



Universidad Católica Andrés Bello

Facultad de Humanidades

Escuela de Comunicación Social

Mención Audiovisual

"Trabajo de Grado"

La zapatera prodigiosa, cortometraje audiovisual inspirado en la obra
homónima de Federico García Lorca

Anna Carolina Maier Quintana

José Santos Urriola

Caracas, 09 de septiembre de 2009

La zapatera prodigiosa, cortometraje audiovisual inspirado en la obra homónima de Federico García Lorca

Las obras clásicas son consideradas como tal por su vigencia en la historia. En este trabajo se buscó partir de un clásico, específicamente de la pieza teatral *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, para darle una lectura contemporánea, adaptándola a un lenguaje cinematográfico. Ya que tanto la naturaleza de la pieza como la escritura de García Lorca están cargadas de gran musicalidad, se quiso jugar con la fusión de elementos como el baile flamenco y la música para colaborar en la narrativa de la pieza. Sin dejar a un lado la esencia de la obra original, la película busca ser contada desde la óptica de la directora y de la resonancia que la pieza en ella causó.

Short film *The prodigious shoemaker wife* inspired in the homonymous piece of Federico García Lorca

Classic pieces are considered that way because of their validity in history. This work departs from a classic, specifically from the theater play *The prodigious shoemaker wife*, to give it a contemporary lecture, adapting it to a film language. Since the nature of the piece and the writings of García Lorca are full of musicality, the short film seeks to play with elements such as flamenco dancing and music to collaborate in the narration of the story. Without leaving aside the essence of the original piece, the short film is narrated from the director's point of view, through the resonance the piece caused in her.

A Federico García Lorca,

a mis padres y familia, por acompañarme en el camino de la vida,

a José Santos Urriola, por haber sido guía y compañero en la creación de
esta tesis,

a Rafael López-Pedraza, por estar,

a Maria Fernanda Palacios, por mostrarme la vida tras las palabras,

al flamenco por ofrecerme esa forma de vida en la que la sangre al fluir se
siente.

Agradecimientos

Gracias a todos los que participaron e hicieron posible la creación de esta película, por creer en ella:

Paul Gamez, Yaniré Yanez da Conceicao, Joel Novoa Schneider, Rubén Belfort, Samuel Henríquez, Gonzalo Grau, y a todo el equipo artístico y técnico.

Caracas, Septiembre de 2009

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado La zapatera prodigiosa, cortometraje audiovisual inspirado en la obra homónima de Federico García Lorca, realizado por el estudiante Anna Carolina Maier Quintana, que le permite optar al título de Licenciado en Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, dejamos constancia de que una vez revisado el mencionado trabajo y sometido éste a presentación y defensa públicas, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	i
MARCO TEÓRICO:	
CAP I: EL POETA DE LOS GITANOS.....	8
1.1 El canto del viejo árbol.....	8
1.2 Respetando el misterio.....	10
1.3 Nace el poeta.....	11
1.4 Fruto de una tierra.....	13
1.5 Una pinta de matiz gitana en la sangre.....	15
1.6 Marido y mujer.....	17
1.7 Con arte gitano.....	21
CAP. II: JUEGO Y TEORÍA DEL DUENDE.....	26
CAP. III. BREVE HISTORIA DE LOS GITANOS.....	38
3.1 ¿De dónde llegaron?.....	38
3.2 Entre arios y gitanos.....	39
3.3 Y llegaron a España.....	41
3.4 Su tierra es la sangre.....	44

CAP. IV: BREVE HISTORIA DEL FLAMENCO.....	47
4.1 Hace mucho tiempo.....	47
4.2 De raíz.....	49
4.3 Primeros pasos.....	54
4.4 Los cafés cantantes.....	57
4.5 Algo de todos.....	58
 CAP. V: A PALO SECO.....	 60
5.1 Esquema del cante.....	62
5.2 Procedencia.....	63
 CAP. VI: LA ZAPATERA PRODIGIOSA, UNA ADAPTACIÓN.....	 84
6.1 Un musical con otra sazón.....	84
6.2 Que hable la imagen.....	86
6.3 La danza, el tiempo y Lorca.....	87
6.4 A compás.....	88

MARCO METODOLÓGICO:

CAP I: EL MÉTODO.....	89
1.1. Delimitación.....	89
1.2. Justificación.....	90
1.3. Planteamiento del problema	92
1.4. Objetivo General	93
1.5. Objetivos Específicos.....	93

1.6. Tipo de investigación y diseño de la misma.....	94
1.7. Estrategia general y cronograma del proyecto.....	97
Tabla 1. <i>Preproducción</i>	97
Tabla 2. <i>Producción</i>	98
Tabla 3. <i>Posproducción</i>	98
1.8. Modalidad.....	99
CAP II: LIBRO DE PRODUCCIÓN.....	100
2.1. Preproducción.....	100
2.1.a. Sinopsis.....	100
2.1.b. Propuesta Visual.....	101
2.1.c. Propuesta Sonora.....	102
2.2. Desglose de Necesidades de Producción.....	103
2.2.a. Plan de rodaje.....	103
Tabla 4. <i>Plan de rodaje</i>	103
2.2.b. Presupuesto.....	108
Tabla 5. <i>Presupuesto calculado en bolívares</i>	108
Tabla 6. <i>Honorarios</i>	112
Tabla 7. <i>Alimentación y viáticos</i>	117
Tabla 8. <i>Preproducción: Investigación, guión</i>	119
Tabla 9: <i>Producción</i>	120
Tabla 10: <i>Equipo técnico</i>	122
Tabla 11. <i>Dirección de arte</i>	125
Tabla 12. <i>Posproducción</i>	126
Tabla 13. <i>Distribución</i>	128
2.3. Producción.....	129

2.3.a. Ficha Técnica.....	129
2.3.b. Análisis de costos.....	135
Tabla 14. <i>Presupuesto calculado en bolívares</i>	135
Tabla 15. <i>Honorarios</i>	139
Tabla 16. <i>Alimentación y viáticos</i>	144
Tabla 17. <i>Preproducción: Investigación, guión</i>	146
Tabla 18: <i>Producción</i>	147
Tabla 19: <i>Equipo técnico</i>	149
Tabla 20. <i>Dirección de arte</i>	152
Tabla 21. <i>Posproducción</i>	154
Tabla 22. <i>Distribución</i>	156
2.3.c. Escaleta.....	157
2.3.d. Guión Literario.....	166
2.3.e. Guión Técnico.....	179
2.3.f. Storyboard.....	196
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	208
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	210
ANEXOS.....	213

INTRODUCCIÓN

Federico García Lorca sigue vivo, pues una persona solo muere cuando es olvidado entre los vivos. Y él no sólo sigue vibrando entre las cuerdas de las guitarras, las gargantas de los cantaores y los zapateos de aquello que se llama lo flamenco, sino que lo que dejó entre letras, dibujos y voces, sigue estando en las calles, los hogares, y la gente.

