

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL

CONTENCIÓN
MENIC
CA



Monográfico:
*Muriendo en compañía del otro:
el teatro de Angélica Liddell*
Textos dramáticos:
Contención mecánica
de Zaida Alonso

TEATRO DE LOS
INVISIBLES



41º Festival
de Otoño

JULIO - DICIEMBRE DE 2024

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



JULIO - DICIEMBRE 2024

Portada: *Contención mecánica*. Foto Jessica Burgos.

© RESAD, 2024. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Los autores de los textos, artículos y fotos

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

ISSN 2444-3948

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:
<http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index>

Y sus números e índices pueden encontrarse en: DIALNET (Servicio de Alertas Informativas y de Acceso a los Contenidos de la Literatura Científica Hispana.) y REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias.).

La revista *Acotaciones* está indizada y evaluada en: LATINDEX (Sistema Regional de Información para las Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), RECSH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades.), MLA (Modern Language Association Database), MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas) y Scopus.

La Redacción de *Acotaciones* no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL

II^a ÉPOCA, N^o 53

julio-diciembre 2024

Director Fundador: Ricardo Doménech

Editor: Pablo Iglesias Simón

Directora: Ana Contreras Elvira

Secretario: Emeterio Diez Puertas

Editor técnico: Luis Sánchez de Lamadrid

Diseño: Luis Lorenzo Lima

Consejo de Redacción: Felisa de Blas (RESAD), Juan Carlos Díaz (RESAD), Fernando Doménech (RESAD), Martín B. Fons (Universidad Loyola Andalucía), Sol Garre (RESAD), Isabel Guerrero (UNED), Germán Labrador (UAM), Diana I. Luque (Universidad de Zaragoza), Nieves Martínez de Olcoz (UCM), Idoia Murga Castro (CSIC), David Ojeda (RESAD), Domingo Ortega (RESAD), Marga Piñero (RESAD), Guadalupe Soria (UC3M)

Comité Científico (revisores) nº 53. Los artículos presentados en este número han sido evaluados por revisores externos anónimos pertenecientes a las siguientes instituciones: Aauthus Universidad, Universidad Carlos III, Universidad Casa Grande, Universidad de Alcalá, Universidad de Barcelona, Universidad de Buenos Aires, Universidad de Burgos, Universidad de Diseño e Innovación Tecnológica, Universidad de Granada, Universidad de Montpellier, Universidad de Murcia, Universidad de País Vasco, Universidad de Santiago de Compostela, Universidad de Sevilla, UNiversidad de Vigo, Universidad Nacional del Litoral, Universidad Complutense de Madrid, Universidad Autónoma.

Comité Editorial: Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC, España), Antonia Amo Sánchez (Université de Avignon, Francia), Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia), Gabriela Cordone (Université de Lausanne, Suiza), Ileana Diéguez (Universidad Autónoma de México, México), José Luis García Barrientos (CSIC, España), María Luisa Lobato (Universidad de Burgos, España), Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III de Madrid, España), Emilio Peral Vega (Universidad Complutense de Madrid, España), Stephan Schreckenberg (Paderborn University, Alemania)



Consejo Asesor: José Luis Alonso de Santos (Academia de las Artes Escénicas, España), José Gabriel López Antuñano (Instituto del Teatro de Madrid, España), Urszula Aszyk (Universidad de Varsovia, Polonia), Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona, España), Lourdes Bueno (Austin College, EEUU), Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid, España), Luis Fernández Cifuentes (Universidad de Harvard, Estados Unidos), Denise Duncan (Colectivo Tinta Negra, Barcelona), Luciano García Lorenzo (CSIC, España), Francisco Gutiérrez Carbajo (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), José Maréa Díez Borque (Universidad Complutense de Madrid, España), Robert Lima (Universidad Estatal de Pensilvania, Estados Unidos), Javier Navarro de Zuvilla-ga, (Universidad Complutense Madrid, España), Lourdes Ortiz Sánchez (ex directora Real Escuela Superior de Arte Dramático, España), María Grazia Profeti (Universidad de Florencia, Italia), Isabelle Reck (Université de Strasbourg, Francia), Evangelina Rodríguez Cuadros (Universitat de València, España), José Romera Castillo (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), Aida Sánchez de Serdio (Universitat Oberta de Catalunya, España), Getsemaní de San Marcos (Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla, España), Marifé Santiago Bolaños (Universidad Rey Juan Carlos, España), Héctor Urzáiz Tortajada (Universidad de Valladolid, España), Sodja Zupanc Lotker (Prague Performing Arts Academy, DAMU Praga, Chequia)

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:
<http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index>



SUMARIO

POLÍTICA EDITORIAL

11

ARTÍCULOS

Monográfico

PAULO A. GATICA COTE y GABRIELA RIVERA

RODRÍGUEZ: *Muriendo en compañía del otro: el teatro de Angélica Liddell (o ¿cómo llegamos a Angélica Liddell sin dedicarnos al teatro de Angélica Liddell?)*

15

ANA BUSTELO: *Familia, obsesión y perversión.*

Aproximación psicoanalítica a las figuras de El matrimonio Palavrakis (2001), de Angélica Liddell

23

PABLO AROS LEGRAND: *El cuerpo de Perséfone: La escritura como travestía en Dicen que Nevers es más triste de Angélica Liddell.*

41

AGUSTÍN PÉREZ BAANANTE: *«El león se tenderá junto al cordero»: las emociones relacionales en Una costilla sobre la mesa, de Angélica Liddell*

63

CRISTINA TAMAMES GALA: *Las exequias en Madre; un canto desde la cultura popular por Angélica Liddell y Niño de Elche*

91

MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES: *Angélica Liddell y la reivindicación del sujeto-autor: Terebrante*

117

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA: *De la Biblia al satanismo en el teatro de Angélica Liddell: Terebrante y Vudú: (3318) Blixen*

143

GERARDO CRUZ-GRUNERTH: *El devenir animal y la marginalidad en el teatro de Angélica Liddell*

171

KATHERINE E. LOUREIRO ÁLVAREZ: *Espacio heterotópico en Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy) (2013)*, de Angélica Liddell

203

Miscelánea

FELISA DE BLAS: *Los primeros efectos escénicos especiales con luz eléctrica. Hugo Bahr (30. 11. 1841 Dresden - 11. 06. 1929 Dresden)*

219

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ: *Las puestas en escena de El público de Federico García Lorca*

247

EMETERIO DIEZ PUERTAS: *Silencio, estrenamos: el gran teatro del mundo bajo el espíritu del 12 de febrero*

287

MIGUEL GÓMEZ JIMÉNEZ: *Mitos clásicos en el teatro español contemporáneo. La cualidad humanística de sus personajes*

341

JOANNA MAŃKOWSKA: *Las mujeres toman el poder (o una mirada a los Donjuanes y las Doña Juanas de los siglos XX y XXI)*

369

CLARISA INÉS FERNÁNDEZ: *Perseverante nostalgia. La ruralidad y sus desbordes en la dramaturgia del teatro comunitario argentino*

391

BENJAMÍN ALONSO BARREÑA: *Afluentes pedagógicos en el teatro de Robert Lepage*

415

CARTAPACIO

- Introducción de JOSÉ MARÍA ESBEC:
Las sombras que tiemblan 437

- ZAIDA ALONSO: *Contención mecánica* 443

Obra breve

- ERNESTO BARRAZA ELÉSPURU: *Los héroes de mi patria* 493

CRÓNICA

- MÓNICA RIAL MOLANES: *Ortigas a manos llenas: una aproximación a la historia editorial de los textos de Angélica Liddell en Ediciones La uÑa Rola* 515

- JORGE IVÁN SUAREZ A.: *Crónica: Un Encuentro con la Tecnología escénica en el Simposio PQ de Praga* 525

- DAVID OJEDA: *Una crónica inclusiva y accesible* 531

- NOELIA BLANCA, ANA CAVILLA, JENNY GARCÍA, ZAHIRA MONTALVO Y ZURIÑE ORMAETXE: *Arte Eszenikoen Eskola Transfeminista: escenario de cambio* 537

Libros

- JOSÉ CRUZ: *Guerrero, Isabel (2023). Festivalizar el teatro. Un recorrido a través de la celebración de William Shakespeare*. Universidad de Murcia 545

- GERMÁN LABRADOR LÓPEZ AZCONA: *Díaz Navarro, Epicteto y Doménech Rico, Fernando (eds.) (2022). Dos comedias inéditas del siglo XVIII*. Ediciones del Orto. 549

HUGO MARTÍN ISABEL: González Vázquez, Carmen (2024). <i>Clásicos en las ondas. El teatro griego y romano en la radio</i> . Dykinson.	553
JOSÉ VICENTE PEIRÓ: Romera Castillo, José (2024). <i>Antonio Gala a escena</i> . Ediciones invasoras	557
GONZALO CANTERO DE SALAZAR: Mayorga, Juan (2024). <i>Himmelweg/El jardín quemado</i> . Cátedra, 2024.	563
MARTÍN B. FONS SASTRE: Brad Krumholz (2023). <i>Why Do Actors Train? Embodiment For Theatre Makers and Thinkers</i> . Methuen Drama	569
JORGE DUBATTI: Martínez Valderas, Jara, Saura-Clares, Alba, y Luque, Diana I. (2023). <i>Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. Siglo XXI. Escenas en diálogo</i> . Cátedra.	575
SONIA DE CARLOS: Ballesteros, Mercedes (2022). <i>Una mujer desconocida. Comedia en tres actos</i> . Ediciones Torremozas.	581
Normas editoriales	585



*LAS PUESTAS EN ESCENA DE EL PÚBLICO
DE FEDERICO GARCÍA LORCA*

*THE STAGES OF EL PÚBLICO
BY FEDERICO GARCÍA LORCA*

Begoña Gómez Sánchez
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
(begona.gomez@unir.net)
<https://orcid.org/0000-0001-5283-0813>



DOI: [10.32621/ACOTACIONES.2024.53.09](https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2024.53.09)
ISSN 2444-3948

Resumen: El texto teatral *El público* de Federico García Lorca calificado como «teatro imposible» e «irrepresentable» es una de las obras dramáticas del autor que ha contado con un número de representaciones sustancialmente menor en comparación con otras de sus obras de teatro. En este artículo se tratarán los antecedentes nacionales e internacionales y el primer estreno mundial y, a la vez, nacional del texto para luego adentrarse en el primer montaje teatral de gran difusión de *El público*, la propuesta de Lluís Pasqual en 1986. A continuación, se analizarán las escenificaciones realizadas a finales del siglo XX y las puestas en escenas de comienzos del siglo XXI dentro de la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos. En este recorrido se analizarán los principales rasgos dramatúrgicos y escénicos de los montajes con el objeto de elaborar unas posibles constantes y divergencias en la escenificación española de *El público* de Federico García Lorca.

