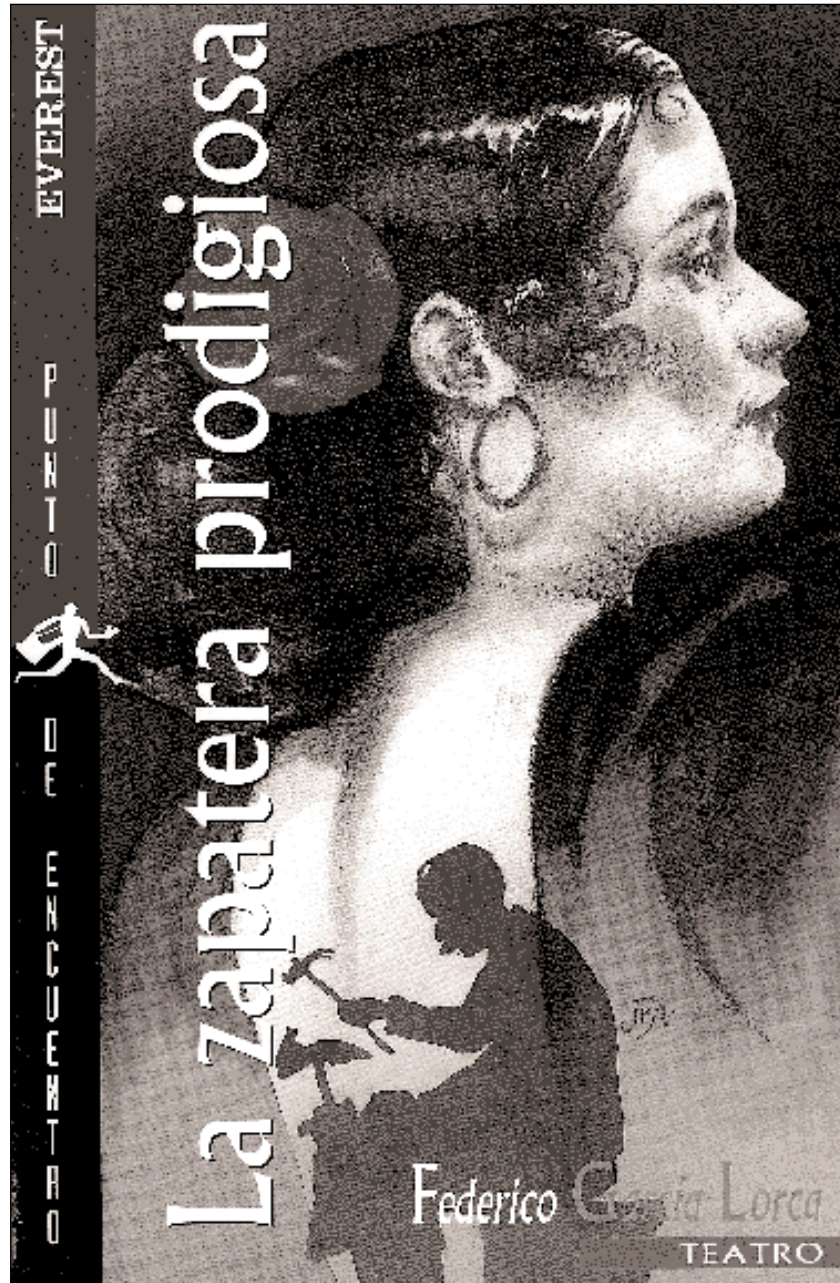




CLAVES PARA LA PUESTA EN

ESCENA!



“El color de esta obra es accesorio y no fundamental como en otra clase de teatro. La palabra y el ritmo pueden ser andaluces, pero no la sustancia. Desde luego la zapatera no es una mujer en particular, sino todas las mujeres.”

Federico García Lorca

ALGUNOS CONSEJOS PARA HACER TEATRO

NUESTRO DECÁLOGO PARA HACER TEATRO CON ESCOLARES:

Para empezar a hacer teatro con chavales, es muy importante partir de unas premisas que aclaren y justifiquen sus objetivos. Para nosotros, estas premisas se resumen básicamente en diez:

- I. EL TEATRO JUVENIL ES UN JUEGO
- II. HAY QUE PONER LAS BASES: EL TALLER DE EXPRESIÓN DRAMÁTICA
- III. TODOS PODEMOS ACTUAR
- IV. EN UN MONTAJE TEATRAL HAY TAREAS PARA TODOS
- V. CONOCER LA OBRA A PARTIR DE UN BUEN TRABAJO DE MESA
- VI. PLANIFICAR UN PLAN DE PUESTA EN ESCENA
- VII. LAS OPINIONES DE LOS GRUPOS ENRIQUECEN LA OBRA
- VIII. LOS ENSAYOS GENERALES NOS LLEVAN A LA REPRESENTACIÓN
- IX. LA REPRESENTACIÓN: UN ACTO DE COMUNICACIÓN Y DISFRUTE
- X. CON EL ESTRENO NO SE ACABAN LOS TRABAJOS

- I. El teatro juvenil no es el hermano pequeño del teatro de los adultos; es otro tipo de teatro diferente, con motivaciones muy distintas, con técnicas y estructuras distintas al teatro de los mayores. Está basado en el juego –el juego dramático– y como tal tiene que ser concebido.

- II. Llegar con un texto teatral, repartir papeles, ensayar sin más, puede no ser suficiente ni motivador. Para realizar el montaje de una pieza teatral con jóvenes será importante colocar unos buenos cimientos que aseguren el éxito de la representación. Esta base, estos cimientos surgen de la preparación del grupo en tareas de desinhibición individual y colectiva, de trabajos sobre dramatización, relajación, expresión oral y corporal, de juegos de todo tipo, en definitiva, que abran, socialicen, aseguren, igualen a cada uno de sus componentes.

El desarrollo previo al montaje de un Taller de Expresión Dramática que desarrolle actividades de relajación y respiración, de ritmo, psicomotricidad, expresión corporal, vocalización, improvisación y juegos cooperativos aseguraría la estabilidad grupal necesaria así como una buena disposición hacia la creatividad.

- III. Hay determinadas formas de realizar los repartos:

- Muchos profesores y profesoras optan por repartir los papeles considerados más importantes entre aquellos alumnos y alumnas que les aseguren el éxito de la representación. No es una mala opción pero pueden olvidar con ella el valor social y colectivo del teatro para jóvenes, el valor integrador que supone jugar al teatro, sobre todo para aquellos chicos y chicas que, a veces, no pueden destacar en el aspecto académico.