Adaptar una obra escrita por el dramaturgo granadino, permite que las palabras de este artista sigan cobrando vida, porque lo que en ellas se dice aún necesita ser escuchado. Una pieza audiovisual inspirada en la pieza del artista *La zapatera prodigiosa*, permite utilizar su palabra para dejarse llevar por las imágenes que ellas mueven, y a su vez, integrar una pizca a través del flamenco de ese mundo al que Lorca pareció pertenecer, aunque muy a su manera, el mundo gitano-andaluz.

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I: EL POETA DE LOS GITANOS

1.1. El canto del viejo árbol

Para ofrecer una breve semblanza de Federico García Lorca se remitirá a la propia semblanza que de sí mismo edificó cierto día de 1934 en Buenos Aires, Argentina, en la que recordaría su infancia en La Vega:

Siendo niño, viví en pleno ambiente de naturaleza. Como todos los niños, adjudicaba a cada cosa, mueble, objeto, árbol, piedra, su personalidad. Conversaba con ellos y los amaba. En el patio de mi casa había unos chopos. Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. El viento, al pasar entre sus ramas, producía un ruido variado en tonos, que a mí se me antojó musical. Y yo solía pasarme las horas acompañando con mi voz la canción de los chopos. Otro día me detuve asombrado. Alguien pronunciaba mi nombre, separando las sílabas como si deletreara: <<Fe...de...rí...co>>. Miré a todos lados y no vi a nadie. Sin embargo, en mis oídos seguía chirreando mi nombre. Después de escuchar largo rato, encontré la razón. Eran las ramas de un chopo viejo, que, al rozarse entre ellas, producían un ruido monótono, quejumbroso, que a mí me pareció mi nombre. (Gibson, 1998, p.47)

Este capítulo que intenta ser un acercamiento a la historia del poeta granadino, inicia con esta cita no por mero capricho, pues allí se halla la manera que tuvo de aproximarse al mundo en general, y en particular al mundo gitano-andalúz. Federico García Lorca no es un poeta gitano, pues, como dicen los mismos gitanos: sólo se es gitano si se tiene sangre gitana. En este sentido, Lorca era bastante payo, salvo por algún ancestro no tan cercano que le donaba sangre gitana. La sangre para los gitanos es como el río y destino por donde fluirán sus vidas, y al parecer ese río también desembocó en Lorca, convirtiéndolo en *El poeta de los gitanos*. Pero antes de ahondar en este sentido mejor sería volver a la cita que da inicio al capítulo, pues desde allí es de donde este trabajo pretende dibujar la biografía del poeta.

No sólo por niño, como diría él, vivía en pleno ambiente con la naturaleza y jugaba con ella sino por poeta; por ese sentido de poesía innato e inconciente que tienen los niños. Cuando se es pequeño las cosas no sólo son lo que son, sino que se pueden convertir en cosas que realmente no son, en metáforas de la vida y del mundo. García Lorca no se escapó de ello, parecía que la naturaleza le hablara, y eso le ocurre a los poetas. Esa naturaleza que habla y a veces hasta le grita al mundo, pero que sólo pocos se detienen a escuchar, fue la que Lorca escuchó. Como si se tratara de un juego de niños, comenzó a darle personalidad a las cosas, a humanizar los elementos de la naturaleza y, si cabe, en algunas ocasiones, a cosificar a las personas. Esas formas poéticas se maceraron en él y de ellas se encuentran rasgos no sólo en su poesía sino también en su teatro. Así, su dramaturgia está bañada de poesía, confundiéndose el teatro y el vuelo poético, fundiéndose en un mismo arte que le llega a cada quien de forma particular. Como le llegan a un niño las imágenes del mundo que comienza a descubrir. ¿Cuántas distintas pinturas se han visto en la cara de una luna llena?,

¿Acaso no son juguetes los que habitan en ella, o un conejo? ¿Qué se mueve dentro de esa bola de luz que brilla aunque no tenga luz propia? Así se acerca el espectador al teatro de Lorca, con alma de niño, dejándose seducir de nuevo por la imaginación, por la fantasía y paradójicamente acercándose más a lo más humano y real de la vida. Por el contrario, se conecta con la realidad más personal de cada quien. ¿Quién puede decir que aquel viejo chopo (el de la cita anterior) no estaba llamando a Federico? Y en ese espacio entre irrealidad y realidad surge el misterio, aquellas cosas a las que sólo se puede hacer un intento por entrar, pero que son espacios donde siempre habrá algo inconcluso.

1.2. Respetando el misterio

El misterio en sí, y a su vez, el que intrínsecamente trae el arte, actúa de una manera similar a la que habíamos visto en el capítulo anterior en cuanto a los gitanos y su hermetismo. Siempre existe una madeja de ramas impenetrables que se debe respetar. En cuanto al arte, no está hecho para entenderse sino para vaciar vida en los contenedores de la vida, dándole así, más vida al vivir. Sólo de este modo, sabiendo que jamás podrá violarse la frontera de aquella madeja, se puede tener un acercamiento a la biografía de Lorca. Las biografías se arman como los rompecabezas y sus piezas están regadas entre recuerdos, anécdotas, cartas, entrevistas, documentos de vida, fotografías, obras etc. pero más que la vida o biografía llena de datos concretos, fechas y lugares, en este trabajo el acercamiento será a través del legado que como artista Lorca dejó, y sobre todo, en su resonancia dentro del mundo gitano andaluz.