Palabras clave: *El público*, Federico García Lorca, puesta en escena española, rasgos dramatúrgicos, rasgos escénicos.

Abstract: The theatrical text *El público* by Federico García Lorca described as «impossible theater» and «unrepresentable» is one of the author's dramatic works that has had a substantially smaller number of performances compared to his other plays. This article will discuss the national and international background and the first world and, at the same time, national premiere of the text and then delve into the first widely distributed theatrical production of *El público*, the proposal by Lluís Pasqual in 1986. Next, The stagings carried out at the end of the 20th century and those at the beginning of the 21st century will be analyzed in the search for new expressive languages. In this tour, the main dramaturgical and scenic features of the productions will be analyzed with the aim of elaborating on possible constants and divergences in the Spanish staging of *El público* by Federico García Lorca.

Key words: *El público*, Federico García Lorca, Spanish staging, Dramaturgical features, Scenic features.

Sumario: 1. Introducción. 2. El texto fuente de *El público*. 3. Puestas en escena de *El público*. 3.1. Antecedentes y primer estreno en España. 3.2. La emblemática propuesta de Lluís Pasqual. 3.3. Finales del siglo XX y el Año Lorca. 3.4. Siglo XXI. En busca de nuevos lenguajes expresivos. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas. 6. Notas.

BEGONA GÓMEZ SÁNCHEZ. Doctora en Humanidades y Titulada Superior en Dirección de escena y Dramaturgia. Docente de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) del Máster en Estudios Avanzados de Teatro y de la Facultad de Educación, ha sido profesora de Dramaturgia y Crítica Teatral de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). Su línea de investigación se centra en el estudio de la puesta en escena española contemporánea. Ha participado como ponente en congresos, seminarios y eventos de difusión científica nacionales e internacionales. Sus estudios han sido editados en revistas científicas como *Anagnórisis*, *Don Galán*, *Estreno*, *Hipógrifo* y *Telón de Fondo*. Miembro de la Asociación Internacional Teatro Siglo 21 (AIT21) y del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM). Como autora, ha publicado en la editorial Fundamentos-RESAD la monografía titulada *La poética de la puesta en escena: Calixto Bicito*.

1. INTRODUCCIÓN

El texto teatral *El público* de Federico García Lorca calificado como «teatro imposible» e «irrepresentable» (Floeck, 1996, pág. 40) es una de las obras dramáticas del autor granadino que ha contado con un número de representaciones sustancialmente menor en comparación con otras de sus obras de teatro, tal sería el caso de *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de Sangre*, *Yerma* e incluso otro de los textos lorquianos calificado como «teatro para minorías» (Floeck, 1996, pág. 40) *Así que pasen cinco años*. El principal motivo de esto es su dificultad de comprensión y una complicada adecuación escénica que no provoque el rechazo del receptor. No obstante, el hecho de la existencia de un número no excesivo de escenificaciones de *El público* propicia que el estudio de las puestas en escena pueda ser abarcable dentro de esta investigación.

En concreto, este artículo versa sobre todos los estrenos teatrales en España de *El público* de Lorca realizados por compañías profesionales, principalmente nacionales, desde la primera escenificación hasta la fecha de esta investigación. Sin embargo, debido a la importancia historiográfica y como marco de los primeros intentos de subir a las tablas el texto lorquiano se contemplarán estrenos producidos fuera y dentro de nuestras fronteras por grupos teatrales no profesionales. Además, fuera de estas primeras escenificaciones, trataremos alguna excepción del marco descrito para poder desarrollar aspectos singulares de la creación escénica muy interesantes para esta investigación. Tal es el caso del estreno en España de la compañía japonesa Ksec Act.

Igualmente, debido al intrincado camino que tuvo el texto fuente de *El público* hasta su publicación íntegra en España se comienza con el relato de la elaboración de su manuscrito, las diversas publicaciones parciales y totales de este en su intento de dar luz a la naturaleza incompleta del manuscrito y las lecturas dramatizadas realizadas por García Lorca como antecedente de las primeras escenificaciones.

Seguidamente y como corpus central de este estudio se analizarán las puestas en escena. Para comenzar, se tratarán los antecedentes nacionales e internacionales y el primer estreno mundial y, a la vez, nacional del texto para luego adentrarse en el primer montaje teatral de gran difusión de *El público*, la propuesta de Lluís Pasqual en 1986 para el Centro Dramático Nacional (CDN). A continuación, las escenificaciones realizadas a finales del siglo XX gestadas bajo el recuerdo de la

emblemática dirección escénica de Pasqual. Para finalizar y, ya alejadas temporalmente de la propuesta del CDN, con el aumento de puestas en escenas a comienzos del siglo XXI dentro de la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos para *El público*. Todo lo anterior irá enmarcado con la historia más reciente de España y con la publicación de las ediciones del texto lorquiano.

Este recorrido temporal tendrá como criterio de análisis la exposición de los principales rasgos dramatúrgicos y escénicos de las puestas en escena¹ con el objeto de poder elaborar unas posibles constantes y divergencias en la escenificación española de *El público* de Federico García Lorca.

2. EL TEXTO FUENTE DE *EL PÚBLICO*

En la actualidad se conserva el manuscrito de *El público* en la Biblioteca Nacional de España gracias a la cesión de Rafael Martínez Nadal, amigo del poeta y al que se lo entregó personalmente el 16 de julio de 1936 poco antes de irse a Granada y de morir asesinado por el bando nacional: «Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo, lo destruyes todo. Si no, ya me lo darás cuando nos veamos» (García Lorca, 1978, págs. 13-21). El manuscrito está escrito por Lorca, a tinta y lápiz, con correcciones sobre algunas hojas con el membrete del Hotel 'La Unión' de La Habana (Cuba). De su fecha de finalización Cristina Sánchez afirma (Sánchez Ávila, 2003):

Aunque la elaboración conceptual de *El público* pueda remitirse a finales de 1929, lo cierto es que su materialización efectiva comienza a tener lugar en Cuba, aunque se acabe de redactar en España, en Granada, el día 22 de agosto de 1930, fecha en que el poeta declara que ha terminado una nueva obra: *El público*, «en seis actos y un asesinato» (351).

La publicación del texto completo no fue inmediata. Hubo que pasar una guerra civil y una dictadura para que, tras el fallecimiento del hermano de Federico, Francisco García Lorca, la familia de Lorca la autorizara en 1976. Según Martínez Nadal, no lo hicieron antes porque Francisco García Lorca, hermano de Federico, tenía la esperanza de encontrar la obra completa (García Lorca, 1978, pág. 24). Por otro lado,

Gwynne Edwards declara que «no quería poner en circulación una obra que él mismo consideraba irrepresentable» (Edwards, 1983). En vida del autor, la revista *Los Cuatro vientos* editó dos cuadros de *El público*: «Ruina romana» y el «Cuadro quinto» (García Lorca, 1933). Durante la Guerra Civil española en 1938, la editorial Losada publicó en Argentina dentro de las *Obras completas* del autor estos mismos cuadros (García Lorca, 1938).

En 1976, vio la luz en Oxford la primera edición completa de la obra, la reproducción del manuscrito conservado por Martínez Nadal (García Lorca, 1976). Ya durante los comienzos de una joven democracia española, en 1978, la editorial Seix Barral publicó en Barcelona junto a *Comedia sin título* el texto completo de *El público* (García Lorca, 1978). Posteriormente, apareció el texto en las editoriales más prestigiosas del país con ediciones críticas a cargo de considerados estudiosos. Entre ellas destacan las siguientes: 1987 en Cátedra, de María Clementa Millán, 1997 en Galaxia Gutenberg, de Miguel García-Posada, 2000 en Alianza, de Antonio Monegal, 2007, Austral, de Javier Huerta y 2019, Verbum, del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM) (García Lorca, 1987) (García Lorca, 1997) (García Lorca, 2000) (García Lorca 2007) (García Lorca, 2019). Todas las ediciones se han propuesto esclarecer el enigmático texto teatral y completar el vacío de la considerada, por gran parte de los teóricos, inconclusa obra lorquiana².

Las primeras exposiciones del texto teatral fueron a modo de lecturas dramatizadas realizadas por el propia autor. La primera de ellas, con el texto incompleto, tuvo lugar en La Habana, en 1930, en la casa de los hermanos Loynaz, amigos de Lorca. La recepción no fue nada entusiasta, muy al contrario (García Lorca, 2000, pág. 12). Ya en Madrid, entre finales del verano de 1930 y principios de 1931 lo leyó en la casa de Carlos Morla Lynch a un grupo reducido de amigos. Según los recuerdos de Martínez Nadal, el texto estaba completo y era un manuscrito con letra del poeta. Asimismo este recogía las impresiones de Lorca tras la lectura: «No se han enterado de nada o se han asustado, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo, ya verás» (García Lorca, 1978, pág. 22). Por último, en julio de 1936 se produjo la última lectura a otro grupo de amigos en el restaurante Bue- navista de Madrid. También los recuerdos de Martínez Nadal aportan

información sobre el texto fuente; se trataba esta vez del texto completo escrito a máquina (García Lorca, 2000, pág. 14).

Fuera de las conjeturas sobre las diferentes versiones de la obra teatral, lo que parece cierto, a raíz del conocimiento que tenemos de las publicaciones del manuscrito conservado, es que «la dificultad de comprensión de *El público* podría disminuir al ver la obra representada, ya que es mucho más complicado seguir con la lectura las indicaciones del autor con respecto a estos cambios, que ver la transformación del personaje ya ocurrida sobre el escenario» (Millán Jiménez, 1986). Sin lugar a duda, para la completa recepción de este texto fuente lorquiano resulta esencial el análisis del último elemento que interviene en el hecho teatral, la puesta en escena.

3. PUESTAS EN ESCENA DE *EL PÚBLICO*

3.1 Antecedentes y primer estreno en España

El primer intento de puesta en escena, en vida del autor, fue recogido en la «Sección de Rumores» del periódico *El Heraldo de Madrid* vinculado con el Teatro español de Madrid para el verano de 1932 aunque finalmente, nunca vio la luz:

SE DICE:

- Que cuando termine su actuación Margarita Xirgu en el Español se hará en dicho coliseo una temporada estival de gran teatro popular.
- Que el Ayuntamiento ha cedido el Español para ese fin a su actual concesionario Cipriano Rivas Cherif (...).
- Que de esta forma se han elegido ya, para representarse con toda propiedad y absoluto respeto para los textos originales, las siguientes obras: (...) y 'El público' de Federico García Lorca (S. A., 1932, pág. 6).