- Por lo dicho anteriormente, otra opción, igualmente válida, pedagógica y artísticamente valiente, sería efectuar el reparto en base a aquellos miembros del grupo que necesiten mayor grado de promoción, integración, motivación o, simplemente, estímulo mediante esta tarea del teatro, tan placentera y creativa. Esto conllevaría un camino mucho más largo para la preparación del montaje pero nos demostraría que todos pueden actuar.

- La libre elección mediante votaciones cerradas o abiertas es otra forma más a tener en cuenta. Se nutre, obviamente, de los principios que rigen el sistema democrático y exige que los miembros del grupo respeten las reglas.

- El sistema de pruebas para seleccionar actores y actrices puede resultar una alternativa igualmente válida. Este sistema consiste en la señalización por parte del director o directora del colectivo de varias unidades de acción o escenas que integren a cada uno de los personajes que se muestren en el texto teatral motivo de vuestro trabajo. Aquellos chicos y chicas que deseen un determinado papel optarán a él preparando alguna de esas unidades de acción en las que aparezca el personaje por el cual se opte. Una vez transcurrido un tiempo fijado por el director del grupo, acudirán a realizar las pruebas a las que se hayan comprometido, así como a ver la de los demás.

- IV. No todos los que compongan el grupo tienen que actuar. Aquellos o aquellas que por cualquier causa no se encuentren con ganas de asumir un determinado personaje tienen, igualmente, la oportunidad de contribuir con su trabajo a este juego. Por eso, los componentes del colectivo tienen que saber que es importantísimo realizar múltiples tareas para que el resultado final sea óptimo. Enumeramos, a continuación, algunas de estas funciones:

Dirección:

Lo normal es que sea el profesor o profesora encargada, pero también puede realizar esta función otra persona experimentada; de esta forma, el primero podría hacer las funciones de Asistente del Director. El Director concibe

globalmente la obra, dirige a los actores y actrices y decide, en muchos casos, sobre las propuestas técnicas y artísticas de los distintos grupos.

Ayudante de Dirección:

Quien se encargue de esta función, además de anotar cuanto indique el director en los ensayos, hará de puente entre éste y sus compañeros y compañeras, de forma que se encargará de todas las cuestiones organizativas: convocará a los ensayos, se relacionará con todos los grupos de trabajo, sustituirá al director cuando él no esté...

Regidor:

El regidor es, durante la función teatral, la máxima autoridad, coordinando entradas y salidas de actores, velando para que nada falte y todo funcione. En realidad, en el teatro actual, cuando la obra se representa, la labor del director de escena desaparece, siendo sustituido por el regidor.

Actores y actrices:

Entre todos los alumnos y alumnas que lo deseen y que hayan sido incluidos en el reparto.

Diseñadores y Grupos de Trabajo:

Los diseñadores realizan una mezcla de trabajo artístico y técnico. Serán los encargados de presentar –mediante dibujos, bocetos, etc.– cuantas ideas se les ocurran para la realización del montaje final. Trabajarán en equipo. Por eso, todos los componentes del grupo se encuadrarán en uno de ellos:

- Escenografía: diseñará y realizará el decorado de la obra, su escenografía. Dentro de él, existirá el equipo de tramoyistas, encargado de montar y desmontar el escenario.

- Iluminación y sonido: se encargará de custodiar, manejar y disponer del material de iluminación necesario para que la obra quede cubierta por los efectos que requiera. En el aspecto del sonido, se buscará la música adecuada, así como los efectos sonoros.

- Vestuario, utilería y maquillaje: se encargará del vestuario y la caracterización de los distintos personajes de la obra, así como del resto de objetos que sean necesarios.

En cada uno de los equipos técnicos habrá un responsable del equipo, puente entre el grupo y la dirección y el regidor. Dentro de los grupos, los diseñadores –alguno de sus componentes– serán los encargados de realizar el diseño Escenográfico, Luminotécnico y de Sonido, o de Vestuario, que tendrán que ser aprobados por la mayoría o por decisión del director de la obra.

Publicistas:

Serán los encargados de realizar los carteles y programas de mano de la obra, necesarios para convocar a los espectadores y explicar la intención del montaje.

• V. Es importante que, antes de abordar la puesta en escena de una obra de autor, se haga un buen Trabajo de mesa. En realidad, se trata de realizar un análisis, lo más completo posible, de la misma, para que se entienda perfectamente, se conozca su mensaje y se adapte, en la medida de lo posible, a la realidad del colectivo. Para eso, juntos, en círculo o semicírculo, se puede hablar de la obra en cuatro fases distintas:

-En una primera toma de contacto se analizará el texto teatral encuadrándolo justo en su tiempo de acción y en el marco en donde éste se desarrolla (tiempo y espacio).

-Se profundizará, interna y externamente, en la propia estructura del texto. Se entiende por estructura externa la disposición visual y gráfica del espacio, distribuida así para dividir la obra en partes, cada una de ellas denominada acto. Asimismo los actos pueden dividirse en cuadros o escenas, unidades de acción más pequeñas, con sentido propio dentro de un texto dramático. La estructura interna necesita de una buena dosis de reflexión colectiva para poder fijar los elementos que la componen: el tema, el argumento, incluso los personajes, explicitándose los tres apartados clásicos del lenguaje dramático: el planteamiento, en donde se presentan los datos que os permitirán entender la acción que el autor desea comunicar, el nudo o eje de la propia acción, la pieza fundamental, constituida a veces por la acción misma, y el desenlace que, como su nombre indica, apunta el final de dicha acción.

El argumento es una selección ordenada de escenas que, unidas estrechamente, nos da la sensación de estar visualizando un relato íntegro, cuando, en realidad, se nos están ofreciendo tan sólo fragmentos de la acción dramática en cuestión.

El tema, sin embargo, no es nada más que una síntesis que expresa la idea de lo que se quiere comunicar, es decir, un resumen que traduce la intención final del autor que el espectador descubre en la obra y que sólo se capta cuando se ve el desenlace de la misma.

-En una tercera fase se estudiarán los personajes y el conflicto que estos plantean en la obra, entendiendo por personajes el conjunto de protagonistas y antagonistas que desarrollarán una acción dramática.