1.3. *Nace el poeta*

En La Vega de Granada, Vicenta Lorca

(...) el 5 de Junio de 1898, en plena guerra de Cuba, daría a luz a su primer hijo, el futuro poeta, que, el 11 del mismo mes, en la iglesia parroquial de Fuente Vaqueros, fue bautizado Federico del Sagrado Corazón de Jesús. (Gibson,1998,p.43)

A continuación, se intentará situar al lector en la madre tierra del artista. El término *vega* que se refiere a: “(del ibér.vaica) f. Parte de tierra baja, llana y fértil. 2. Cuba. Terreno sembrado de tabaco. 3. Chile. Terreno muy húmedo.” (RAE, 1992, p.2065) Partiendo del significado, y en referencia específica con la localidad Fuente Vaqueros, se observa que García Lorca nace de una tierra de naturaleza fértil, que estuvo por años en manos de la dominación musulmana, y en la que pareció cultivar su obra artística y su persona. Algunas edificaciones arquitectónicas recuerdan los tiempos de la dominación árabe:

En el centro de la Vega, a dieciocho kilómetros de Granada, se extendía a ambos lados del Genil una espaciosa finca conocida como el Soto de Roma, que había pertenecido a los reyes moros. Existen discrepancias en cuanto al origen del nombre (que no tiene nada que ver con su homónimo italiano), aunque

lo más probable parece ser que “Roma” proceda de una voz árabe que significa “cristiana”. Esta etimología encuentra apoyo popular en el hecho de que, no lejos del Soto, en la ribera izquierda del Genil, hay un pueblecito llamado Romilla (o, a veces, Roma la chica) donde, según una tradición árabe, vivió la desafortunada Florinda, hija del conde don Julián, el traidor a quien se le suele achacar el haber abierto las puertas de la península a la invasión musulmana de 771. Entre Romilla y el Genil, además, se encuentran las ruinas de una atalaya árabe denominada la Torre de Roma—allí jugó García Lorca de niño—que siempre considerada como poste que marcaba el límite sur del Soto. Como nota curiosa puede añadir que los habitantes de Romilla se conocen como romerillos o romanos, explicándose así el origen geográfico, dentro del mundo veguero, del personaje Pepe el Romano de la obra de teatro de Lorca *La Casa de Bernarda Alba*. (Gibson, 1998, p.23)

1.4. Fruto de una tierra

Puede pensarse que la localidad gozaría de una bonanza en el aspecto económico, por la existencia de varios ríos en él. Pero lo cierto, es

que aunque eso no sea del todo falso, se dieron numerosas inundaciones que destruían a menudo los poblados. Sin embargo, el desarrollo económico que favorecería a la región se debió a otros factores:

Hacia 1800, otro factor mucho más decisivo vino a favorecer poderosamente el desarrollo y enriquecimiento, no sólo del Soto de Roma sino de gran parte de la Vega de Granada: el descubrimiento de que la remolacha de azúcar se podía criar con gran facilidad en aquellos suelos. La revolución azucarera-luego estimulada por la pérdida de Cuba en 1898, que acabó con la importación de azúcar de caña barato-cambió en poco tiempo la faz de la Vega y la economía de la región...Otro cultivo recién estrenado que propició asimismo tal desarrollo fue el del tabaco. (Gibson, 1998, p.28)

Tras leer la cita, se entiende que el rol económico que jugaba Cuba pasó a ejercerlo La Vega de Granada, y con ello, muchas familias granadinas se vieron favorecidas. Entre ellas estaba la de Federico García Lorca. La genealogía del artista es muy amplía, compuesta por una familia que pudiese entenderse como un mosaico, con personas de caracteres y maneras distintas. Aquella era como cualquier otra familia, con afecto y rencillas entre los parientes, con “ovejas negras”, y todas aquellas cosas que imprimen el tinte de cotidianidad. El beneficio económico obtenido en estos tiempos, fue un legado que se heredó desde los bisabuelos del poeta.

Entre los nuevos ricos de Fuente Vaqueros, a quienes la providencia les había brindado el acceso al bienestar, figuraba Federico García Rodríguez, padre de nuestro poeta. Y cuando Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros, 1898, el pueblo estaba ya en plena expansión económica, y corría por el aire del Soto de Roma un optimismo jamás conocido por aquellos pagos. (Gibson, 1998, p.28)

El cargo dinástico de Secretario del Ayuntamiento de Fuente Vaqueros, que ejercieron varios de los miembros de la familia (entre ellos, el padre de Federico), fue parte de esa herencia dejada por Antonio García Vargas, bisabuelo paterno del poeta. Su esposa, Josefa Paula Rodríguez Cantos, es recordada con un halo de fantasía, pues en ella está el matiz de sangre que pudiera tener origen gitano. Aunque, se insiste que de no ser así, no por haber sido más payo se sintió menos gitano. A esta bisabuela le decían “la abuela rubia”:

Según tradición de la familia del poeta,(...)era de raza gitana. Más probable, tal vez, es que la tatarabuela Antonia de Vargas lo fuera, puesto que el apellido Vargas es frecuente entre los calés(...)Sea como fuera, Federico no pudo conocer a ‘la abuela rubia’. (Gibson, 1998, p.29)

1.5. *Una pinta de matiz gitana en la sangre*

Aclarando, *Calés* es otra manera de decir *gitano*. Federico heredaría de los García Lorca sus aptitudes para lo musical. Estas se manifestaron en él de manera contundente, pues se cuenta que de niño, antes de hablar, tarareaba canciones.

Aún más precoz fue la aparición y desarrollo de la aptitud musical del niño, aptitud que, por ser éste García llevaba en la sangre. <<Antes de hablar, Federico tarareaba y las canciones populares y se entusiasmaba con la guitarra>>, declararían la madre del poeta. (Gibson, 1998, p.45)

Tras esas líneas cala un poco más la idea que se ha venido manejando desde inicios del capítulo. Subrayar el espíritu de poeta en el alma del niño presente en Federico García Lorca, pues antes de darle nombre a las cosas, de alguna manera, escuchaba su musicalidad. Poesía y música son ramas del mismo árbol, son concretas abstracciones del mundo y de la vida que se expresan no a través de la lógica sino de las sensaciones, emociones, y lo que produce el asombro de las primeras veces (al enfrentarse con las imágenes del mundo). No hay entendimiento, aceptación ante lo que se ofrece, dejando que aquello que se ofrece cale en la persona de manera ingenua.

Volviendo a los bisabuelos del poeta, se conoce que de la unión de Antonio y Josefa, nacen cuatro hijos. Entre ellos el abuelo: Enrique García Rodríguez y Federico: el hermano mayor (tío-abuelo del poeta) de quien éste heredaría el nombre. Se dice de aquel tío que:

Llegó a ser bandurrista profesional(...)El abuelo Enrique sentía hacia su hermano el bandurrista del Café de Chinitas un extraordinario cariño, por lo cual le puso Federico por nombre a su primogénito, padre del poeta, que a su vez bautizó con el mismo a su hijo mayor(...) (Gibson, 1998, p.30)

Enrique García estaría casado con Isabel Rodríguez Mazuecos “(...)hija de labradores en Fuente de Vaqueros que vivía con una holgura superior a la de la mayoría de los vecinos del pueblo(...)”(Gibson, 1998, p.34) Cuyo padre es una de las pocas referencias que se han considerado biográficas dentro de las obras de Lorca:

En La zapatera prodigiosa, cuya primera redacción se inicia, con toda probabilidad, en el verano de 1924, encontramos otra referencia parecida, puesta, esta vez, en boca del “Niño”, que ofrece traer para la zapatera ‘el espadón grande de mi abuelo, el que se fue a la guerra’(...) (Gibson, 1998, p.35)

Y de la abuela Isabel, el hermano del poeta, ha contado que los hermanos recibieron sus primeras lecturas. Víctor Hugo, era el autor más leído por la abuela, y sus palabras pudieron estar entre las primeras recibidas por Federico. La lectura no fue solamente transmitida a Federico mediante la educación familiar, sino que era algo que estaba en la atmósfera de Fuente Vaqueros. La gente leía por ocio, interés, ganas de conocer, aunque como en todas partes, existían personas que no sabían leer.