La primera escenificación en España se produjo durante el franquismo y contó con el consentimiento de la familia de García Lorca. Tuvo lugar el 26 de abril de 1962 por el Teatro Universitario (TEU) de Medicina en el Colegio Mayor Pedro Cerbuna de Zaragoza con la

dirección de escena de Juan Antonio Hormigón. Se trataba de una recopilación de textos poéticos de Lorca (*Poemas de la soledad en Vermont de Poeta en Nueva York, Diálogo del amargo y Diván del Tamarit*) junto a los dos cuadros entonces publicados de *El público* por la revista *Los Cuatro vientos* y por las *Obra completa*s de Losada («Ruina romana» y «Cuadro quinto»). Existe poco material gráfico que pueda aportar datos sobre los recursos escénicos empleados si bien se ha descrito su cuidado de «la puesta en escena como lo demuestra el diversificado equipo técnico» (Rubio Jiménez y Almarcegui Elduayen, 2000, págs. 89-91).

Para conocer más antecedentes de la puesta en escena de *El público*, ya durante la transición española, hemos de acudir fuera de nuestras fronteras pero todavía con los dos únicos cuadros publicados del texto fuente. En 1972, se realizó en la teatro-escuela londinense *The Place* un *workshop* de danza a partir de «Ruina romana». Dirigida por Jacinta Castillejo solo se creó la coreografía para la primera parte de este cuadro, la danza la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles, con la combinación de música, *ballet* y el texto fuente (Gómez Torres, 1997, pág. 506).

Al otro lado del Atlántico, Rafael Martínez Nadal pronunció una conferencia sobre el texto lorquiano en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Austin (Texas) en 1973. Además, a modo de lectura dramatizada a cargo de este, leyó «Ruina romana» el cuadro quinto y parte del cuadro final (Gómez Torres, 1997, pág. 506). Algunos datos de la puesta en escena son recogidos por Javier Huerta citando al crítico Ricardo Gullón que asistió al evento:

Los alumnos del Departamento de Drama y Ballet cooperaron decisivamente al éxito de la representación, efectuada en un escenario circular. Desde un punto de la circunferencia leía su texto el conferenciente mientras los actores ilustraban en el escenario lo traducido o descrito por él» (García Lorca, 2017, pág. 100).

El primer estreno del texto completo en España se produjo en el ámbito académico universitario en plena transición. El 19 de diciembre de 1977 y un año después de la publicación la primera edición completa de la obra en 1976 el grupo teatral 'La bella Aurelia', homónimo de la furgoneta de 'La Barraca', estrenó *El público* en función única dentro del Hemiciclo de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia.

Precedida por la lectura del poema de Luis Cernuda dedicado a Federico García Lorca, el diario *ABC* recogía tan singular espectáculo: «Murcia, encontró en público receptivo y entusiasta. Esperamos que nos llegue a Madrid, merece la pena cualquier esfuerzo en este sentido» (A. L., 1978, pág. 54). Lamentablemente, debido al propósito explícito de su director de escena Antonio Morales, no existe ningún registro audiovisual de este montaje. Tan solo hay datos del proceso de creación y de la puesta en escena insertos en declaraciones del director:

A los actores *habituales*, a quienes me he referido, se unió un conjunto de jóvenes sin experiencia escénica que consideré imprescindible para este tipo de trabajo.

(...) Hubo aportaciones enriquecedoras en los ensayos que sabíamos no iban a trascender al público pero que a nosotros nos servían y que *eran* Lorca: la rama de coral, los cigarrillo Camel, el homenaje a su amistad con Philips Cummings, el telón de radiografías, etc. (Morales, 1986).

La joven democracia española permitió la publicación del texto completo de *El público* en 1978 y esto propició la sucesión de puestas en escena internacionales previas al espectáculo de Lluís Pasqual en 1986. La primera de ellas tuvo lugar en la Universidad de Puerto Rico, en Río de Piedras, el 15 de febrero de 1978 por la compañía Teatro Rodante Universitario (García Lorca, 2017, pág. 100); un ‘imaginativo montaje’ (Gómez Torres, 1997, pág. 507) bajo la dirección de Victoria Espinosa. Por primera vez fuera del ámbito universitario, el director de escena polaco Paweł Nowicki estrenó *El público* junto a otro texto del autor *Comedia sin título*. Bajo la influencia soviética, las funciones se realizaron en el Teatr Studyjny, en Lodz desde el 19 de mayo de 1984.



El público de Óscar Araiz. Los Caballos Blancos.

© Fotógrafo: Serge Buffat | Fuente: Óscar Araiz

En 1986, en el aniversario de los 50 años de la muerte del autor, hubo varias producciones. Las dos primeras fuera de nuestro territorio nacional, en Alemania y en Ginebra y la emblemática propuesta de Lluís Pasqual. Este epígrafe dedicado a los antecedentes se cierra con *El público* dirigido por Augusto Boal en la extinta República Federal de Alemania en 1986, «una versión alemana en Wuppertal, con adiciones y alteraciones en el texto» (Gómez Torres, 1997, pág. 508) y con la versión que el coreógrafo argentino Óscar Araiz estrenó en Ginebra el 14 de enero de 1986 en una coproducción de la Comédie de Genève y el Grand Théâtre de Genève realizada por el Group Théâtre-Danse du Grand Théâtre de Ginebra. A España llegó dentro del marco del Festival de Otoño de Madrid el 21 de octubre del mismo año y propició que fuera la primera vez que se visualizara en nuestro país, según el manuscrito existente, la obra de teatro completa dentro unas circunstancias favorables para su difusión. De hecho aparecen distintas críticas teatrales del mismo. Según Gómez Torres tuvo éxito de crítica y público en su estreno mundial en Ginebra (Gómez Torres, 1997, pág. 509) mientras que, en España, la prensa y revistas especializadas mostraron reticencias sobre el éxito de la adaptación del texto lorquiano (López Sancho, 1986, pág.

83) (Díaz Sande, 1986, págs. 18-19). María Ángeles Grande aporta datos esclarecedores sobre la puesta en escena:

Su transformación en danza ancestral en la que se omitía por completo el texto dramático para dejar paso a una interpretación visual, gestual, del mismo, lo que dio como resultado una composición poderosísima y acertada, intermedial, del texto lorquiano. La linealidad del lenguaje se había convertido en poderosa secuencialidad onírica (Grande Rosales, 2019).

La repercusión de este espectáculo sobre *El público* lorquiano creó la suficiente expectación dentro del ámbito teatral de nuestro país como para recibir con gran anhelo el montaje teatral del director de escena Lluís Pasqual a finales de 1986.

3.2 La emblemática propuesta de Lluís pasqual

La emblemática propuesta de *El público* del director catalán Lluís Pasqual se gestó dentro del marco de la ilusión y el fervor generados por la joven democracia española. El propio creador alude a este contexto como esencial para su espectáculo:

Me pregunto si hoy sería posible una aventura de esas dimensiones. No lo creo. Eran los años ochenta y todo ayudaba. El interés de las instituciones y de los teatros y la curiosidad de los espectadores estuvieron siempre a la altura del riesgo de Lorca y, creo, del nuestro (Pasqual, 2016, pág. 65).

De hecho en la coproducción participaron, junto al Centro Dramático Nacional (CDN), otras instituciones de reconocido prestigio: el Piccolo Teatro de Milán, entonces dirigido por Giorgio Strehler, y el Théâtre de l'Europe (París). Un arriesgado proyecto que supuso el «auténtico estreno mundial-en castellano-» de *El público* de García Lorca (García Lorca, 2000, pág. 15) (García Lorca, 2017, pág. 101) y que «significó un punto de inflexión sobre un teatro vanguardista prejuiciosamente considerado irrepresentable y la apuesta por una verdad plural e irresoluble» (Grande Rosales, 2019).

No obstante y por razones que ignoramos, el texto teatral lorquiano no se estrenó en España. Su estreno mundial se produjo en el Teatro Studio, la sala experimental del Piccolo Teatro di Milano, el 12 diciembre de 1986 (El público. Dirección de Lluís Pasqual, 1986). No fue hasta el 16 de enero de 1987 cuando se pudo ver en el Teatro María Guerrero de Madrid con funciones hasta el 16 de abril y con las entradas siempre agotadas. Significativa fue la polémica suscitada por no haber sacado ninguna entrada a la venta para la *première* (El País, 1987). Debido a la demanda del espectáculo, este se repuso la siguiente temporada, también en el María Guerrero, desde el 8 al 26 de junio de 1988 (J.P., 1988).

En cuanto a la recepción de público y crítica, *El público* de Pasqual obtuvo un rotundo éxito en su estreno mundial en Milán (Benach, 1986) (Pelayo, 1986) (Pistolesi, 1986) (Pérez de Olaguer, 1986). La primera función del baluarte del ‘teatro imposible’ del poeta granadino obtuvo divergentes valoraciones en la prensa nacional. Frente a aquellos que alababan el riesgo y la creación de Pasqual (Ferrando, 1987) (Hera, 1987) se encontraban aquellos que lo calificaban como fallido (López Sancho, 1987) (Amestoy Eguiguren, 1987).

Afortunadamente, existe denso material gráfico y grabaciones del espectáculo de Pasqual para poder analizar con mayor rigurosidad sus principales rasgos dramatúrgicos y escénicos de las puestas en escena. En general, la propuesta era muy próxima al contenido textual de *El público*, diálogo y acotaciones incluidas si bien las didascalías referentes a la escenografía fueron tan solo un punto de partida para la creación de un impactante espacio escénico que se abordará posteriormente. Con toda probabilidad, la edición del texto fuente con la que trabajaron fue la publicada en 1978 por Seix Barral, la única disponible por entonces ya que poco después de la puesta en escena, Cátedra editó su primera edición en 1987. Por todo lo anterior, en los créditos del montaje no aparece nada relacionado con la versión o adaptación de la fuente y Lluís Pasqual tan solo firma la dirección escénica.

A pesar de lo anterior, existen rasgos dramatúrgicos propios de la propuesta del director que no abogaban por la ilustración de la intriga. Tal es el caso de la encarnación de los personajes el Director y el Hombre 1. Si se parte de la argumentación de Huerta Calvo, para mostrar con mayor claridad el argumento, cada uno de los roles que estos encarnan debería ser interpretados por el mismo actor, no obstante, en

la puesta en escena se asignó a cada personaje, intérpretes femeninos y masculinos, distintos (El público. Dirección de Lluís Pasqual, 1987).

También hay una modificación textual dentro del final del cuadro tercero. En ella se retrasa parte de la réplica final del Hombre 3 «Llueve demasiado» y su acotación «Abre un paraguas y sale en silencio sobre las puntas de los pies» (García Lorca, 1978, pág. 117) para que forme parte de la última intervención textual. Con este cambio, se potencia una imagen estética para el cierre del acto con claras reminiscencias a la iconografía surrealista de René Magritte (56')³.