-Por último, se hará un análisis del lenguaje utilizado por el autor en boca de los personajes que aparecen en la obra, así como un acercamiento a los recursos utilizados por dicho autor para hacer de sus personajes seres más reales y cercanos.

• VI. Cuando el Trabajo de mesa se haya realizado, se dispondrá ya de los elementos necesarios para poner en marcha el montaje.

-Primera fase: Memorización

Los actores y actrices tienen que memorizar un determinado número de escenas por sesión; es conveniente, asimismo, registrarlas en una grabadora y reflexionar si la entonación ha sido la adecuada. Corregid las deficiencias.

-Segunda fase: Movimiento

Ahora, el director hará propuestas de movimiento sobre el escenario. Es importante escuchar otras propuestas, pues con las aportaciones de todos, siempre se enriquece más la obra

-Tercera fase: Improvisación

Si ya los componentes del grupo saben qué dicen los personajes y cómo pueden moverse, se podría improvisar ahora sobre las distintas unidades, haciendo planteamientos diferentes:

¿Qué pasaría si ahora todo fuese al revés?

¿Y si en vez de un chico lo dice un anciano?

¿Y si todo se dice lenta o rápidamente?

¿Qué ha ocurrido diez minutos antes de entrar en acción?

¿Qué ocurrirá diez minutos después de acabar la unidad de acción?

Distinguir entre lo que dicen los personajes y lo que piensan o lo que podrían decir.

Analizar las relaciones entre los personajes que intervienen en una unidad de acción determinada, compararla luego con otras relaciones parecidas, cercanas a la realidad de los chicos y chicas del grupo; dramatizarlas y reflexionar sobre la improvisación realizada.

Jugar y divertirse será la consigna en esta fase. Y si al improvisar se encuentran situaciones, hechos, personajes o nuevos conflictos que enriquezcan la obra, no duden en incorporarlos.

-Cuarta fase: Ensayos

Ésta es la fase más seria y también, como las anteriores, igual de importante. Ahora ya vamos a repetir todo desde el principio hasta el final, incorporando las cosas añadidas, dejando lo que hemos eliminado. Se hará con seriedad –no serios ni aburridos–, con responsabilidad, porque las cosas que se ensayan salen siempre bien.

• VII. Coincidiendo con los ensayos de actores y actrices, los distintos grupos de trabajo –ya reflejados con anterioridad– presentarán al colectivo sus proyectos. Deben estar de acuerdo, mejorando lo que no convenza para luego, una vez aprobados por mayoría, asumirlos con total entusiasmo.

• VIII. Ya hemos hablado del valor de los ensayos. Los últimos y previos a la representación se llaman generales. Pueden ser varios. Nosotros recomendamos tres, realizados de forma progresiva:

-Ensayo general con iluminación y sonido

-Ensayo general con iluminación, sonido, escenografía y utilería

-Ensayo general con todo (incluido vestuario)

• IX. El día de la representación es un día especial. Si se ha hecho bien el trabajo, no hay por qué sufrir el descontrol de las tensiones. Convocados todos los componentes al menos una hora antes de la representación –si todo está ya colocado sobre el escenario– en ese tiempo se pueden vestir y maquillar con tranquilidad. Sería importante que el director o directora los relaje media hora antes. Colocados en círculo, tomados de la mano, con un ritmo de respiración adecuado, les hablará de la importancia del trabajo colectivo, de la colaboración, de la inutilidad de sentirse agobiado, tenso, nervioso. Si los chicos y chicas salen al escenario relajados, disfrutarán del teatro y los espectadores disfrutarán con ellos.

• X. Una obra de teatro es algo vivo, que cambia cada vez que se representa, porque el público siempre es diferente. Por eso, no podemos hablar de trabajos terminados. Modificad, pues, lo que pensáis que no ha funcionado demasiado; incorporad otros elementos y situaciones buscando nuevos efectos. El público es un auténtico termómetro. Por él, por sus reacciones, se puede saber qué cosas han llegado a cautivarles y qué otras cosas han resultado confusas. Pensad, pues, en la siguiente representación como una nueva oportunidad para transmitir aún más clara, más auténtica, esa obra teatral.

LA OBRA

TEMA:

Esta obra es un claro ejemplo de la insatisfacción que, en muchas ocasiones, causa en los humanos la realidad que nos ha tocado vivir, de cómo la disfrazamos a través del maravilloso poder de la imaginación y de cómo añoramos esa realidad cuando, por alguna situación inesperada, nos falta.

EL AUTOR:

Federico García Lorca, (1898-1936) poeta nacido en Fuente Vaqueros (Granada) dentro de una familia acomodada, es, sin duda alguna, una de nuestras voces más universales. Estudió Filosofía y Letras y Derecho en Granada y Madrid, viviendo en esta última ciudad en la Residencia de Estudiantes, donde tomó contacto con otros miembros de la llamada Generación del 27 así como con otros artistas e intelectuales. En 1929 se trasladó a Nueva York a raíz de una crisis personal, hecho fundamental en su vida pues supuso un cambio esencial en su producción literaria. A su regreso, organizó una compañía de teatro –La Barraca– con la que recorrió pueblos y ciudades de España, intentando de esta manera cubrir una labor de difusión cultural llevando el teatro a lugares con escasas posibilidades de disfrute de este arte.

De carácter liberal y democrático, como consecuencia de los trágicos enfrentamientos ocasionados por la Guerra Civil Española, fue fusilado por los opositores a la República en el barranco de Viznar (Granada), ante la indignación y el clamor de intelectuales de todo el mundo, segándose así, de esta manera tan dramática, la vida y la obra de tan singular escritor.

Poeta (*Poema del Cante Jondo*, *Romancero Gitano*, *Poeta en Nueva York*...) y autor dramático (*Mariana Pineda*, *Doña Rosita la soltera*, *El retablillo de D. Cristobal*, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*...) posee un estilo en donde se combinan las técnicas surrealistas –símbolos, metáforas e imágenes originales y nuevas–, con la temática tradicional y popular, armonizándose perfectamente e imprimiendo a su obra un sello personal que lo convierte en una de las figuras más representativas de nuestra literatura.

La zapatera prodigiosa (o *La zapatera fantasiosa*, como primeramente la definió su autor) fue fruto de la dedicación del poeta durante varios años. El acto primero fue concluido por Federico García Lorca en julio de 1923, según una carta escrita por él y dirigida a su amigo Melchor Fernández Almagro. Al mismo destinatario se dirige en enero de 1928 anunciándole que ya ha terminado de escribir *La zapatera prodigiosa*. Aún transcurrieron dos años más para que fuera representada por vez primera –diciembre de 1930– y, más tarde, en Buenos Aires (1934).