1.6. Marido y mujer

El padre del poeta, de nombre: Federico García Rodríguez era oriundo de Fuente Vaqueros, y nace en 1859. Fue un hombre que sabía manejar el dinero, un negociador por naturaleza. A los veinte años había contraído matrimonio con Matilde Palacios Ríos, de la misma localidad y contemporánea a su esposo. Ella provenía de una familia adinerada, siendo su padre concejal, labrador de fortuna y propietario de varias tierras del Soto de Roma. "(...)poseía feraces tierras propias fuera del Real Sitio. Matilde era, pues, un buen partido." (Gibson, 1998, p.38). Catorce años después de la ceremonia matrimonial, muere Matilde, dejándole a Federico algunos terrenos y una buena suma de dinero. El poeta fantaseó con aquella mujer diciendo: "Mi padre se casó viudo con mi madre. Mi infancia es la obsesión de unos cubiertos de plata y unos retratos de aquella otra 'que pudo ser mi madre', Matilde Palacios." (Gibson, 1998, p.39)

Con características que aparentemente opuestas a la primera esposa, llega a la vida del padre de Lorca quien sería su madre: Vicenta Lorca Romero. Con quien Federico García Rodríguez contraería matrimonio el 27 de agosto de 1897. Una mujer que más que riquezas materiales le ofreció al

padre del poeta, aquello que hace y sostiene a un matrimonio, que el poeta W.B. Yeats nombraría como costumbre y ceremonia, y que para continuar entre poetas, hallamos en los versos siguiente de Rafael Cadenas:

MATRIMONIO

Todo, habitual,
sin magia,
sin los aderezos que usa la retórica,
sin esos atavíos con que se suele recargar el misterio.

Líneas puras, sin más, de cuadro clásico.
Un transcurrir lleno de antigüedad,
de médula cotidiana,
de cumplimiento.
Como de gente que abre a la hora de siempre.
(Cadenas, 2000, p.398)

Vicenta Lorca Romero, nacida en Granada “(...)fue bautizada (*como*) Vicenta Jacoba María de la Concepción Carmen de la Santa Trinidad(...)el 30 de julio de 1870(...)” (Gibson, 1998, p.41) Proveniente de una humilde familia, con un padre trabajador de campo y sin tierras propias. Un dato curioso señala Ian Gibson, autor de la extensa biografía de Federico García Lorca a la que se ha hecho continua alusión en el texto:

Acaso habría que señalar aquí que el apellido Lorca podría indicar que aquella familia fuera de abolengo judío. Lorca, importante población murciana vecina de Totana, tenía antiguamente una densa colonia hebrea y, como se sabe, era corriente que los judíos conversos, temiendo ser perseguidos por la Inquisición, cambiasen su apellido por el del lugar del que procedían. (Gibson, 1998, p.41)

De nuevo nos recuerda la propia biografía que se está en terrenos donde siempre quedarán espacios sin completar, espacios de misterio. Vicenta fue profesora de primaria en Fuente Vaqueros desde 1892 o 1893, y era once años menor que Federico (padre). Esta unión no fue vista con buenos ojos por muchos, ya que el estatus económico de la joven despertaba las lenguas del pueblo tan vulnerables a las habladurías. Pero a pesar de ello:

(...)El 27 de agosto de 1897, como hemos dicho, cuatro años después de perder a su madre, Vicenta Lorca se casaba con Federico García Rodríguez(...)Y el 5 de Junio de 1898, en plena guerra de Cuba, daría a luz a su primer hijo, el futuro poeta, que, el 11 del mismo mes, en la iglesia parroquial de Fuente Vaqueros, fue bautizado Federico del Sagrado Corazón de Jesús. (Gibson, 1998, p.43)

Federico García Lorca, recuerda a sus padres bajo esa cotidianidad ceremonial que se insinuó en líneas anteriores:

Apenas salía el sol ya sentía yo en mi casa el trajín de la labor y las pisadas fuertes de los gañanes en el patio. Entre sueños percibía el sonar de balidos de oveja y el ordeñar cálido de las vacas(...)Algunas veces un frú-frú de faldas muy suave(...)Era mi madre que vigilaba, amorosa, nuestro sueño. Después entraba mi padre en el cuarto y nos besaba con cariño, muy despacio y aguantando la respiración, como si no quisiera despertarnos. Mis hermanos menores se movían inquietos y él, mirándonos apasionadamente, se salía sin hacer ruido. Lo sentía hablar después, dando órdenes a los criados, y se marchaba a caballo al campo de que no volvía hasta la noche(...) (Gibson, 1998, p.52)

Está presente en la obra *La zapatera prodigiosa*, de la que surge el presente trabajo de grado, ese contenedor donde el matrimonio y lo cotidiano están unidos como las parejas de casados, mediante anillos. Porque además, en la pieza se presenta cómo lo cotidiano también es romper con la cotidianidad, para luego de nuevo volver a ella, como un río que busca siempre regresar a su cauce original.

1.7. *Con arte gitano*

Por otra parte, es importante hacer una acotación: aproximarse a Lorca como El poeta de los gitanos, no está sólo en reconocerlo como aquel escritor que recogió, guardó y valoró las letras del canto gitano-andaluz, sino que se fascinó y cultivó sus formas primordiales. Valorando el arte que no nace del conocimiento y de la técnica sino del instinto y de la emoción. Que proviene del tuétano, de la médula. Paralelamente, como cuando se escucha a un gitano cantar una letra que a veces resulta incomprendible, Lorca nos enseña que el arte no requiere de comprensión sino de sintonía. De que ese cante, que puede sonar a llanto, conmueva en quien lo escucha aunque sea una pizca de su emotividad. Esto es apenas una pequeña parte de lo gitanesco en Lorca. Además, de algunas de sus obras que con sólo nombrarlas permiten captar la sintonía que éstas tienen con lo gitano, como: *“Poema del cante Jondo”* (1921) y *“Romancero Gitano”* (1924-1927).