Para finalizar, en el análisis de los rasgos dramatúrgicos del montaje de Pasqual hay una destacable modificación con la mencionada edición del texto fuente con la que trabajó el director. En este caso, el solo del Pastor Bobo no aparece en el orden por el que optó Martínez Nadal, sino que el director lo presenta como si fuera el desaparecido cuadro cuarto justo detrás de la escena descrita anteriormente. Además, es uno de los momentos más destacables y reseñados por la crítica teatral del momento (Fernández, 1987, pág. 72). El actor Juan Echanove, entonaba los versos de Lorca vestido con «su zurrón de lana, debajo de la guerrera iba vestido de lagarterana» (Pasqual, 2016, pág. 78) y recibía el total beneplácito del público (57').

El diseño de vestuario fue realizado por un colaborador habitual de Pasqual, Fabià Puigserver quien también firmó la escenografía junto con la colaboración del pintor Frederic Amat. El espacio escénico del montaje de Pasqual recreaba la ambientación surrealista requerida por el texto fuente:

El escenario de Puigserver se transformó en un desierto lunar, una playa de arena azul en cuyos límites se situaron los espectadores. Al fondo, cuatro telones rígidos: azul, rojo, blanco y dorado. Desnudez y búsquedas de lo esencial en un teatro fosilizado, como en ruinas. El paisaje onírico marca el inicio de un viaje interior, tanto del público como de los personajes. Todos los asientos del patio de butacas habían desaparecido para dejar un enorme espacio circular en el centro del teatro cubierto de una arena azul de plástico (Gómez Torres, 1997, pág. 512).



El público de Lluís Pasqual. Cuadro sexto. El Director y el Prestidigitador.

© Fotógrafo: Ros Ribas | Fuente: Ros Ribas

La transformación del patio de butacas del teatro María Guerrero redujo considerablemente el número de butacas, para descontento de los espectadores que demandaban las entradas agotadas. El afortunado espectador de *El público* de Pasqual se situaba alrededor de esta playa de arena azul al modo de los espectadores del circo romano mientras los personajes entraban y salían por los telones de fondo y escuchaban el sugestivo sonido de los cuerpos de los actores sobre la arena del suelo de la escena.

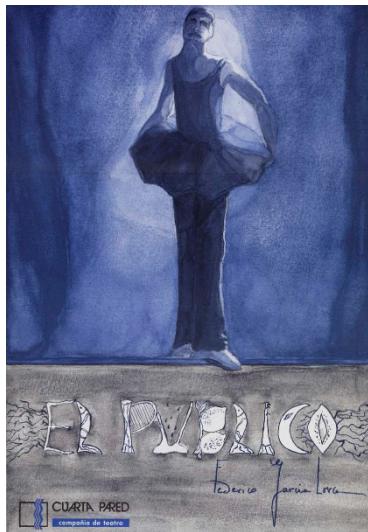
Sobre el análisis del vestuario y de la caracterización de *El público* de Pasqual, estos incidían en la ilustración del texto fuente. El Centurión y el Emperador portaban una indumentaria de la Roma clásica, al igual que Julieta del más puro teatro isabelino. El diseño de la caracterización de los Caballos Blancos es uno de los signos escénicos más destables. Eran actores hombres con largas crines blancas y bridadas en su rostro. A esta estilizada caracterización animal se agregaban unas mayas muy pegadas de color blanco, unas botas altas negras y unos delgados bastones también de color negro. La fuerza estética de la caracterización de los Caballos Blancos parte de la película de Stanley Kubrick *La naranja mecánica* y del grupo adolescente violento de los 'drugos'.

El último rasgo escénico más destacable se producía en el final de la puesta en escena fuera de las acotaciones del texto fuente. El Presidigitador disparaba una pistola próximo al Director con lo que así se ilustraba la muerte del personaje protagonista ante la imposibilidad de inaugurar el verdadero teatro (1 h. 27'). En las siguientes palabras de Lluís Pasqual podemos distinguir este frustrado desenlace: «la réplica 'Tengo frío' del Federico/Director que afronta la muerte con la verdad como única arma, como le ha pedido Gonzalo» (Pasqual, 2016, pág. 73).

En resumen, el montaje de Pasqual mostró por primera vez mundialmente el complicado texto de García Lorca y debido a su difusión y al comienzo del registro audiovisual de las funciones teatrales ha permitido que sea el punto de referencia de las posteriores puestas en escena de *El público* de Federico García Lorca.

3.3 Finales del Siglo XX y el Año Lorca

A finales del siglo XX, en la década de los noventa, España vivió dos momentos extremos; desde la euforia de la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992 hasta la crisis económica que le sucedió a partir de 1993. En 1998, en el Año Lorca que conmemoraba del Centenario del Nacimiento del autor ya se podía disfrutar de un clima de estable recuperación. Bajo este contexto, hubo varias puestas en escena de *El público* tras el emblemático montaje de Pasqual. Cabe destacar la valentía con que estas propuestas intentaron aportar al texto lorquiano su propia visión tan condicionada por el espectáculo del Centro Dramático Nacional. Sobre las publicaciones de la obra dramática, se editó durante estos años la reconocida edición de Cátedra que con el detallado estudio preliminar de Clemente Millán sirvió de soporte conceptual para las propuestas escénicas de finales del siglo XX.



El público de Cuarta Pared. Programa de mano.

Fuente: Centro de Documentación de las Artes Escénicas
y de la Música (CDAEM)

La primera producción fue llevada a cabo por la compañía independiente Cuarta Pared, entonces en su etapa inicial. Para ello, contó con un director invitado de fuera de nuestras fronteras, el venezolano director de escena Luis Garván. Con un presupuesto de siete millones de pesetas y el apoyo del INAEM y el Ministerio Asuntos Exteriores (Pasqual, 1991, pág. 29) se representó en el IV Festival del Sur, encuentro Teatral Tres Continentes, de Agüimes (Las Palmas de Gran Canaria) en septiembre de 1991 (Anuario Teatral, 1991-1992, pág. 148). Podemos conocer pocos rasgos de su propuesta ya que existe apenas alguna imagen conservada en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) y no hay registro audiovisual. Algunos datos sobre el intento de su planteamiento escénico por romper con anteriores puestas en escenas se han recogido en su programa de mano y en el único artículo de Itziar Pascual publicado en el diario *El Mundo* (Pasqual, 1991, pág. 29):

La acción se sitúa en un sótano donde está almacenado el vestuario de una compañía de teatro. En escena se encuentra el director de esta compañía haciendo un reciclaje para su próximo montaje 'Romeo y Julieta'. Entre todo este vestuario se encuentran los trajes de la obra 'El público' que comienzan a tomar forma (El público. Dirección de Luis Garván, 1991)

El primer estreno de *El público* en la ciudad natal de Federico García Lorca, Granada, se produjo, en el marco del ciclo *Lorca desde Granada* dentro del proyecto cultural Granada'95, el 1 de junio 1995 en el Teatro Alhambra. La Compañía Teatro del Sur se lanzó a la producción de este texto teatral tras diez años de su creación. Encabezada por el primer director de escena español que tras Lluís Pasqual abordó este texto, Francisco Ortúño, tuvo el respaldo de varias instituciones públicas como el Ayuntamiento de Granada y la Junta de Andalucía.

El espectáculo sí realizó variaciones del texto fuente. Del análisis de los principales rasgos dramatúrgicos sobre la edición de Cátedra con la que trabajó (Ortúño Millán, 2014, pág. 82) se observa cómo se iniciaba la propuesta con la inserción de un prólogo en el que aparecía un coro de personajes cantando unos versos procedentes del poema *Muerte de Poeta en Nueva York* de Lorca: «¡Qué esfuerzo! / ¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro! / ¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja! / ¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!» (Ortúño Millán, 2014, pág. 131). Sentados en una fila de butacas colocada sobre la escena, cuando aparece el Director acuden a su presencia rodeándole. Con este prólogo se desea indicar que todo lo que sucede en el texto, procede de la imaginación del Director poco antes de su fallecimiento. Finalmente, el prólogo refuerza la estructura circular del texto fuente añadiendo una secuencia entre el Director y el Prestidigitador procedente del comienzo del cuadro sexto (Ortúño Millán, 2014, pág. 132).

En cuanto a la escena del Pastor Bobo, no se realizó una modificación de la edición de Cátedra y esta aparecía entre el cuadro quinto y el sexto. Por último, el desenlace del espectáculo contenía rasgos dramatúrgicos y escénicos reseñables. El conflicto directo entre el Director y el Prestidigitador se reflejaba con la caída de unas barras del techo de la escena y un atril al suelo del escenario. Era entonces cuando unas voces

emitían una serie de fragmentos recopilatorios del drama acontecido (Ortuño Millán, 2014, pág. 135) (16').

Los rasgos escénicos del espectáculo de Teatro del Sur no dejaron indiferente a la crítica especializada. Argumentaban la capacidad del diseño de iluminación «versátil», creador de los distintos espacios de cada cuadro, y del diseño musical «impactante y sensible» de elaborar un ambiente envolvente y «obsesivo». El calificado como «espectacular espacio escénico» (Gómez, 1995, pág. 102) a pesar de la limitación espacial del teatro a la italiana lograba recrear diferentes atmósferas para cada cuadro tan solo con la incorporación de determinados elementos de mobiliario como un telón de fondo sobre el que se proyectaban unas grandes caretas, diferentes biombo formados por varios materiales y sillas de un patio de butacas.



El público de Teatro del Sur.
El Desnudo Rojo y el Enfermero.
© Fotógrafo: Ana Díez | Fuente: Francisco Ortuño

Para finalizar con el análisis de los principales rasgos escénicos, la crítica destacaba la escena del Desnudo Rojo con el Enfermero del cuadro quinto por la composición de la ritualidad de una procesión religiosa mientras se entonaba el *Kirie* de Enrique Morente (Genè, 1995) (11').

En 1998 se celebraba el centenario del nacimiento de Lorca con numerosas actividades paralelas y puestas en escena sobre la obra literaria del autor. No obstante, no hubo ninguna propuesta de *El público* producida por nuestro país. Tan solo existió una producción cubana cuyo nombre homónimo al texto lorquiano, Teatro El público, estaba dirigida por Carlos Díaz. Su estreno fue el 1 de diciembre de 1998 en el Centro Cultural de La Villa de Madrid dentro de la Muestra de Teatro Iberoamericano. En consecuencia, a finales del siglo XX a pesar de la conmemoración del Año Lorca las producciones sobre el texto de *El público* aún eran muy escasas en comparación con otros textos teatrales lorquianos.

3.4 Siglo XXI. En busca de nuevos lenguajes expresivos

En el siglo XXI, la escena española realizó varias propuestas de *El público* lorquiano bajo diferentes poéticas que buscaban nuevos lenguajes expresivos para su escenificación. Además, aparecieron interesantes ediciones críticas del texto fuente que profundizaban en su contenido y en su forma. Tal fue la edición de Miguel García Posada en las *Obras completas* de Galaxia Gutenberg (García Lorca, 1997), la de Antonio Monegal para Alianza (García Lorca, 2000), la de Huerta Calvo para Austral (García Lorca, 2017) y la del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM) para Verbum (García Lorca, 2019).