Obra circular –la acción se abre y se cierra con dos violentas expresiones de la protagonistas casi idénticas–: “*Cállate, larga de lengua*” y “*callarse, largos de lengua*” está escrita en un prólogo y dos actos; en el primero de ellos, se muestra a una zapatera en total y fuerte oposición frente a los vecinos y al marido, justificándose en dos motivos esenciales: la gran diferencia de edad y las causas que la han llevado al matrimonio que no son otras que la soledad de él y la pobreza de ella. La violencia de la zapatera cesa en el segundo acto, ausente ya el marido, y se reanuda al finalizar la obra, apenas éste se quite el disfraz, reiterándose el carácter cíclico de la obra.

Puede resultar interesante para aquellos que pretendan su puesta en escena las declaraciones que sobre su obra hacía el propio Federico en el periódico *El Sol*, de Madrid:

“La zapatera es una farsa, más bien un ejemplo poético del alma humana y es ella sola la que tiene importancia en la obra. Los demás personajes la sirven y nada más... El color de la obra es accesorio y no fundamental como en otra clase de teatro. Yo mismo pude poner este mito espiritual entre esquimales. La palabra y el ritmo pueden ser andaluces, pero no la sustancia... Desde luego la zapatera no es una mujer en particular sino todas las mujeres... Todos los espectadores llevan una zapatera volando por el pecho”

ARGUMENTO:

Un maduro zapatero se ha casado con una chica joven. Ésta anda constantemente hablando de sus pretendientes, fabulando relaciones y echándolas en cara del zapatero, siempre en voz alta, desafiando con ello a cuantas vecinas la puedan oír. El zapatero reconoce al alcalde no estar enamorado de su bella y violenta esposa, culpando de su boda a la hermana del zapatero, la cual no quería la soledad permanente para su hermano. Al mismo alcalde le anuncia su deseo de dejar la zapatería y abandonar su hogar. Mientras, la zapatera, ajena a esta decisión, oye requiebros amorosos de algún mozo hasta que un niño en realidad, su único amigo– le habla de la marcha del zapatero. La chica queda desamparada, sin saber cómo y de qué manera puede vivir sin su marido.

En el segundo acto de la obra, la violenta zapatera ha cambiado el tono y el carácter. Ahora recuerda a su esposo con ternura y lo echa totalmente de menos. Ha convertido la zapatería en una taberna para poder subsistir. A ella acuden muchos parroquianos que pretenden enamorarla: don Mirlo, el mozo de la faja, el mozo del sombrero, el propio alcalde... pero ella se ha comprometido a honrar a su esposo y guardarle fidelidad. Mientras, las vecinas murmuran y cantan maliciosas canciones en su nombre. Así se lo comunica el niño. Y la zapatera refuerza su ánimo ante esas contrariedades autoafirmando su amor por aquel marido que un día la abandonó. La llegada de un titiritero es motivo de bullicio y alborozo. En la misma taberna el hombre instala su cartelón en el que hay pintado un romance de ciego y ante todos los vecinos recita una trágica historia cuyos personajes recuerdan la historia del zapatero y de su esposa. La narración del poema se interrumpe en el momento en que, fuera, hay una pelea con navajas entre mozos. Alguien culpa de la pelea a la mujer. Todos acuden a ver la pelea quedando solos el titiritero y la zapatera. El hombre se confiesa abandonado por su mujer, siendo esa la causa de su deambular por el mundo. Apunta el titiritero que su mujer soñaba con un mundo distinto al suyo, que era fantasiosa y dominante y que, no pudiendo costearle él sus deseos, un día la abandonó. No obstante dice buscarla para perdonarla y vivir con ella. Por su parte la zapatera asegura guardar su corazón sólo para su marido. Al final, el titiritero, quitándose su disfraz, se muestra como quien es: el verdadero zapatero que ha vuelto a casa... Aún tiene tiempo la zapatera de acabar esta historia como al principio: gritando a su esposo, mientras se encara gritándoles a las vecinas, advirtiéndolas que ya son otra vez dos los que defienden su casa.

LAS UNIDADES DE ACCIÓN:

Lo hemos apuntado con anterioridad pero es hora de aclararlo mejor: se entenderá por **unidad de acción** cada uno de los bloques de acción –hechos dramáticos– en que se divide un texto teatral, de manera que, separados del resto, poseen un sentido propio, tienen significado por sí mismo. Completadas todas las unidades de acción, obtendremos el conjunto de la obra. Estas unidades, una vez tituladas –mediante epígrafes claros que definan bien la acción dramática que desarrollan– favorecerán la comprensión global del texto, sirviendo asimismo de referencia para los ensayos, dando, sin duda, a cada escena la entidad que le corresponde dentro del contexto general de la obra.

La inmensa mayoría de las veces, las unidades de acción vienen enmarcadas por la aparición o despedida de un personaje con cierta importancia. Pero no siempre es así; lo determinan las acciones más que los propios personajes: la boda, la lucha, escena de amor entre los dos enamorados...

Concretamente, para esta obra, nosotros las hemos titulado de esta manera:

PRÓLOGO

- Unidad 1ª: “Habla el autor”

ACTO PRIMERO

- Unidad 2ª: “Diálogo del niño y la Zapatera”
- Unidad 3ª: “La Zapatera habla de sus antiguos pretendientes”
- Unidad 4ª: “El encargo de la Vecina Roja”
- Unidad 5ª: “Discusión entre el Zapatero y la Zapatera”
- Unidad 6ª: “Diálogo entre el Alcalde y el Zapatero”

- Unidad 7ª: “Diálogo entre el Alcalde y la Zapatera
- Unidad 8ª: “La superstición”
- Unidad 9ª: “Don Mirlo y la Zapatera”
- Unidad 10ª: “La Zapatera y el Mozo”
- Unidad 11ª: “El Zapatero y las Beatas”
- Unidad 12ª: “Monólogo de la Zapatera”
- Unidad 13ª: “El niño anuncia la marcha del Zapatero”

SEGUNDO ACTO

- Unidad 14ª: “Pretendiendo a la Zapatera”
- Unidad 15ª: “Coplas que dice la gente”
- Unidad 16ª: “El cortejo del Alcalde”
- Unidad 17ª: “Llegan los títeres”
- Unidad 18ª: “Una historia de ciego”
- Unidad 19ª: “Diálogo entre la Zapatera y el titiritero abandonado”
- Unidad 20ª: “Anuncio de una pelea con navajas”
- Unidad 21ª: “Las vecinas”
- Unidad 22ª: “El reencuentro”

NOTA: Sería interesante que profesor y alumnado revisaran dichas unidades ajustándolas al lugar que ocupan en el texto, en qué página o páginas se encuentran, viendo la conveniencia o no de titular así dichas unidades de acción o cambiándoles el título por otro más sugerente si se llega a ese acuerdo. Por lo tanto, ésta podía ser una actividad más a realizar de entre las que contienen estas NOTAS PARA UNA PUESTA EN ESCENA.