En trabajos de Lorca como la conferencia “Juego y teoría del duende”, se haya la raíz del arte en la cultura gitana. De esa tierra, de donde surge el duende, pareciera que no sólo Lorca, sino su arte, tienen sus raíces. Recuerda García Lorca:

Fue por el año 1906. Mi tierra, tierra de agricultores, había sido arada por los viejos arados de madera que apenas arañaban la superficie. Y en aquel año, algunos labradores adquirieron los nuevos arados Bravant –el nombre me ha quedado para siempre en el recuerdo- , que habían sido premiados por su eficacia en la exposición de París del año 1900. Yo, niño curioso,

seguía por todo el campo al vigoroso arado de mi casa. Me gustaba ver como la enorme púa de acero abría un tajo en la tierra, tajo del que brotaban raíces en lugar de sangre. Una vez el arado se detuvo. Había tropezado en algo consistente. Un segundo más tarde, la hojilla brillante de acero sacaba de la tierra un mosaico romano. Tenía una inscripción que ahora no recuerdo, aunque no sé por qué acude a mi memoria el nombre de los pastores Dafnis y Cloe. Ese mi primer asombro artístico está unido a la tierra. Los nombres de Dafnis y Cloe tienen también sabor a tierra y a amor. (Gibson, 1998, p.50)

Manteniéndonos dentro de el enjambre que mezcla a Lorca con lo gitano, encontramos un hilo que une la forma en que el mundo gitano y en general el pueblo español, vivencia la muerte, y el sentir de Lorca hacía ella. Regresando a la conferencia donde introdujo su teoría del duende, dice: “En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España solevantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día que mueren y las sacan al sol.” (García-Lorca, 1997, p.156)

Algunos estudiosos como el historiador Ian Gibson, han concluido que parece haber una identificación de la muerte en García Lorca desde pequeño, pues (sugiere Gibson) cuando muere su hermano Luis quien “(...)había nacido el 29 de julio de 1900, cuando Federico acababa de cumplir dos años. (y)(...)moriría el 30 de mayo de 1902(...)” (Gibson, 1998, p.51) firmó Lorca uno de sus primeros poemas con el nombre: Federico Luis. Pero quizás ello más que una “identificación” con la muerte, ese evento

puede hablar de un sentimentalismo presente en Lorca desde joven, y lo que parece trascendente fue el que vivió esa pérdida sin ocultar el echar de menos.

En su obra, en términos de lo misterioso, de aquello a lo que no se puede acceder de manera absoluta, se halla aunque en ocasiones también, llena de vida y colores, la muerte. Ian Gibson señala:

En la obra de Lorca la muerte es una presencia constante, y según todos sus amigos le atenazaba el terror a su propio encuentro con ella(...)Además cabe deducir que, en una sociedad donde la muerte no era tapada sino aceptada como parte normal de la existencia, el niño viera otros cadáveres (pues había asistido al entierro del compadre de su papá: Salvador Cobos Rueda) y asistiera desde muy joven a entierros. (Gibson,1998,p.57)

Pareciera con esto que al escribir acerca de la muerte Lorca no tenía una intención específica, no intentaba demostrar valentía ante ella; más bien, parecía una manera de ensayar para esa obra final en la que todos los hombres juegan en algún momento el papel protagónico, y que es la muerte en sí. Su primer encuentro con el teatro se recuerda relacionado a un teatro de guiñol, aquel que se mueve entre títeres y marionetas.

Tal vez sería por la misma época (1905-1906) cuando llegó a Fuente Vaqueros un teatro guiñol. Era al parecer la primera vez que el niño había podido asistir a una función de títeres, poco habituales en el pueblo. 'Federico (...) vio a los comediantes que levantaban su teatro -contaba Carmen Ramos-, y a partir de aquel momento no abandonó la plaza del pueblo. Por la noche no quiso cenar, y se moría por asistir al espectáculo(...)Al día siguiente el teatro de títeres sustituyó al "altar" de tapia del jardín'. (*Antes se contó que uno de los juegos preferidos del poeta era a hacer de cura recitando la misa, y el altar lo había montado en la tapia del jardín*) (Gibson, 1998,p.54)

Después de este encuentro, comenzaría su carrera teatral, pues no abandonaría ni en su adultez ese espíritu infantil, haciendo de su oficio un juego. Jugando a hacer teatro, Lorca hizo teatro. Jugando a ser poeta, Lorca hizo poesía.

En aquel primer encuentro de Federico con la vieja tradición andaluza del guiñol podemos ver el origen, no sólo de su bien conocida pasión por el género –él mismo compondrá varias obras de títeres-, sino de su posterior entusiasmo por la labor de La Barraca, el teatro universitario ambulante fundado durante la República en 1932 y que dirigido por Lorca y Eduardo Ugarte, recorrería durante los próximos cuatro años(...) los caminos de España, levantando su tablado en las plazas de los pueblos ante el asombro de

gentes que raras veces o jamás habían visto una presentación dramática.” (Gibson, 1998, p.54)

CAPÍTULO II: JUEGO Y TEORÍA DEL DUENDE

La mujer ocupa los ámbitos sin fin de los poemas.

Pero la mujer en el cante jondo se llama Pena.

Federico García Lorca

Es admirable cómo a través de los diseños líricos, un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concretarse en una cosa casi material. Éste es el caso de la Pena.

En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una muchacha morena que quiere y no quiere porque puede querer. Una muchachita morena sentada en lo oscuro que lleva unos zapatos verdes que le aprietan en el corazón. (García Lorca, 1997, p. 45)

En el Año 1933, cuando Federico García Lorca ofreció su conferencia de “*Juego y teoría del duende*” en Madrid, logró más que dar una sencilla lección (como él mismo la denominaría), pues fue una clase magistral y además, una semblanza del espíritu oculto de la dolorida España. “El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la *Debla*, decía: ‘Los días que yo canto con duende, no hay quien pueda conmigo’.” (García Lorca, 1997, p.150)

García Lorca se refiere al “cantaor” Manuel Torres, nacido en 1878 en Jerez de la Frontera y fallecido en Sevilla en 1933 (mismo año en el que García Lorca dicta la conferencia), como “(...)el hombre con mayor cultura en la sangre(...)”; pues aunque fuese un gitano analfabeto, tenía la sabiduría de donde sale el arte más puro y traviesamente libre: con duende. Lorca cita a Torres: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende” (García Lorca, 1997, p. 151) y al terminar la frase afirma: “Y no hay verdad más grande”. (García Lorca, 1997, p. 151) Más adelante concluye: “Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte.” (García Lorca, 1997, p.151) En la frase notamos esa contradicción en la que todo artista parece moverse constantemente, ese terreno fangoso en el que es un “artista” y por lo tanto se mueve naturalmente y con arte, pero que a su vez le resulta una zona desconocida y que nunca será descubierta del todo. El artista siempre habrá dejado terrenos vírgenes en el jardín de su creación. “Sonidos negros, dijo el hombre popular de España, y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo ‘Poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica’.” (García Lorca, 1997, p.151) Pues como el propio Manuel Torres, es una sabiduría que se lleva en el alma, en la sangre y en los cayos de los pies.