El primer espectáculo que inaugura el nuevo milenio fue el de la compañía andaluza Atalaya. El estreno se produjo el 23 de octubre de 2002 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla próximo al aniversario de los veinte años de trayectoria. Este grupo teatral posee un marcado estilo basado «en la energía del actor, tanto a través del cuerpo como de la voz, la lectura contemporánea de los grandes textos universales, la fuerza expresionista de las imágenes y el tratamiento poético del espacio, la música y los objetos» (Atalaya-TNT, 2024). El espectáculo de *El público* fue un texto teatral muy propicio para la recreación de su poética sustentado, principalmente, sobre la crítica al teatro burgués y a la máscara social.

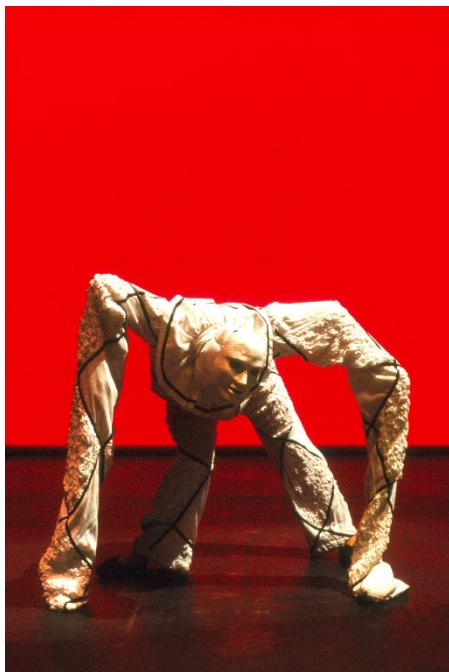
El análisis de los principales rasgos dramatúrgicos que modificaron el texto fuente de García Lorca estaban encabezados por la inserción de un prólogo para *El público* «tal y como el propio Lorca solía hacer en las giras de La Barraca» (Iniesta, 2004, pág. 123); un texto inconcluso, entonces no estrenado, del autor granadino denominado *Dragón* e interpretado por un Director que da paso a una «nueva comedia del amor mágico» (García Lorca, 1997, págs. 762-764).

En cuanto a los personajes, no se respetaba totalmente el género del intérprete contenido en el texto fuente. Uno de los motivos de esto fue que la compañía Atalaya en ese momento estaba formada por mayoría de actrices (Iniesta, 2004, pág. 124). Esta razón pragmática convirtió al Emperador en una actriz con voz distorsionada, dividió los Estudiantes entre hombres y mujeres e interpretaron el Enfermero y el Prestidigitador unas actrices. Este recurso dramatúrgico aportó «jugar con la ambigüedad» (Iniesta, 2004, pág. 126); en la recreación de las Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles fue más evidente ya que parte del texto fuente lo interpretaban una pareja de actores y otra parte una pareja de actrices.

El Solo del Pastor Bobo también estaba interpretado por dos actrices con una construcción de los personajes totalmente grotesca (Iniesta, 2004, pág. 126). Esta parte del texto fuente aparecía en tres ocasiones de la propuesta de Atalaya de manera dialogada, fragmentada y, en ocasiones, repetitiva: entre el cuadro primero y el segundo (23'), entre el cuadro segundo y el tercero (35') y entre el cuadro tercero y cuarto (1h. 5'). Esta última es la colocación más empleada en las ediciones del texto teatral publicadas (García Lorca, 1978, 1987, 2000). Dichas apariciones producen una ruptura total con la atmósfera precedente a modo del efecto de distanciamiento de Bertolt Brecht.

El análisis de los principales rasgos escénicos de la puesta en escena de Atalaya para *El público* de García Lorca tenían como uno de sus centros vertebrales la interpretación actoral para lograr, según palabras de Iniesta, «la organicidad física del texto» (Iniesta, 2004, pág. 126), es decir unas interpretaciones alejadas de los patrones convencionales veritas, con coreografías muy físicas, modulación alargada de las réplicas textuales e interpretaciones frontales de cara al espectador. La ambientación de cada escena fuertemente marcada por la composición musical, constante durante todo el montaje, por el completo diseño de

iluminación, «deudora de la gran época del expresionismo alemán» (Máñez, 2004, pág. 7) y por el espacio escénico formado por un sencillo juego de cajas huecas superpuestas que configuraron lo que el director de escena de Atalaya denominó «La cuarta dimensión. La onírica» (Iniesta, 2004, pág. 123).



El público de Atalaya. El Traje de Arlequín.

© Fotógrafo: Curro Casillas | Fuente: Atalaya-TNT

Por todo lo contenido en los principales rasgos escénicos de *El público* de Atalaya, la crítica teatral calificó al conjunto escénico como «Luminosa puesta en escena» (Herreras, 2004a, pág. 62) y «Bella puesta en escena» (Herreras, 2004a, pág. 56).

El 19 de mayo de 2009, la compañía aragonesa Teatro del Temple estrenó *El público* en el Teatro Municipal de Alcañiz (Teruel) para celebrar los quince años de su trayectoria. El espectáculo dirigido por Carlos Martín estaba «protagonizado por un director de teatro que es visitado por sus fantasmas» (Heraldo, 2009, pág. 29), según palabras del propio

director, como planteamiento base de su propuesta. Del análisis de los recursos dramatúrgicos y su consecución escénica se concluye con que esta se caracterizaba por la austeridad, no obstante, la poesía y el mundo onírico que demanda el texto lorquiano no eran alcanzados con éxito. En el diario *La Razón*, el crítico teatral Miguel Ayanz afirmaba en este sentido lo siguiente:

La propuesta (...) evita los trucos escénicos e intenta la complicidad con el público a través de la capacidad del actor para mostrar y transmitir emociones y sentimientos. (...) Sin embargo, dos importantes contradicciones. Intenta traducir el lenguaje escénico onírico y simbólico, sin que lo uno ni lo otro tenga una presencia determinante sobre la escena (es muy poco lo que el vestuario y la escenografía aportan para lograr ese objetivo) y, sobre todo, intenta mostrar una nueva dramaturgia sin hacer uso de una forma interpretativa claramente apartada de lo convencional (Melguizo, 2009, pág. 41).

El rasgo dramatúrgico que mantenía, únicamente, proximidad estética con lo contemporáneo fue la construcción del personaje del Pastor Bobo que aparecía entre el cuadro tercero y quinto del texto fuente (52'). Se configuró como una especie de *showman* televisivo que cantaba sobre un micrófono con un fondo musical de jazz (Melguizo, 2009, pág. 41) los versos lorquianos y con una chaqueta de lentejuelas brillantes muy al estilo de Las Vegas. Por último, hubo una opción dramatúrgica que eliminó la presencia de gran parte de los trajes del texto fuente. Su director de escena argumentaba que su «interpretación está más libre que otras de máscaras, un recurso que les parecía más anecdotico» (Melguizo, 2009, pág. 41) aunque con esta supresión se mermaba sobremanera el componente onírico y poético de *El público*.



El público de Teatro del Temple. El Pastor Bobo.

© Fotógrafo: Juan Moreno | Fuente: Teatro del Temple

La puesta en escena no logró alcanzar tampoco dichos componentes. No ayudaban unas interpretaciones actorales de marcada naturaleza verista y el conjunto del espacio escénico y sonoro tampoco creaba una ambientación acorde al marcado simbolismo del texto fuente. La escenografía tenía un fondo de biombos móviles con un suelo a modo de ciclorama sobre el que se proyectaban imágenes con una iluminación, en muchos momentos de excesiva intensidad. Finalmente, con la indumentaria actual se intentaba el diálogo con la contemporaneidad (Ayanz, 2010, pág. 66). De hecho la caracterización de los Caballos Blancos es la menos animalizada de las puestas en escena abordadas hasta el momento; solo llevan una larga cola alta sobre la cabeza a modo de las crines de los caballos y el resto, es un pantalón negro y una chaqueta blanca con ciertos toques goyescos.

En definitiva, la escenificación de Teatro El Temple sobre *El público* de García Lorca fue un intento de aproximar el texto fuente a lo contemporáneo que no logró proyectar elementos esenciales de la fuente como son el plano poético y el onírico.

En el año 2015 se realizaron dos propuestas bien distintas de *El público* de García Lorca. La primera de ellas fue la versión operística del drama lorquiano. Titulada *El público. Ópera bajo la arena*, se estrenó mundialmente el 24 de febrero en el Teatro Real de Madrid. El compositor fue Mauricio Sotelo sobre un libreto del novelista Andrés Ibáñez y gestado a partir del encargo de Gerard Mortier, entonces director del Teatro

Real, espacio operístico que produjo íntegramente esta ópera. La dirección musical corrió a cargo del también granadino Pablo Heras-Casado «con la partitura al frente de uno de los mejores grupos del mundo en la interpretación del repertorio contemporáneo, el Klangforum Wien» (Gago, 2015, pág. 40). La composición musical contenía dos estilos diferenciados que contrastaban sonoramente. El flamenco cantado y tocado gracias a la aportación de la guitarra concertística de Juan Manuel Cañizares y la percusión flamenca de Agustín Diassera frente a la sonoridad contemporánea con la orquesta que, en ocasiones, «evocan, casi, a un Falla» (Fernández Guerra, 2015, pág. 41). La dirección de escena de esta singular versión operística de *El público* fue firmada por Robert Castro.

Los rasgos dramatúrgicos insertos en el libreto intercalaban la interpretación lírica con la interpretación teatral si bien eran muy superiores las intervenciones del primer tipo. La variación más novedosa del texto fuente si comparamos con las anteriores puestas en escena estudiadas se trata de la inserción a modo de prólogo del «Solo del Pastor Bobo» (García Lorca, 1978, pág. 147). El propio Sotelo calificaba su composición como una «Ópera en cinco cuadros y un prólogo» en la que había «dividido la obra en un prólogo —que es el 'aria del pastor bobo'— y cinco cuadros que cuentan con un imaginario sonoro y poético propios, pero que se entrelazan entre ello» (Carreira, 2016, pág. 409). La edición del texto lorquiano de Huerta Calvo, publicada con posterioridad a esta ópera, en 2017, es la única hasta la fecha que contempla esta opción pero con la denominación de «Loa del Pastor Bobo» (García Lorca, 2017, pág. 117).



El público de Mauricio Sotelo. Julieta, los Caballos Blancos y el Caballo Negro.