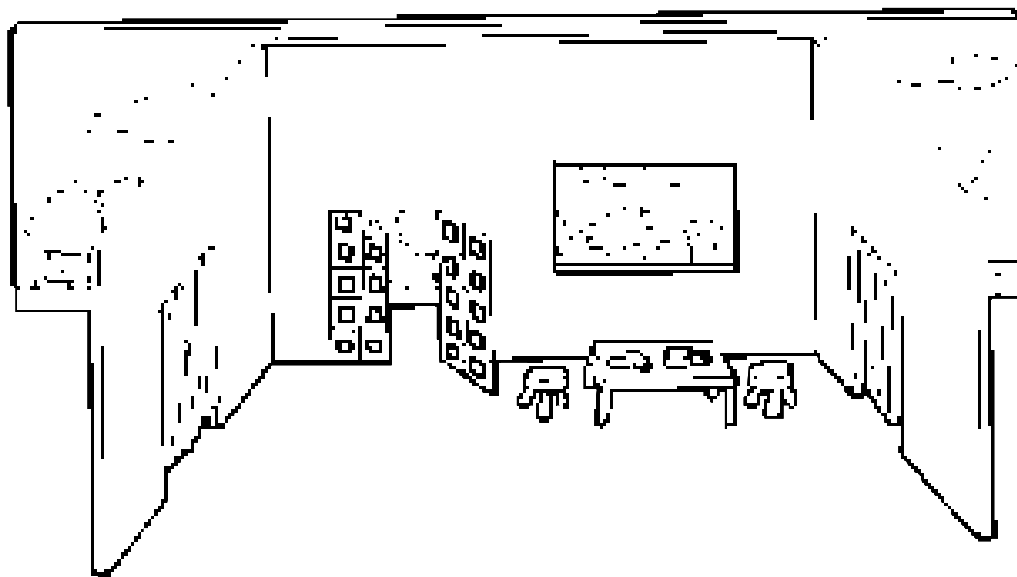
PISTAS PARA LA PUESTA EN ESCENA

LA ESCENOGRAFÍA:

Siguiendo las indicaciones del propio autor, construiremos sobre el escenario una habitación, totalmente blanca; un sistema un tanto complejo pero muy efectivo es el de paneles hechos con bastidores de madera y forrados con tela o lienzo blanco. Dichos paneles se unirán, unos con otros mediante un sistema de bisagras desmontables, permitiendo la colocación de una gran ventana y una puerta, tal y como se apunta en las acotaciones de García Lorca para la escenografía de esta obra.

La puerta y la ventana se situarán frente a los espectadores y tienen que ser practicables; para ello se mantendrá una hoja de la puerta abierta y la otra cerrada, ambas pintadas sobre el panel.

Pero mucho más fácil y económico a la hora de construir la habitación demandada en la escenografía sería utilizar piezas de cartón para los paneles, unidas con cinta adhesiva; habría que pintar dichos paneles con pintura plástica blanca. La puerta principal estaría compuesta de dos hojas, ambas pintadas, y una de éstas se mantendría siempre abierta, permitiendo la entrada y salida de actores así como el que diferentes personajes se puedan mostrar. Tras estos paneles, poner un telón de fondo –hecho de papel continuo– en donde se dibuje alguna calle con árboles.



Los paneles laterales también pueden llevar una puerta en la que se colocará una especie de cortina hecha con tiras de tela.



El escenario se completa en la primera parte con un banquillo de trabajo, propio de los zapateros, en donde existan algunas herramientas que determinen claramente la labor a desarrollar. En la segunda parte, este banquillo se sitúa sobre uno de los laterales colocándose un pequeño mostrador con alguna que otra botella, unas copas y un lebrillo con agua para lavar los vasos.

LOS PERSONAJES:

• *Zapatera:*

El personaje central de la obra y eje de toda la trama es esta zapatera violenta y tierna, fantasiosa y luchadora. Es importante hacer una aproximación de este singular personaje desde las propias palabras del autor:

“Yo quise expresar en mi Zapatera la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura... La Zapatera lucha constantemente con ideas y objetos reales porque vive en su mundo propio, donde cada idea y cada objeto tiene un sentido misterioso que ella misma ignora. No ha vivido nunca ni ha tenido más novios nunca más que en la otra orilla, donde no puede ni podrá llegar nunca... Los demás personajes le sirven en su juego escénico sin tener más importancia de lo que la anécdota y el ritmo del teatro requieren. No hay más personaje que ella y la masa de pueblo que la circunda con un cinturón de espinas y carcajadas...”

Este personaje lorquiano tiene su correspondencia en un modelo real. Sabemos por Ian Gibson, uno de sus más afanados biógrafos, que a Federico le encantaba la criada de la casa de su íntima amiga Emilia Llanos, llamada Dolores Cebrián, antigua pastorcilla de cabras, chica muy viva, parlanchina, dicharachera, analfabeta y sumamente original. Según Gibson, Emilia le contaba a Lorca las cosas que Dolores le gritaba a su novio cuando estaba “de morros”, y el poeta se moría de risa al oírlas. De esta forma, la protagonista de *La zapatera prodigiosa* debe mucho a Dolores, ya que Federico recogió en esta obra numerosas expresiones de la criada, además de otros rasgos de su personalidad pintoresca y extrovertida. Así, años después del asesinato del poeta, Dolores declararía:

“Estando en casa de la señorita me salió un novio. Yo salía a la ventana a pelar la pava. Y ella me oía regañar algunas veces, porque teníamos muchas peleas. Yo le decía a mi novio cuando estaba de “morros”: “Que te vayas, que no vuelvas más, alcatufero, que aunque me dejes, prefiero vestir santos, al penacho de tu catalineta diaria de todos los días, condeño”. Y otras veces: “Maldita, maldita hora que empecé a hacerte caso; ay, tonta, tonta, con los buenos pretendientes que una ha tenido”. Bueno, pues luego la señorita se lo contaba al señorito Federico, que se moría de risa y me decía que iba sacarme en una comedia que iba a escribir: “Tú vas a ser esa zapatera guapa y prodigiosa de mi comedia”. Y por lo visto, sacó aquellos dichos míos: “Garabato de candil, estafermo y chupaetrinas, corremundos y judío colorado”. El día que le dije que había pasado “tal sofocación que hasta había crujido la cómoda”, las carcajadas de los dos sonaron por toda la Plaza Nueva...”