Así pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: ‘El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro, desde la planta de los pies’. Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en el acto...es, en suma, el espíritu

de la Tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la seguriya de Silverio. (García Lorca, 1997, p.151)

Si uno se deja llevar por esta imagen que Lorca nos regala, pudiésemos acompañar a la actitud tan particular, y a veces hasta paradójica del duende. Ese ser saltarín, pícaro, libre; y a la vez misterioso y oscuro, que sólo aparece si tiene posibilidades de marcharse. Es como la ley bajo la cual se produjo la creación humana y su naturaleza, todo hombre que nace tiene un único destino asegurado y en común: la muerte. Y ese travieso duende, que Lorca dice, saltó de los misterios griegos para caer en Andalucía, y que a su vez va saltando por todas partes del mundo dejando su huella donde así se le permita, ha sido reconocido por algunos en el espíritu del dios griego Dionisos. Rafael López-Pedraza en su libro "*Dionisos en exilio*" nos recuerda:

El mito órfico relata que Dionisos nació de la unión de Zeus, el señor del Olimpo, dios de la luz, hacedor de imágenes y padre jubiloso y tolerante, con su hija Perséfone, la reina del mundo subterráneo, la de hermosos tobillos, que personifica las oscuras fuerzas del invisible reino de los muertos. De modo que podemos imaginar que Dionisos es el producto de

opuestos sumamente complejos. (López-Pedraza, 2000, p.23).

El origen mítico de aquella deidad resulta casi tan misterioso como el origen del flamenco. Se conocen diversas historias que señalan el nacimiento de ésta en distintos lugares, variadas formas de concepción de sus madres, como formas de nacer; lo que nos recuerda a esa tierra que es Andalucía, tan similar a un mosaico marroquí compuesto por piezas distintas entre sí. Misteriosa y "...mítica de complicada alma romana, cristiana, judía, tartesia, mora, gitana y de Dios sabe qué otros componentes, por donde parecen haber pasado todas las razas de la tierra", como diría Ian Gibson. López-Pedraza en su libro habla sobre el carácter dionisiaco de la cultura andaluza.

Sostiene que en esa zona de España hay formas de arte, sobre todo dentro del espacio del mundo flamenco y del toreo, que llevan sobre los hombros la presencia de la muerte, pero con una gracia única, en la que el peso de esto se traduce en la lentitud que acarrea una danza donde el ritmo va acorde con los movimientos humanos y naturales del cuerpo. Donde se siente el sentir y sin agredir la naturaleza del cuerpo, surge la danza. López-Pedraza sostiene:

(...)los andaluces viven el sincretismo de su cultura y enriquecen sus vidas con dos poderosas formas de arte dionisiaco: el cante, la guitarra y el baile flamencos y el refinado y emotivo arte del toreo, desarrollado pacientemente, a lo largo de los siglos, a partir del ritual

del sacrificio del toro. La muerte mantiene una poderosa presencia en ambas manifestaciones artísticas. (López-Pedraza,2000, p.53)

La presencia de la muerte en el toreo es evidente, el toro suele ser sacrificado y a su vez el torero se entrega al riesgo de ser matado por el toro. Muchas muertes de toreros son recordadas en la historia, y a su vez, muchos toros han muerto en las corridas. En la cultura griega para homenajear al dios Dionisos se hacían sacrificios a chivos devoradores de viña, vemos entonces cierta sincronía en este culto y lo que pudiese ser considerado como un ritual a este dios con el sacrificio del toro en ese arte tan andalúz. Por ello, es posible creer que Lorca menciona el salto que parece haber dado el duende desde los misterios griegos a los cuerpos de las bailarinas de Cádiz y al grito degollado de la seguriya de Silverio.

Se puede creer que el duende no saltó por mera casualidad a España, pues pudo haberlo hecho de igual manera a Alemania, a Italia o a Francia. Pero sucede que España es un país que ve en la muerte arte, y en el arte muerte. Es un país que le da paso libre a la muerte. “En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España sollevantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día que mueren y las sacan al sol.” (García Lorca, 1997, p.156) De alguna manera allí un muerto está más vivo como muerto que vivo.

En el flamenco, cuyo origen permanece incierto, pero que se expresa a través de tres formas: cante, guitarra y baile, podemos también hallar ese elemento dionisiaco. La conferencia de Lorca está en gran parte ejemplificada y hecha imagen en personajes importantes dentro de esa forma de arte. Por ejemplo, cuando recuerda a la ‘cantaora’ andaluza

Pastora Pavón, mejor conocida como *La Niña de los Peines*. El duende aparece en presencia de muerte, pues llega para luego irse, y el flamenco es un territorio seductor para que esto suceda. Así, García Lorca aclara señalando:

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la poesía hablada, ya que éstas requieren un cuerpo vivo que las interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto.(García Lorca, 1997, p.155)

Ese espacio que tiene olor a barro, a crisantemos frescos y marchitos, a cemento; ese espacio, que suena a llanto, a silencio, a cuerpos que se rozan con el consuelo de un abrazo; ese espacio, blanco, gris, negro, verde, y tierra, es el lugar que permite que llegue el duende. Pues su llegada, al presuponer cambios radicales en las formas para traer la frescura de las cosas nuevas, se da una sola vez; pero esa llegada esta seguida por la ida. En ese sentido, el duende muere para nacer, como nace para morir.

López-Pedraza también nos abre paso al tema de lo dionisiaco dentro del flamenco al decir:

La juerga es la expresión más dionisiaca de todas. Consiste en un grupo (*thiasos*) de cantaores de flamenco y de aficionados que cantan durante días, esperando que el duende haga su presencia, que la

música propicie la emoción...Uno puede decir que se trata de una emoción que surge del misterio de la estética dionisiaca. (López-Pedraza, 2000, p.55)

Entramos en el campo de la emoción, terreno de dónde parece venir el duende. De hecho, en la conferencia Lorca parece encontrarse en la misma sintonía en cuanto al valor de la emotividad, expresa que “Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende.” (García Lorca, 1997, p. 153)

Se puede considerar que López-Pedraza acertó al poner como título de su libro “*Dionisos en exilio*”, en el que habla, entre otras cosas, de la psicología dionisiaca presente en el hombre. Ciertamente, Dionisos parece encontrarse en exilio, y esto no sólo en la actualidad, sino desde siempre, si se recuerda sus orígenes, es un dios que llegó a Grecia, siendo entonces un extranjero y esa cualidad de extranjero permanece en él y es parte de sí.