© Fotógrafo: Javier del Real | Fuente: Teatro Real de Madrid

Por otra parte, en el libreto se insertaban algunas escenas que evi- denciaban las diversas formas expresivas que contenía la ópera de *El pú- blico*. Entre el cuadro primero y el segundo aparecía un entreacto a modo de tablao flamenco que prefiguraba la tragedia que se desencadenaba en el siguiente cuadro tras la danza de las Figuras (29'. Parte 1). Al son del canto flamenco «¡Ay qué desgracia la mía!» emitido por los dos Caballos Blancos cantaores, dos de los bailarines Caballos Blancos danzaban frenéticamente. Otra aportación de un nuevo lenguaje narrativo surgía al comienzo del cuadro tercero, la lucha entre el Director y el Hombre 1, era proyectada sobre el fondo de la escena (44'. Parte 1). «La Barraca producciones presenta: Semi Dioses», una grabación a modo de teatro de sombras que subtitulaba las intervenciones de los personajes señalados y obviaba, con acierto, los comentarios del Hombre 2 y el Hombre 3.

Sobre el análisis de los recursos escénicos de la ópera *El público*, en general, sí contenía la poesía surrealista inherente en la obra teatral aunque, en ocasiones, con una excesiva profusión semiológica de signos escénicos. En la revista *Primer Acto* se recogía al respecto: «la puesta en escena de Roberto Castro es acumulativa (...), demasiado estimulante; a veces, surge una agresión visual, demasiado 'ruido visual'» (Martín Bermúdez, 2015, pág. 115).

Los elementos de la poesía surrealista se mostraban desde el diseño de escenografía, un espacio abierto y desnudo (...) un espacio mental del Director» (Fernández Guerra, 2015, pág. 41). Unos enormes telones pintados que pendían de las barras superiores de la escena para ilustrar unos biombos tras los que se ocultaban los intérpretes y se vislumbran la silueta difusa de sus cuerpos. La iluminación potenciaba el conjunto de la atmósfera con el predominio de la total oscuridad contrastada por la iluminación dirigida hacia los cantantes (26', Parte 2). La indumentaria de los Caballos Blancos poseía cierta originalidad, si tenemos en cuenta la dificultad que esto entraña a causa del número de puestas en escenas que precedían a esta ópera. Los caballos bailarines llevan el torno al descubierto, un pantalón ajustado blanco y unas grandes plataformas con la forma de las pezuñas de los caballos. Los caballos cantaores portaban un gran mantón y un pantalón de talle alto y de colores blancos. Estas formas son propias de la indumentaria más clásica del flamenco. Las crines de todos los Caballos Blancos, eran largos cabellos blancos que les llegaban al suelo y que potenciaban los movimientos coreográficos (5'. Parte 1). Este recurso escénico resultaba esencial para reflejar la poesía del texto fuente. No obstante, un sector de la crítica calificaba a la coreografía de «desmesurada para el desarrollo de las situaciones dramáticas, del conflicto, de la narración» (Martín Bermúdez, 2015, pág. 113).

Ciertamente, la trasposición operística de *El público* lorquiano aportó interesantes novedades tanto dramatúrgicas como escénicas. Sin embargo, en un considerable sector de la crítica se hacían las siguientes preguntas en relación con la pertinencia o no de una versión operística de la obra dramática: ¿Esta obra reclama música, reclama convertirse en ópera? (Martín Bermúdez, 2015, pág. 114) (Fernández Guerra, 2015, pág. 41).

También en 2015, el director de escena catalán Àlex Rigola abordó esta compleja creación literaria en la temporada teatral 2015-2016. Una coproducción del Teatro de la Abadía de Madrid y del Teatre Nacional de Catalunya, cuyo estreno absoluto se produjo el 28 de octubre de 2015 en la sala San Juan de la Cruz del Teatro de la Abadía.

A través de una «lúcida lectura del Lorca més revolucionari», (Fondevila, 2015, pág. 48) los principales rasgos dramatúrgicos se sumergían en la nada despreciable tarea de ilustrar y facilitar la comprensión de la compleja intriga de *El público* con las modificaciones y

los agregados sobre la fuente que se consideraron imprescindibles para ello.

Las principales modificaciones y agregados de la propuesta dramatúrgica que dialogaban y, a su vez, se yuxtaponían con el drama lorquiano, lograban ofrecer y potenciar las conexiones de la trama relativas a la relación amorosa entre el Director y el Hombre 1. En el programa de mano, se indicaban sus nombres propios, Enrique y Gonzalo respectivamente, y se los asociaba con los personajes que representaban sus distintos rasgos de identidad o con aquellos que poseían una vinculación familiar: «Director de Escena (Enrique), Hombre 1 (Gonzalo) / Desnudo Rojo, Figura de Cascabeles (Enrique), Figura de Pámpanos (Gonzalo) y Señora (Madre de Gonzalo)» (El público. Dirección de Àlex Rigola, 2015).

La propuesta dramatúrgica contenía también modificaciones del texto fuente que incidían en otro de los principales temas planteados por García Lorca: el desdoblamiento de la personalidad del ser humano como medio para bucear en su verdadera identidad. Si bien la fuente lo ejemplifica con un reparto principal exclusivamente masculino, la versión del director de escena Àlex Rigola se volvió más actual para con el receptor ampliando la perspectiva de este tema a la naturaleza femenina. Es por lo que los Caballos Blancos estaban interpretados por dos hombres y una mujer. Los actores aparecían totalmente desnudos y sus movimientos lentos y sinuosos recordaban a los de las extremidades de los caballos. Sin ningún tipo de indumentaria o caracterización, más allá del propio sudor que producía su interpretación física y que se acercaba más al aspecto real de estos animales (17').

Del análisis de las principales opciones dramatúrgicas más controvertidas de Rigola relacionadas con la variación de los personajes lorquianos, estas consistieron en la integración del Caballo Negro y del Prestidigitador en un mismo personaje (51' y 1 h. 19') y en la resolución escénica de la secuencia que cierra el cuadro segundo. De esta cabe señala la caracterización del personaje del Centurión que se transformaba en un musculado actor que aparecía disfrazado de conejo, lleno de sangre y con un bate de béisbol. La función dramatúrgica de este personaje era representar la violencia extrema. Los caballos que acompañaban al Centurión en el cuadro segundo de la fuente como símbolo de la heterosexualidad se traducían en la puesta en escena en un coro formado por cinco de los «doscientos hijos» que el propio Centurión cita en el texto

lorquiano y que se presentan igualmente caracterizados (García Lorca, 1987, pág. 137). La configuración escénica unida a la inserción de la iconografía de los conejos ensangrentados potenciaba la censura del poder sobre la relación homosexual y con ello la angustia y la atmósfera de opresión, una inteligente y actual recuperación del miedo inspirada en las películas de terror.



El público de Àlex Rigola. Figura de Pámpanos amenazada por el Centurión y sus hijos.

© Fotógrafo: Ros Ribas | Fuente: Teatro de la Abadía de Madrid

La propuesta escénica de Àlex Rigola de *El público* se caracterizó por la tendencia a diferenciar claramente cada uno de los cuadros lorquianos por medio de todo un catálogo de divergentes imágenes visuales que en su conjunto configuraba «el teatro como poema visual» (Doria, 2015, pág. 61).

En cuanto al diseño del espacio escénico, se creó una escenografía marcadamente simbólica tal y como se indica en el texto fuente. A pesar de esto, la sencillez y belleza estética describían un espacio único que difería de lo descrito por García Lorca; estaba formado por una superficie plana y un montículo de pequeñas piedras oscuras cuya disposición proporcionaba dos niveles de actuación. Los cambios de iluminación y las leves transformaciones escénicas se encargaban de indicar los distintos

espacios en que transcurría la acción dramática de cada uno de los cuadros.

Para finalizar, el análisis del Solo del Pastor Bobo representaba el punto álgido de la función, un clímax que conjugaba los planteamientos artísticos y existenciales del poeta, la belleza estética, la acertada composición escénica y la sobrecededora interpretación actoral (1h. 16'). A nivel textual, mantenía el orden secuencial temporal que señaló Rafael Martínez Nadal y se coloca entre los cuadros quinto y sexto de *El público*. (García Lorca, 1978, págs. 146-149) En la puesta en escena, los actores que encarnaron a dos de los Caballos Blancos eran el desdoblamiento del Pastor Bobo a pesar de que mantenían la indumentaria del cuadro anterior, Estudiante y Dama, respectivamente. En una nueva extrapolación del conflicto principal al ámbito masculino y femenino, la dramaturgia configuraba una escena musical en la que se interpretaba vocalmente en directo el texto de García Lorca con un acompañamiento musical en *off* junto al melancólico sonido de la trompeta del Criado. El personaje femenino reproducía una danza contemporánea durante la cual la oscilación de su cuerpo estaba acompañada por la reproducción facial de una máscara hierática, lo que contrastaba con la emotividad con que se entonaban los versos del Pastor Bobo. Fruto del análisis de este momento se declara que esta concepción de Rigola que aunaba la musicalidad y la danza con un tempo lento, procedía de una variación dramatúrgica de la acotación inicial del texto lorquiano: «(El Pastor Bobo viste de pieles bárbaras. Canta y danza con ritmo lento.)» (Rigola, 2015, pág. 23).

Con todo lo analizado, la puesta en escena de Àlex Rigola constituyó un reto creativo, «todo un gran montaje» (Villán, 2015, pág. 42) y un excelente ejemplo de los riesgos que la escena teatral contemporánea debe asumir en la representación de este paradigma de la literatura dramática universal.

En 2018 la compañía teatral japonesa Ksec Act presentó en España su interesante versión de *El público* de García Lorca. En japonés con sobretítulos en español, se visualizó dentro del ciclo *Un mirada al Mundo* organizado por el Centro Dramático Nacional en la sala principal del Teatro Valle-Inclán desde el 15 al 18 de febrero. La compañía fundada en 1986 en Nagoya (Japón) se ha dedicado a la escenificación de teatro español fuera de nuestras fronteras con la puesta en escena de autores como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes, Valle-Inclán,

Fernando Arrabal y García Lorca, del que con *El público* hizo su séptimo montaje sobre este autor. Bajo la versión de Yoichi Tajiri y la dirección escénica de Kei Jinguji en sus trabajos, tal y como afirma el director, «no intentamos imitar la forma en que los españoles hacen teatro, sino trasladar sus textos a nuestro contexto y nuestra estética. Por eso tenemos éxito» (Vidales, 2018).

Su propuesta escénica de *El público* poseía muchas reminiscencias de estilos y poéticas teatrales. La crítica nipona manifestaba la influencia del teatro Noh en su estética (Tajiri, 2016, pág. 6) y «un estilo muy personal que enlaza lo grotesco con lo simbólico y lo ritual, la coreografía con la interpretación coral, y la vanguardia más rabiosa con la tradición teatral japonesa» (Hernández Garrido, 2018).

Del análisis de los principales rasgos dramatúrgicos de la compañía Ksec Act se afirma que se basaron en una versión «libre y desinhibida formalmente» (Hernández Garrido, 2018). Para empezar, realizó una nueva división por cuadros en la que estaba el desaparecido cuadro cuarto con la escena completa de Julieta, originalmente dentro del cuadro tercero de la fuente. Además, se cerraba con un epílogo compuesto por el solo del Pastor Bobo (Tajiri, 2016, págs. 18-29).