• *Zapatero:*

El marido de la zapatera es, sin lugar a dudas, una persona tranquila, bonachona, poco amante de escándalos, que busca en el matrimonio –bajo la recomendación de su hermana– remedio a la soledad, sobre todo, a las puertas de una vejez cada vez más próxima. Confiado con los que cree sus amigos, toma la decisión más fácil: abandonar sin detenerse a solucionar sus problemas conyugales. Le gana en su vuelta la ternura y el respeto desarrollado hacia su persona por aquella mujer que un día abandonó. Por eso, vuelve gozoso a ella y a su anterior trabajo sin importarle las expresiones violentas que a él le dedica de nuevo su zapatera.

• *Vecinas, beatas y sacristana:*

Son, como el resto de personajes de la obra –exceptuando el niño– personajes menores, que marcan el ritmo de la acción dramática con sus periódicas intervenciones. Son el contrapunto de la zapatera, el otro lado del espejo en donde ella se encuentra, el lado más real de la propia realidad. Por lo tanto es, con su actitud, una usurpadora de su espacio y de sus costumbres y, por lo tanto, se convierten totalmente en sus antagonistas.

• *El autor:*

El personaje del autor sirve, sobre todo, para defender y justificar ante el público la actitud de la zapatera. Como en las otras farsas para guiñol, Lorca hace aparecer este personaje –su voz– para servir de puente entre todos aquellos personajes que intervendrán en la acción dramática y los espectadores convocados a la representación, un público a quien no considera “respetable”, pidiéndole atención y no benevolencia. Por la naturaleza de la zapatera, el autor es también un prestidigitador, capaz de hacer prodigios: “Se quita el sombrero de copa y éste se ilumina por dentro con una luz verde, el autor lo inclina y sale de él un chorro de agua.”

• *El niño:*

Este personaje tiene, según Ian Gibson, rasgos del propio Federico, indudablemente: el amor que siente por la zapatera puede parecerse al que experimentaba el futuro poeta por algunas de sus primas mayores; su reacción de júbilo ante la llegada del titiritero recuerda la excitación de Federico, niño, al ver por primera vez una representación de guiñol; “y cuando el niño, deseoso de proteger a su amiga de los ataques de los vecinos, le ofre-

ce ‘el espadón grande’ de su abuelo ‘el que se fue a la guerra’, –afirma Gibson– Lorca aduce un dato de su propia infancia”.

Es el único personaje con el que la zapatera mantiene lazos de amistad; dice Lorca acerca de él:

“El dato más característico de la zapaterilla es que no tiene más amistad que la de una niña pequeña, compendio de ternura y símbolo de las cosas que están en semilla y tienen todavía muy lejana su voluntad en flor”.

Así pues, solamente con el niño –la niña, dice Lorca, porque solía representar el papel una niña– puede comunicar sus sentimientos porque la ingenuidad propia de su edad, le mantiene muy lejos de la realidad de los adultos.

- *Don Mirlo*

El influjo del teatro de títeres es perceptible en determinados momentos de la obra. De esta forma, se establece un juego propio de muñecos con las vecinas –por ejemplo, ante la noticia de los navajazos– así como en las acciones y movimientos que desarrollan personajes como el alcalde o don Mirlo. Hay una acotación de Federico que lo confirma: “Mueve la cabeza como un muñeco de alambre”, comparación que continúa la propia zapatera al decir: “Mirlo de alambre, garabato de candil”.

Es un pedante personaje despreciado desde el principio por la zapatera “A mí me parecía imposible que los pajaracos hablaran” que pretende adularla y cortejarla sin descanso.

- *Mozo de la faja y mozo del sombrero:*

La interpretación de ambos debe ser sobria, natural, sin el menor rasgo de exageración “al actor que exagere lo más mínimo en este tipo –apunta el propio Lorca– debe el director de escena darle un bastonazo en la cabeza. Nadie debe exagerar. La farsa exige siempre naturalidad. El autor ya se ha encargado de dibujar el tipo, y el sastre, de vestirlo”. Ambos, al igual que don Mirlo, se limitarán a suspirar por la zapaterilla y cortejarla.

- *Vecinas, beatas, cura y pueblo:*

Sin número limitado; sirven como comparsas de la obra apoyando en todo momento la acción dramática.

EL VESTUARIO:

Zapatera

Dos son los vestidos que saca la zapatera: de color verde, en el primer acto, y rojo para el segundo.

No es caprichoso el autor con el cambio de colores y de vestidos.

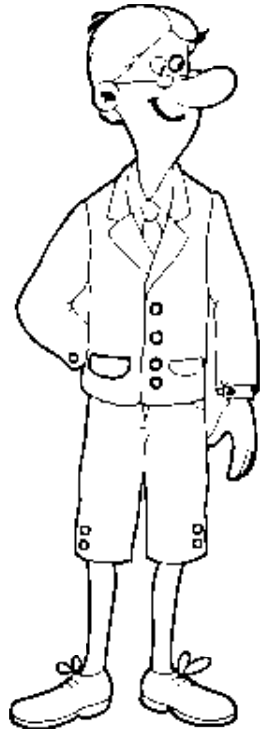
Lorca utiliza la simbología a lo largo de la obra una y otra vez;

así, en este caso, el verde representa la vitalidad arrolladora

de la protagonista, mientras que el rojo es símbolo de reconocimiento amoroso del marido ausente.

Si el carácter de la Zapatera está en cierta forma tomado de un personaje real como ya se ha dicho, el “traje verde rabioso” que lleva la zapatera prodigiosa al principio de la obra alude a uno, magnífico que vestía su prima Clotilde, una de las personas más queridas del poeta, en días de fiesta.