En España los gitanos han sufrido y aún sufren, aunque quizás en menor grado, una segregación social. Y para evitar polarizaciones, es posible decir que éstos, tal vez como resultado de esa segregación, han reaccionado de igual manera. Sin embargo, se considera al flamenco un arte que tiene en ellos gran parte de sus raíces. Entre ellos es donde el duende parece sentirse más cómodo, y por ello aparece, es de alguna manera, como ellos: nómada, en constante exilio, perteneciente a todas las tierras y a su vez a ninguna. Vive en un exilio perpetuo pues es un extranjero del mundo. Siempre hay un exilio en el alma del hombre, esa añoranza por lo que no se tiene y se quiere, y por lo que se tuvo y se echa de menos, o simplemente por lo que no se tiene y ya. Esto retumba en el ritmo al que se mueve *La*

zapatera prodigiosa. La inconformidad del alma, y una falta absoluta de pertenencia. En otras palabras, el hombre por su misma cualidad del hombre vive, unas veces más y otras menos, desapegado a su naturaleza pues la contemporaneidad del mundo le exige salir de su interioridad para producir, desarrollarse, y en fin, sobrevivir. Pero es aquí donde se da un autoexilio del alma del hombre por sí mismo. Y eso que se destierra generalmente se considera un lado poco luminoso y atractivo pues proviene de lo oscuro y misterioso, emana de las cuevas de donde aparece el duende, son emociones a veces dolorosas o muy ricas en emotividad para un mundo tan racional. Eso que se destierra es para la cultura griega parte de lo dionisiaco, pero que en la cultura andaluza pudiese reconocerse en el duende. La diferencia del duende con el autoexilio humano, es que el duende es desterrado pero no se destierra a sí mismo. Ha sido exilado hasta por las artes en el momento en que la academia las estructuró, superponiendo a la técnica perfecta por encima del espíritu, así, la facultad y la intelectualidad tomaron el pincel en la pintura, el lápiz en la literatura etc. Lorca diría: “La verdadera lucha es con el duende.” (García Lorca, 1997, p.153) La Academia ciertamente ofreció y ofrece estructura y orden, y el valor de ello se debe despreciar pues el mundo requería y requiere de ello, debido a que se está en un mundo tan diverso que parecía ser la única forma de “hacer mundo”. Sin embargo, resulta que no se debe por esto dejar de lado la espontaneidad, ingenuidad y naturaleza que trae consigo el duende, sobre todo dentro de las artes,

Para el duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano

que no tiene consuelo, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún(...) (García Lorca, 1997, p.153)

Entonces, lo que se debe evitar es limitar la ilimitable creatividad artística a esos parámetros académicos que de alguna manera mutilan y evitan la verdadera individualidad de los creadores.

En los tiempos que corren, la sociedad parece temerle al duende, no lo reconoce y por ello las emociones y la “espiritualidad” (en términos de conexión con lo humano, no con lo banal, ni lo sublime etéreo que entra casi en términos de beatificación) han pasado a un plano de menor importancia en el vivir. Actualmente, la modernización ha colmado el mundo de empresas en las que se buscan personas productivas, inteligentes, profesionales, hay poco espacio para las emociones, o como algunos lo denominan, la sensibilidad. El peligro que se corre por esto es inminente: el hombre muy inteligente tiene el corazón en la cabeza y los actos más crueles se comenten así, cuando el corazón no se siente. Hoy día se ha llegado a hablar hasta de “inteligencia emocional”, lo que muestra que al hombre no le ha bastado con intentar controlar toda su vida (externa): pagar la luz, alimentarse, limpiar, estudiar, trabajar etc. Sino que quiere manejar lo más misterioso, desconocido e inmanejable de sí: las emociones. Entonces, cuando el corazón se halla en la cabeza, el “yo” domina al ser y a veces lo sobrepasa ocurriendo tragedias como El Holocausto, el dominio de Cuba por un dictador como Fidel Castro, el genocidio cometido en Rusia por Lenin y Stalin, entre otros. No es que con esto se esté expresando un rechazo a la

modernidad y a los desarrollos económicos y comerciales que se han ido dando en el mundo, pero la cuestión está en no dejar de lado, por esa avasallante velocidad en la que se está moviendo la Tierra, aquello que hace que el hombre sea hombre: su infinita gama de emociones.

Por ejemplo, el poeta recordando a Ignacio Ezpeleta, cantaor flamenco, expresó que le “(...)preguntaron una vez ‘¿Cómo no trabajas?’; y él, con una sonrisa digna de Argantonio, respondió: ‘¿Cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz?’ ” (García Lorca, 1997, p. 154) Por supuesto, esa frase no se debe literalizar, es decir, aparte del sentido del humor presente, hay que leer entrelíneas lo que ese artista andalúz dijo, sin decir, en ella. Es una manera de llevar el trabajo en que éste sea parte del vivir. La economía mundial ha llevado a gran parte de la sociedad a trabajar para sobrevivir, no a trabajar para vivir, o a trabajar como parte del vivir. Pero el hombre ha sido el hacedor de esa economía, y al parecer se ha convertido un gran luchador contra la naturaleza propia. Aquí nos hallamos de nuevo frente a ese destierro del hombre con el duende. Por lo tanto, Ezpeleta da una lección; antes de profesional, intelectual, artista, o cualquier término que lo que haría sería limitarlo a una identificación, fue hombre.

Entonces, pareciera como si el duende perteneciera al mundo de las emociones. Por eso vale recordar la cita hecha anteriormente a López-Pedraza cuando habla de *La juerga*, esa celebración flamenca de la que puede surgir un cante que conmueva emocionalmente “(...)Uno puede decir que se trata de una emoción que surge del misterio de la estética dionisiaca” (López-Pedraza, 2000, p.55). Se observa que el duende y Dionisos parecen venir del mismo mundo. Por tanto, cuando Lorca en su conferencia dice: “Todo hombre, todo artista, llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha con su duende, no con su ángel como se ha dicho, ni con su musa.” (García Lorca, 1997, p.152)

Es en ese abismo de engaño donde el mundo cayó, lanzando al duende y a lo dionisiaco a su lugar de origen, al inframundo, al Hades; pero evitando que regresen a tierra a hacer contacto con el hombre, o evitando los hombres dejarse raptar por esa fuerza que emana de la tierra.