El público de Ksec Act. El Director y el coro.

© Fotógrafo: Shun Waku | Fuente: Yoichi Tajiri

Desde el comienzo del montaje se mostraban las variaciones dramaturgicas. Los primeros cinco minutos del inicio de la función era una escena compuesta por un coro de actores que con sus indumentarias significaban al público «una impactante escena de quietud y silencio, con los rostros de los actores transmutados en máscaras que se exasperan en un grito inaudible» (García Garzón, 2018). Este coro era una constante del espectáculo al interrelacionar en escena, generalmente, con uno o dos actores, estructura discursiva con reminiscencias a la tragedia clásica. El coro estaba formado por actores y actrices y emitían las réplicas de distintos personajes que eran obviados de la versión de la compañía japonesa. Tal es el caso de los icónicos Caballos Blancos de los que únicamente quedaba la recreación con los gestos en las manos del coro de las pezuñas de estos (33').

La desaparición de los personajes de los trajes con sus máscaras estaba presente «con sus semblantes extraños, con la fuerte resonancia de las palabras recitadas a coro y también con la robusta expresión corporal de la danza en la oscuridad» (Tajiri, 2016, pág. 7). Por último, y fruto de la influencia del teatro oriental, la versión no respectaba el sexo asignado a determinados personajes; Julieta era un joven actor, el Caballo Negro era una actriz sin rasgos propios de este animal (46') y tanto el Criado como el Prestidigitador estaban interpretados por actrices (1h. 22').

Sobre el análisis de sus rasgos escénicos, destacaba la interpretación no realista ni convencional de la «contundencia actoral» y de la «extraña belleza plástica» (Hernández Garrido, 2018). El espacio escénico dotado de claroscuros y de una escenografía minimalista (Albadalejo, 2018) formada por una mesa de madera y una silla, esta primera siempre en escena, a lo que se añadían según el cuadro una gradas, puertas o biombos. Todo compuesto por líneas muy sencillas, material de madera y tonos ocres muy al gusto de los patrones más convenciones del teatro oriental.

En 2022, tras siete años de una producción española de *El público* y con los efectos aún de la pandemia por Covid-19, una compañía teatral sevillana estrenó una nueva versión del texto lorquiano. La iniciativa privada de la compañía Teatro Clásico de Sevilla estrenó en el Teatro Lope de Vega de Sevilla el 1 de abril su particular versión bajo la dirección escénica y dramaturgia de Alfonso Zurro.

La versión textual de esta última propuesta es la que más ha modificado el texto fuente de Lorca hasta el momento. Sin embargo, poseía rasgos dramatúrgicos comunes a montajes ya analizados. Los personajes de los Caballos Blancos lo componían actores y actrices con una indumentaria muy influenciada por la propuesta de Pasqual (8').



El público de Alfonso Zurro. El Emperador y la Figura de Pámpanos y Cascabeles.

© Fotógrafo: Luis Castilla | Fuente: Alfonso Zurro

Las principales intervenciones dramatúrgicas del texto teatral se abrirían con la inserción de un prólogo en el que el Director y el Poeta (Teatro Clásico de Sevilla, 2022) se situaban ante el telón cerrado, en el proscenio, y debatían sobre la idoneidad de representar el texto ofrecido por el Poeta que no era otro que *El público* (0' a 6'). El fragmento textual era una creación de la dramaturgia, «una especial introducción» (Reche, 2022) que situaba al espectador sobre lo que acontecía seguidamente. Otra modificación dramatúrgica reseñable constaba en el cuadro segundo en la escena del Emperador que aparecía con parte de la indumentaria de torero manchada de sangre y portaba la cabeza de una de las Figuras mientras entonaba una canción de connotaciones flamencas. La referencia popular taurina y de la iconografía cristiana, el episodio de la decapitación de San Juan Bautista, era una opción muy original que potenciaba este momento (35').

En cuanto al solo del Pastor Bobo, este aparecía en la mitad del cuadro tercero, un lugar inédito hasta el momento (58'). La configuración escénica se formaba por todos los actores portando una máscara y

cantando los versos del Pastor Bobo en una melodía también con raíces claramente flamencas. En esta versión se trataba del Poeta Bobo (Teatro Clásico de Sevilla, 2022) y encarnado por una actriz creaban un «momento musical (...) de pura delicia» (Sosa, 2022).

La puesta en escena de la compañía Teatro Clásico de Sevilla contó con un buen trabajo de dirección escénica y de interpretación actoral (Montero, 2022) (Sosa, 2022) (Guerrero, 2022) y «con un ritmo vivo y ascendente» (Guerrero, 2022). La conjunción del espacio escénico y sonoro configuraba distintas atmósferas y cuadros poéticos y anexionados satisfactoriamente en cada transición por el juego de iluminación, efectos sonoros y proyecciones sobre el fondo de la escena (Crespo, 2022).

En resumen, la propuesta escénica y dramatúrgica de Alfonso Zurro para la compañía Teatro Clásico de Sevilla evidenciaban tanto no tener miedo al riesgo como el conocimiento de los mecanismos dramatúrgicos del texto fuente y de los elementos escénicos de una puesta en escena para solucionar con solvencia la última escenificación de *El público* lorquiano realizada hasta el momento de esta investigación.

4. CONCLUSIONES

El análisis de las puestas en escena de *El público* de Federico García Lorca ha permitido abordar, en un principio, las vicisitudes en busca del texto completo y los primeros intentos por llevarlo a escena. Un texto inconcluso que inició su contundente difusión con el montaje teatral de Lluís Pasqual tal y como él mismo afirmaba: «era un tesoro que había sobrevivido y que ahora se nos ofrecía virgen, misteriosa, rotunda» (Pasqual, 2016, pág. 61). En consecuencia, esta escenificación es un punto de inflexión que «forma parte de nuestra historia y de todas las sucesivas puestas en escena de esta obra imposible, asegurando su carácter de hito histórico e ineludible punto de referencia para recreaciones posteriores (Grande Rosales, 2019). En concreto, las producciones que han dirigido el texto lorquiano han sido de diversa naturaleza, de producción pública, privada y mixta.

Sobre los objetivos de esta investigación, el análisis en forma de recorrido temporal de las puestas en escena y de sus principales rasgos dramatúrgicos y escénicos, sí ha ofrecido resultados que nos permiten

elaborar unas posibles constantes y divergencias en la escenificación española de *El público* de García Lorca.

En primer lugar, existen varias tendencias llevadas a cabo por las puestas en escena relacionadas con los rasgos dramatúrgicos. Prevalece el deseo de que el texto se comprenda sin encriptar más aún su lenguaje poético y para esto, se inserta un prólogo que permite al receptor adentrarse en el espectáculo con cierta información privilegiada que el texto fuente no contempla. Otra constante dramatúrgica que ha llamado bastante la atención es la desaparición de los personajes de los Trajes en algunas de estas versiones, en Teatro del Temple y en la compañía japonesa Ksec Act.

En otra vertiente, hay diversos rasgos dramatúrgicos singulares que evidencian la riqueza semiológica de este texto lorquiano. Por un lado, la compañía japonesa Ksec Act realiza una división totalmente novedosa con la además inclusión de un prólogo y de un epílogo. Pero sin lugar a duda, la divergencia más clara es la colocación del solo del Pastor Bobo. Desde contemplarlo como el desaparecido cuadro cuarto, Lluís Pasqual y Teatro del Temple, situarlo entre el cuadro quinto y sexto, Teatro del Sur y Álex Rigola, colocarlo en la mitad del cuadro tercero previa a la escena de Julieta, Alfonso Zurro, hasta ser el prólogo, Teatro Real, y el epílogo de la puesta en escena con la compañía Ksec Act.

Sobre el análisis de los rasgos escénicos, este da como resultado que las producciones estudiadas abogan por la belleza visual y por la influencia en su estética del lenguaje pictórico surrealista. Las principales coincidencias del lenguaje escénico se realizan en un teatro a la italiana, a excepción de la transformación del patio de butacas en la propuesta de Pasqual. El espacio escénico y sonoro recrean los distintos cuadros inherentes en la fuente con la presencia del lenguaje coreográfico como baluarte de la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos en aquellas puestas en escena gestadas en el siglo XXI.

Como es lógico, las puestas en escena analizadas muestran opciones escénicas distintas propias de la propuesta y poética de cada compañía y de cada director de escena. Por un lado, el Teatro del Temple opta por una indumentaria actual frente a la versión de Pasqual que viste a personajes como el Centurión, el Emperador y Julieta con su indumentaria más clásica. Las propuestas de Rigola y Zurro realizan una sugestiva interpretación tanto del personaje del Centurión, disfrazado de conejo, como del Emperador, vestido de torero. En cuanto a los

Caballos Blancos, cada una de la propuesta parte de la inicial caracterización de Pasqual con determinadas variaciones hasta el punto de llegar a eliminar a estos personajes en la escenificación de Ksec Act. Por último, la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos de los montajes del siglo XXI aporta la inserción de la proyección de imágenes cinematográficas en sustitución de escenas textuales, tal es el caso de la película que se inserta en el comienzo del cuadro tercero de la versión operística para mostrar la lucha entre el Director y el Hombre 1. El singular modo de actuación de la compañía Atalaya y la presencia del flamenco en la puesta en escena de Alfonso Zurro y en la versión operística de Mauricio Sotelo también destacan dentro de este grupo con rasgos escénicos divergentes.

El camino recorrido con las puestas en escena de *El público* de Federico García Lorca ha mostrado que si bien existe una versión inicial como punto de partida para el resto, los elementos que componen la poética de una compañía y de un director de escena, afortunadamente ofrecen una diversidad de resultados fruto de, tal y como dice Lluís Pasqual, «*El público* (...) ese río oscuro y violento que cada uno debe cruzar a nado con su propio cuerpo, según sus propias emociones y sentimientos más íntimos» (Pasqual, 2016, pág. 71).

5. OBRAS CITADAS

- A. L. (1978). Un grupo teatral en Murcia. 'El público', de Lorca. *ABC* (12-3-1978), 54.
- ALBADALEJO, JULIA (2018). Ai / Itami (Amor / Dolor). *La Opinión de Murcia* (25-2-2018). Recuperado de <https://bit.ly/4aPFMAM>
- AMESTOY EGUILUREN, IGNACIO (1987). La inmadurez de 'El público'. *Diario 16* (16/18-1-1987).
- ANUARIO TEATRAL (1991-1992). *Centro de Documentación Teatral*. Madrid.
- Aszyk, Urszula
——— (1984). El último Lorca, privilegio polaco. *El público* (14), 24-25.
- (1988). García Lorca en Polonia. *La Palabra y el Hombre* (67), 152-156.
- ATALAYA-TNT (2024, febrero 2). ¿Qué es Atalaya? <https://bit.ly/3U7w5It>
- AYANZ, MIGUEL (2010). 'El público' buscando la salida al laberinto de Lorca. *La Razón* (30-4-2010), 66-67.

