

Alicia Lázaro



ANA ZAMORA. DIRECTORA ARTÍSTICA DE NAO D'AMORES

Titulada Superior en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD (1996-2000), en el año 2001 funda *Nao d'amores*, colectivo de profesionales procedentes del teatro clásico, los títeres y la música antigua, que desarrolla una labor de investigación y formación para la puesta en escena del teatro prebarroco. Con esta compañía ha estrenado los siguientes espectáculos: *Comedia llamada Metamorfosea* (2001); *Auto de la Sibila Casandra* (2003); *Auto de los Cuatro Tiempos* (2004); *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007); *Auto de los Reyes Magos*, con el

Teatro de La Abadía (2008); *Dança da Morte / Dança de la Muerte*, con el *Teatro da Cornucópia* de Lisboa (2010); *Farsas y Églogas de Lucas Fernández*, con la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* (2012); *Penal de Ocaña*, de M. J. Canellada (2013) en *Nao d'amores navegando hacia el presente*; *Triunfo de Amor* (2015); *Tragicomedia llamada Nao d'amores*, con la *Compañía de Teatro de Almada- Portugal* (2016); *Europa que a sí misma se atormenta*; *Comedia Aquilana*, con la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* (2018); *Nise, la tragedia de Inés de Castro*, con la *Comunidad de Madrid* (2019); *Retablillo de don Cristóbal* (2021) y *Numancia* (2021) con la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*.

Como directora independiente ha realizado puestas en escena de textos muy diversos, pudiendo resaltar sus trabajos para centros de producción de titularidad pública: *La fiesta de la libertad*, gala de los Premios Max de SGAE, para RTVE (2019); *Carmen*, de Bizet para el *Teatro de la Zarzuela* (2014); *Ligazón*, de Valle- Inclán, en el espectáculo *Avaricia, Lujuria y Muerte*, codirigido con Alfredo Sanzol y Salva Bolta para el *Centro Dramático Nacional* (2009); *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, para la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* (2006).

Ha desempeñado los cargos de Ayudante de Dirección en los equipos artísticos de la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*, bajo la dirección de Eduardo Vasco (2005-2006), y en el *Teatro de La Abadía*, bajo la dirección de José Luis Gómez (2003-2004).

Ha participado como ponente en múltiples seminarios y congresos, e impartido talleres formativos en España y en el extranjero (Italia, Francia, Portugal, EE.UU, México, Colombia, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay, Cuba, Brasil...), y ha realizado publicaciones en distintas revistas especializadas en el ámbito teatral y filológico. Desde el año 2015 forma parte del equipo docente del *Máster en Creación Teatral* dirigido por Juan Mayorga en la *Universidad Carlos III*, y del *Máster en Estudios de Voz y Habla Artística* dirigido por Fuentes de la Voz en la *Universidad Complutense*. Ha sido residente en la *Real Academia de España en Roma*, a través de dos becas MAEC-AECID para los proyectos: *Influencias italianas en el nacimiento de la comedia renacentista española: resucitando a Torres Naharro* (2017-18) y *Tradición popular y puesta en escena: las idas y vueltas del teatro de títeres* (2019-20).

Ana Zamora es Académica Correspondiente por la *Real Academia de Historia y Arte de San Quirce*, y ha recibido a lo largo de su trayectoria profesional diferentes premios y nominaciones.