Zapatero

Viste con camisa blanca, chaquetilla corta con botones plateados, pantalón igualmente corto abotonado a la altura de las rodillas, medias o calcetines altos y zapatos.

Vecinas

Visten con vestidos de la época, con amplios faldones y camisas anchas. Es importante que sus trajes tengan el color marcado por el autor: rojo, morado, negro, verde y amarillo. Si van acompañadas de actores y actrices que hagan de sus hijos, también ellos vestirán con el color correspondiente.

Beatas

De negro y con velo. Algún elemento religioso puede acompañar su indumentaria: rosario, misal...

Sacristana

Igualmente con vestido negro pero sin tanto porte como las beatas.

El autor

Lleva camisa y pantalón blanco. Lo más importante es que tiene asida en su mano una carta, símbolo de su relación con la escritura.

El niño:

Camisa blanca y pantalón corto oscuro.



Don Mirlo

Este guiñolesco y exagerado personaje viste de negro –si es posible, tipo frac– y lleva sombrero de copa (de cartulina y cartón, o de gomaespuma) también negro.



Alcalde

Viste traje azul oscuro y una gran capa. Porta en su mano una vara de mando, símbolo de su cargo.

Mozo de la faja

Pantalón de pana, camisa blanca, chaleco, zapatillas... y, sobre todo, una faja pueden ser sus elementos de caracterización.



Mozo del sombrero

Este otro mozo llevará como elemento característico un sombrero que armonice con el chaleco que vista.

Vecinas, beatas, cura y pueblo

Todas con los elementos que se determinen, que les caracterice a juicio del director de la obra y que justifiquen su aparición.

EL MAQUILLAJE:

Todo buen maquillador o maquilladora estudia detenidamente la obra, se compenetra en ella, y sobre todo, observa a los actores durante los ensayos, buscando siempre los rasgos del personaje que le ayuden esencialmente a dar el auténtico mensaje de dicha obra. Así deben tener muy en cuenta las características de cada rostro puesto que cada actor o actriz puede tener rasgos que, tal vez, armonicen con la fisonomía de su personaje y por ello deben ser acentuados o, por el contrario, tengan que ser difuminados o modificados.

Los actores prefieren maquillajes sencillos, limitados a los rasgos mas característicos e imprescindibles puesto que en teatro lo más importante es la interpretación. También es cierto que el maquillaje y la caracterización ayuda a dar seguridad al actor. Buscar, pues, ese punto de refuerzo expresivo que supone el maquillaje será siempre la tarea de un buen equipo de maquillaje. Para ello es bueno hacerse con una amplia selección de fotografías de prensa y revistas.

Las pinturas de maquillaje –generalmente en barritas– son bloques grasos y espesos que se aplican sobre el rostro y se quitan fácilmente con vaselina o con crema desmaquilladora. Estas barritas se suelen endurecer con el frío, imposibilitando su aplicación, pero se pueden ablandar frotándolas sobre la palma de la mano. El calor es su otro enemigo. Ante las elevadas temperaturas, se licúan con facilidad; por eso no se las debe exponer al sol o cerca de cualquier fuente calorífica.

Por regla general, hay que tener en cuenta las siguientes consideraciones:

- El color blanco solo no se debe aplicar; se utiliza para suavizar o mezclar con otros colores.
- El rosa pálido se logra mezclando el color blanco con una pequeña cantidad de color rojo; junto con el rosa oscuro representan los tonos básicos,
- El rojo claro o carmín se utiliza esencialmente para las mejillas y labios juveniles.
- El rojo oscuro, para las mejillas y los labios de personas de edad.
- El marrón, para las sombras, depresiones y cejas, mezclándose con el rojo oscuro para las arrugas.
- El azul se usa para sombrear los ojos y para simular un rostro sin afeitado y marcar hematomas.
- El negro se usa para los ojos y cejas de personas de cabello oscuro, y en ocasiones, para mezclar con otros colores.

Los colores azul y negro se utilizan muy raramente; por eso se podría prescindir de ellos. En realidad, la mayoría podrían sustituirse quedándonos con los tres colores básicos: blanco, rojo y marrón. Mezclándolos se obtiene cualquier tono. Así por ejemplo, el beige se logra mezclando el blanco con una pequeña cantidad de color marrón.

Si faltan también estos tres colores básicos, podemos obtener maquillaje blanco disolviendo polvo de tiza en pequeñas cantidades de cualquier sustancia grasa. La barrita de color rojo la podemos sustituir mediante un lápiz de labios de dicho color o mediante una forma aún más natural: con remolacha. Y si no tenemos colores oscuros, los podemos obtener con trocitos de corcho quemado o con carbón natural triturado y disuelto en agua.

Antes de iniciar la sesión de maquillaje, el actor o la actriz deberá frotarse la piel con colonia rebajada con agua, con vaselina o con un pequeña cantidad de cualquier crema hidratante. De la misma manera, al quitarse el maquillaje deberá untarse la cara con vaselina o con alguna otra crema no salina; se secará bien y al lavarse el rostro, procurará hacerlo con agua tibia que le dilate los poros y disuelva al mismo tiempo las posibles partículas de grasa y de vaselina.

Para esta obra, no se necesitará un maquillaje especial, exceptuando el personaje de don Mirlo, siempre guiñolesco; en el resto, se destacarán los elementos físicos necesarios: ojos, pómulos, cejas...

ATREZZO Y UTILERÍA:

Entendemos por atrezzo el conjunto de objetos que aparecen en escena y que serán utilizados por los diversos personajes de la obra. Usaremos utilería cuando necesitemos muebles. En muchos manuales sobre teatro atrezzo y

utilería aparecen como términos semejantes.

En esta obra se necesitarán, obviamente, aquellos elementos propios de un banco de zapatero: limas, clavos, trozos de cuero, martillos... además de los ya expresados referentes a la taberna que en el segundo acto se muestra al público; para ello, además del mostrador y unas sillas viejas, se necesitarán botellas o jarras de vino, vasos, un lebrillo con agua...