- BENACH, JOAN ANTON (1986). 'El público' entusiasmó en su estreno mundial. *La Vanguardia* (13-12-1986).
- CARREIRA, XOÁN MANUEL (2016). "El público. Ópera bajo la arena" de Mauricio Sotelo. En José Nicolás Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carabajo y Raquel García Pascual, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (pág. 404-418). Madrid: Verbum.
- CRESPO, ALFONSO (2022). Un silbido que no cesa. *ABC Sevilla* (4-4-2022).
- DÍAZ SANDE, JOSÉ RAMÓN
- (1986). El público. Lorca según Araíz. *Reseña* (169), 18-19.
- (1998). El público. ¿Pesadilla narrativa? *Reseña* (302), 29-30.
- DORIA, SERGI (2015). El teatro como poema visual. *ABC* (19-12-2015), 61.
- EDWARDS, GWYNNE (1983). *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- EFE (1978). 'El público', de García Lorca, estrenada en Puerto Rico. *ABC* (15-2-1978), 33.
- EL PAÍS (1987). El Maríá Guerrero no vendió entradas para el estreno de 'El público'. *El País* (17-1-1987).
- EL PÚBLICO: Cuadernos (1987). El público (20). *Centro de Documentación Teatral*. Madrid.
- EL PÚBLICO. Dirección de Àlex Rigola (2015). Programa de mano del Teatro de la Abadía.
- EL PÚBLICO. Dirección de Lluís Pasqual
- (1986). Programa de mano del Piccolo Teatro di Milano.
- (1987). Programa de mano del Teatro Maríá Guerrero (CDN).
- EL PÚBLICO. Dirección de Lluís Garván (1991). Programa de mano de Cuarta Pared.
- FERNÁNDEZ, JULIO (1987). El todo Madrid asiste al estreno de 'El público', de Lorca. *El Periódico* (18-1-1987), 72.
- FERNÁNDEZ GUERRA, JORGE (2015). La abstracción como refugio secreto. *El País* (26-2-2015), 41.
- FERRANDO, CARLOS (1987). Apoteosis en el estreno español de 'El público', de García Lorca. *Diario 16* (17-1-1987).
- FLOECK, WILFRIED (1996). García Lorca y la vanguardia. Observaciones sobre el drama de García Lorca 'El público'. *Revista de Filología y Lingüística* XXII (2), 27-44.
- GAGO, LUIS (2015). La realidad y el deseo. *El País* (26-2-2015), 40.

- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio
——— (1998). La compañía cubana El Pùblico descerraja las claves homoeróticas de la obra de Lorca. *ABC* (3-12-1998), 91.
——— (2018). 'El público': palabras bajo la arena. *ABC* (20-2-2018)
- GARCÍA LORCA, FEDERICO
——— (1933). El público. *Los Cuatro vientos* (3), 61-78.
——— (1987). *El público*. Madrid: Cátedra.
——— (2017). *El público*. Barcelona: Planeta.
——— (1976). *El público. Autógrafo II*. Oxford: The Dolphin Book.
——— (1978). *El público y Comedia sin título*. Barcelona: Seix Barral.
——— (2000). *El público. El sueño de la vida*. Madrid: Alianza.
——— (1938). *Obra completa*. Volumen 6. Buenos Aires: Losada.
——— (1997). *Obra completa II. Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
——— (2019). *Teatro completo*. Madrid: Verbum.
- GENÈ, EMILI (1995). Otro Lorca. Última Hora (10-9-1995).
- GÓMEZ, ROSALÍA (1995). Lorca desde Granada. Cinco compañías andaluzas nos acercan el teatro menos conocido del dramaturgo. *Primer Acto* (160), 100-102.
- GÓMEZ TORRES, ANA M^a (1997). Historia de una recepción teatral: los estrenos de *El público* de Federico García Lorca. *Revista de Literatura LIX* (118), 505-519.
- GRANDE ROSALES, MARÍA ÁNGELES (2019). Un montaje utópico: *El público* a través de la mirada de Lluís Pasqual. Don Galán. Revista de investigación teatral (9). Recuperado de <https://bit.ly/4cQlqcw>
- GUERRERO, DOLORES (2022). Un rotundo triunfo de Teatro Clásico de Sevilla. *El Correo de Andalucía* (9-4-2022) Recuperado de <https://bit.ly/4ateBfl>
- HERA, ALBERTO DE LA (1987). 'El público', de Federico García Lorca. *Ya* (18-1-1987)
- HERALDO (2009). El Temple rescata al Lorca onírico con 'El público'. *Heraldo de Aragón* (19-5-2009), 29.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, RAÚL (2018, febrero 17). La dualidad de Lorca en la inmanencia del teatro japonés: El público según Ksec Act. *Ovejas muertas*. Recuperado de <https://bit.ly/3TKHc8I>
- Herreras, Enrique (2004).
——— a. Luminosa puesta en escena. *Levante* (30-3-2004), 62.

- b. Bella puesta en escena. *Levante* (31-4-2004), 56.
- INIESTA, RICARDO (2004). El Público: La cuarta dimensión. La onírica. *ADE* (102), 123-127.
- J.P. (1988). 'El público', de Lorca, vuelve hoy al María Guerrero. *Ya* (8-6-1988).
- LACOMBA, J. M. (1978). 'El público de García Lorca. Estreno mundial. *Sin Nombre* IX (1), 77-90.
- LÓPEZ SANCHO, LORENZO
- (1986). 'El público', de García Lorca, un suizo en forma de 'ballet'. *ABC* (22-10-1986), 83.
- (1987). 'El público' el provocador y escandaloso poema lorquiano, se presentó ayer en Madrid. *ABC* (17-1-1987).
- MÁNEZ, JULIO A. (2004). Las humedades confinadas. *El País* (26-3-2004), 7.
- MARTÍN BERMÚDEZ, SANTIAGO (2015). 'El público', una ópera de Sotelo a partir de Lorca. *Primer Acto* (348), 112-115.
- MARTÍNEZ VALDERAS, JARA y LÓPEZ-ANTUÑANO, JOSÉ GABRIEL (eds.) (2021). *El análisis de la escenificación*. Madrid: Fundamentos.
- MELGUIZO, JOAQUÍN (2009). ¿Partícipes de un sueño? *Heraldo de Aragón* (22-5-2009), 41.
- MILLÁN JIMÉNEZ, MARÍA CLEMENTA (1986). "El Público", de García Lorca. Obra de hoy. *Cuadernos Hispanoamericanos* (433-434), 399-407.
- MONTERO, DAVID (2022). Un canto al teatro y a la vida. *ElDiario.es* (20-4-2022). Recuperado de <https://bit.ly/4aqXCKB>
- MORALES, ANTONIO (1986). *Nota y documentos sobre el estreno de 'El público'*. [Archivo PDF]. Recuperado de <https://bit.ly/3vB6SNj>
- ORTUÑO MILLÁN, FRANCISCO (2014). *Del texto al espectáculo. Una interpretación escénica de El público de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada. [Archivo PDF]. Recuperado de <https://bit.ly/3Ub456F>
- PASQUAL, ITZIAR (1991). La compañía Cuarta Pared lleva a Caracas la obra 'El público'. *El Mundo* (3-8-1991), 29.
- PASQUAL, LLUÍS (2016). *De la mano de Federico*. Barcelona: Arpa Editores.
- PELAYO, ANTONIO (1986). El estreno de 'El público', de García Lorca, conmueve a toda Italia. *Ya* (13-12-1986).
- PÉREZ DE OLAGUER, GONZALO (1986). El Lorca más revolucionario asombra en su estreno mundial. *El Periódico* (14-12-1986).

- PISTOLESI, ALEJANDRO (1986). Calurosa cosecha de aplausos y elogios en el estreno mundial de 'El público' en Milán. *ABC* (14-12-1986).
- RECHE, ALEJANDRO (2022, abril 8). El público: alma, mente y corazón de poeta. *La cultura está de moda*. Recuperado de <https://bit.ly/4aQurRa>
- RIGOLA, ÀLEX (2015). *Texto dramatúrgico de El público*. Dirección Àlex Rigola. Texto inédito.
- RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS y ALMARCEGUI ELDUAYEN, PATRICIA (2000). El teatro universitario en Zaragoza (1955-1965). En Jesús Rubio Jiménez, *Teatro universitario en Zaragoza: 1959-1999* (págs. 43-124). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- S. A. (1932). Sección de rumores. *Heraldo de Madrid* (4-5-1932), 6.
- SÁNCHEZ ÁVILA, CRISTINA (2003). Teatro el Público presenta... "El Público". En Rafael Beltrán Llavador, *Homenaje a Luis Quirante. Vol. I Estudios teatrales* (págs. 351-366). Valencia: Universidad de Valencia.
- SOSA, LUIS ALBERTO (2022, abril 5). La versión de El público de Teatro Clásico de Sevilla nos invita a repensar el cómo gestionar el legado de Lorca. *Achtung!* Recuperado de <https://bit.ly/3vYgrFY>
- TAJIRI, YOICHI (2016). *Texto dramatúrgico de El público*. Dirección Kei Jungsui. Texto inédito.
- TEATRO CLÁSICO DE SEVILLA (2022) *Dossier de prensa de 'El público'* [Archivo PDF]. Recuperado de <https://bit.ly/3UcI4EP>
- VIDALES, RAQUEL (2018). Lorca también habla japonés. *El País* (15-2-2018).
- VILLÁN, JAVIER (2015). Tórrido y todo un gran montaje. *El Mundo* (3-11-2015), 42.

6. NOTAS

- ¹ El análisis de esta investigación se ha realizado a partir del estudio monográfico sobre puesta en escena, *El análisis de la escenificación* (Martínez y López-Antuñano, 2021).
- ² En general, los estudiosos han dividido el texto de *El público* en cuadros, numerados del 1 al 6 sin la aparición de lo que consideran como desaparecido, el cuadro 4, y con la inserción de la escena del Pastor Bobo entre el cuadro 3 y el 6 (García Lorca 1979, 1987, 2000). Una variante de lo anterior es mantener la estructura por cuadros y la inserción del Pastor Bobo pero con la enumeración en cinco cuadros (García Lorca, 1997). Por el contrario, Javier Huerta defiende la tesis de que el texto está completo y lo divide en cinco actos con la inserción de un prólogo que denomina «Loa del Pastor Bobo» (García Lorca, 2017).
- ³ Para justificar el análisis de los espectáculos se indican los tiempos de grabación. Estos aparecen entre paréntesis en el propio discurso para reducir el número de notas a pie. Si la grabación se divide en dos partes, a la hora de indicar en el análisis los minutos de la grabación aparecerá reseñada la parte en cuestión.