LA MÚSICA EN LA OBRA:

Recomendamos utilizar como apoyo musical a la representación los compact discs titulados *La guitarra flamenca, Música y canciones de España* (Colección GRAN DISCOTECA FAMILIAR, N° 32, VARIOS AUTORES, Editorial Planeta), y *The promise ring*, de Jon Anderson (Omtown Music) indicando a continuación los títulos de los temas que, a nuestro juicio, permiten ilustrar sonoramente determinados pasajes o unidades de acción, y que son los siguientes:

- Unidad 1ª: Habla el autor
- Unidad 2ª: La zapatera habla de sus supuestos antiguos pretendientes (Comienzo del Primer Acto)
- Unidad 13ª: El niño anuncia la marcha del zapatero

Tema: *Tarantos populares*, de Paco de Lucía

- Unidad 8ª: La superstición

Tema: *Anda jaleo*, de Rafael Cañizares

- Unidad 14ª: Pretendiendo a la zapatera (Comienzo del Segundo Acto)

Tema: *Mi cairel*, de Andrés Batista

- Unidad 17ª: Llegan los títeres

Tema: *Flowers of the morning*, de Jon Anderson

- Unidad 22ª: El reencuentro (Final de la obra)

Tema: *Born to dance*, de Jon Anderson

ILUMINACIÓN:

Iluminación convencional, frontal. Algunos proyectores apuntarán, como siempre, los cambios de escena, utilizándose filtros de colores para dar ambientación a dichos cambios, apoyándose siempre en la música que actúa de puente entre las distintas unidades de acción que así lo requieran.

CARTELES Y PROGRAMAS DE MANO:

Es importante realizar unos carteles que sirvan de excelente reclamo para la asistencia a vuestra representación. Siempre habrá en el grupo chicos y chicas, integrados en el equipo de publicistas, que sepan dibujar bien, así como rotular. Hoy en día, con el ordenador, todo es mucho más fácil: tomando las imágenes que consideréis más oportunas mediante scanner y eligiendo el tipo de letra adecuado, se diseñarán vuestros propios carteles, para lo cual no hay que olvidar, además de señalar el nombre del grupo y la obra a representar, el lugar y la hora en que se representará el espectáculo.

Si, además, se confeccionan programas de mano, mejor aún. En ellos, aparte de los datos anteriores, habrá que incluir la idea que ha llevado al colectivo a representar esa obra en particular y la ficha técnica del espectáculo, con el nombre de todos los que intervienen en su realización.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: LA ZAPATERA PRODIGIOSA

AUTOR: FEDERICO GARCÍA LORCA

FECHA DE ESTRENO:

Día: _____ Hora: _____

Sala: _____

REPARTO:

ZAPATERA:

ZAPATERO:

VECINA ROJA:

VECINA MORADA:

VECINA NEGRA:

VECINA VERDE:

VECINA AMARILLA:

BEATA I:

BEATA II:

SACRISTANA:

EL AUTOR:

EL NIÑO:

DON MIRLO:

MOZO DE LA FAJA:

MOZO DEL SOMBRERO:

EQUIPO DE ESCENOGRAFÍA:

EQUIPO DE VESTUARIO:

EQUIPO DE MAQUILLAJE, ATREZZO Y UTILERÍA:

EQUIPO DE ILUMINACIÓN Y SONIDO:

REGIDOR:

AYUDANTE DE DIRECCIÓN:

DIRECCIÓN:

VALORES Y TEMAS TRANSVERSALES:

Esta obra, esencialmente nos muestra, estos valores:

- El poder inigualable de la **imaginación** que es capaz de arropar-transformar la realidad, dotándola de nuevas perspectivas y metas.
- La fuerza y la confianza que da el **amor** para superar los peores momentos.
- El valor de la **amistad** sincera, representada en la relación entre la zapatera y el niño, que rompe barreras y distancias, que nos acerca como seres humanos, sin distinciones de edad o sexo.

En cuanto a los temas transversales, la obra es una buena oportunidad para reflexionar en torno a la Educación para la Paz, pues la solidaridad, la entrega y el respeto hacia los otros son los temas que nunca deben abandonar a las personas para no caer en la incomunicación, la violencia o el egoísmo personal y colectivo.

¿Y SI HACEMOS TEATRO LEÍDO?:

Es otra opción igualmente válida. Exige menos trabajo pero también una buena preparación y un proceso metódico y serio. Para realizar con eficacia una representación de teatro leído se tendrá que practicar previamente la lectura expresiva –con incidencia, claro está, en la puntuación y en la vocalización– con la intención de que el mensaje que se quiera transmitir llegue con claridad a los oyentes de la sesión. Asimismo, es necesario un correcto análisis de mesa, lo mismo que si se fuera a representar de manera convencional.

De esta forma, y con objeto de que la experiencia sea positiva, damos algunas indicaciones:

- La sesión de teatro leído se hace obviamente ante unos espectadores; por lo tanto, el grupo lector dispondrá espacialmente de la sala de forma que realicen su práctica frente al resto de compañeros y compañeras.
- Los actores-lectores se sentarán –si es posible– en mesas individuales.
- En cada mesa puede haber –no es imprescindible, pero ayuda– una lamparita eléctrica que estará encendida mientras permanece en escena el personaje. Este hecho captará en cierta forma la atención del espectador que sabrá, en todo momento, qué personaje interviene.
- Cada uno de los lectores tendrá colocada sobre su mesa una cartulina doblada por la mitad en la que figure el nombre del personaje por él o por ella representado. Si no se dispone de lamparitas, cada vez que salga el personaje de la escena, el cartel se colocaría boca abajo.
- Las acotaciones generales o aclaraciones serán leídas por alguien del grupo que asuma el papel de narrador o narradora de la historia.
- Existirá otra mesa donde se sitúe el equipo técnico en la que estará, al menos, el encargado de ambientar musicalmente los pasajes que el grupo considere oportuno. También pueden estar el resto de los que no leen en la sesión y que han trabajado en la confección de programas de mano y carteles anunciadores de la obra.
- Se puede, si se quiere, realizar un fondo-escenario –una tira de papel, decorado con los motivos que se estimen– colocado tras el equipo de lectura, para que ambiente la sesión de teatro leído.

PARA MAYOR INFORMACIÓN...**Otros títulos recomendados para este ciclo:**

- DE PASOS Y ENTREMESES; L. de Rueda, M. de Cervantes y Hnos. Álvarez Quintero (Col. Punto de Encuentro Teatro– Editorial Everest)
- SE ARMÓ LA REVOLUCIÓN; José Manuel Ballesteros Pastor (Col. Punto de Encuentro Teatro– Editorial Everest)
- ESTO ES TROYA; Francisco López Salamanca (Col. Punto de Encuentro Teatro– Editorial Everest)