Actualmente, en el flamenco se ha dado un fenómeno muy relacionado a ese exilio de lo dionisiaco y destierro del duende, pues un arte que pertenecía puramente a juergas y tabernas ha pasado a espacios que no están cortados a su talla. Esto se observa claramente con el surgimiento de las compañías de flamenco, que son cuerpos de danza como originalmente fueron característicos de la danza clásica. Las compañías de flamenco, compuestas generalmente por numerosos bailarines y uno o dos solistas, cuyo (s) nombre (s) acompañado de las palabras: "Compañía de" suelen identificarlas, suelen ser muy hermosas, están bañadas de una admirable disciplina, sincronía y virtuosismo que conmueven algo en los espectadores. Pero el flamenco resulta que es un arte de formas muy individuales, y en pocas oportunidades en las compañías se respeta la diferenciación. Por supuesto, no se puede generalizar, pero es un asunto sobre el cual se debería reflexionar, ya que ese arte tan consolador para el alma, donde ésta puede llorar sus penas más profundas, está siendo arrollado por fórmulas ligadas con el mercado, convirtiendo al espectáculo en un bien de consumo fácilmente digerible.

La audiencia que se atreve a someterse a la posible llegada del duende, Lorca la describe como aquella que no pide formas, sino tuétano de formas. Sin embargo, existen otras danzas que visten esos trajes en los que el flamenco parece sentirse fuera de sí; por ejemplo, en el ballet clásico donde no cabe una joroba, un cuerpo pesado y con años, "unas piernas con memoria", porque como diría Lorca, allí hay ángel y quizás musa, pero no duende. La imagen que regala Lorca en *Juego y teoría del duende* es

clarísima, cuenta que “Hace años, en un concurso de baile en Jerez de la Frontera, se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachos con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza, y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo...(¡Olé!)” (García Lorca, 1997, p.155) Precisamente, el traje que viste la Zapatera es de talla flamenca. Por eso en la pieza, cuando el Autor le da la bienvenida al público con el prólogo, se oye la zapatera desde tras bastidores desesperada por salir a escena y éste le recuerda:

Ya voy, no tengas impaciencia por salir; no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje barato, ¿lo oyes?, un traje de zapatera...Aunque, después de todo, tu traje y tu lucha será el traje y la lucha de cada espectador sentado en su butaca, en su palco, en su entrada general, donde te agitas, grande o pequeña, con el mismo ritmo desilusionado(...) (García Lorca, 1998, p.46-47)

CAPÍTULO III: BREVE HISTORIA DE LOS GITANOS

3.1. ¿De dónde llegaron?

En el libro *“Memoria del flamenco”* escrito por Félix Grande en el capítulo: *“De la remota India a Alcalá de Guadaíra”*, el autor apoyándose y tomando piezas de investigaciones de otros especialistas, arma un rompecabezas bastante claro sobre la procedencia del pueblo gitano. Comienza tomando una cita a partir del libro *“Lo Gitano, una cultura folk desconocida”* escrita por Frances Botey que cuenta:

En el valle del Indo, por los años 3000 al 2000 a.C. (escribe Botey) se desarrolló una esplendorosa civilización urbana, un pueblos cuyas ciudades tenían elaborados sistemas de desagües, que vivían en casas de ladrillos y mantenían relaciones con las distintas civilizaciones de Mesopotamia y Elam. El suelo del norte de la India habían experimentado ya grandes movimientos de pueblos: los protoaustralianos, su primera oleada humana, los melanésicos después, los drávidas; también se halló presente el tipo mediterráneo, que aportó la agricultura. La sedimentación estaba ya bastante avanzada como para que hicieran su aparición las grandes culturas de Harappa y Mohenjo-Daro, en el interior y en la llanura, ambas en el curso del Sind (el Indo) y su afluente Parusni (actualmente Ravi). Contemporánea de Egipto

y Sumeria, esta civilización era netamente superior a la de los arios que posteriormente la invadieron (Grande, 1999, p.47-48)

Lo Hermético en lo gitano está en “(...)defender las más íntimas señas de identidad de su pueblo, el tótem que no debe ser conocido por los extraños.” (Cano, p. 20) Por ello, antes de continuar, debe tenerse en cuenta que escarbar en la raíz de los gitanos conlleva a una impenetrable madeja tejida por esas misma raíces. Lo que a su vez, muestra el hermetismo tan propio de ese pueblo. Por tanto, aunque ya se conozca mucho más de su historia, debe saberse que aún se está muy lejos de descubrir todos los misterios tras el origen de esta raza.

3.2. *Entre arios y gitanos*

Félix Grande continúa citando a Botey, quien expresa que el pueblo rudo de los arios venció al de los gitanos, en un sentido; pero que el gitano venció al ario en otro sentido. Refiriéndose a la victoria de los gitanos dice: “Esta victoria fue lenta y silenciosa; como toda ósmosis de culturas, fue obra de siglos.” (Grande, 1999, p.48)Y en referencia a lo que se ha dicho sobre la posible raíz aria de los gitanos continúa Botey diciendo: “Efectivamente, el gitano no es ario. Las afinidades de los gitanos con los aborígenes prearios, y aún predrávidas, de la India meridional, son particularmente notables, como atestiguan diversos estudios serológicos y antropométricos.” (Grande, 1999, p.48) Se entiende claramente que el origen del pueblo gitano está en la cuenca del Indo, considerada geográficamente como la primera cultura india, y que fue luego dominada por los arios. Pero no en vano pasaron los arios

por esta cultura, no solo porque los sacaron de sus tierras, sino porque por ejemplo el dios de los Gitanos, como uno de los palos flamencos, se llama Debla o Debel, y se recuerda como: “(...)el dios bondadoso cuyos ojos azules denotan su origen ario.”(Cano, p.21) En consonancia con la victoria de los gitanos sobre los arios, aquellos mantuvieron en su religión su espíritu de libertad, aunque la fisionomía del dios, lo que está por fuera pareciera ario. Es un dios que le da valor al hombre por su humanidad, y coloca el destino de éstos en sí mismos, sin el peso de mandamientos que carguen de culpa. León Cano en su texto *Gitanos, Magos de la libertad*, señala: “Debla no tiene rayos en la mano, como Zeus, para castigar al mundo; tampoco exige venganza como Jehová, no atormenta a los hombres con la culpa como Cristo, ni los esclaviza como Alá. Debla los ha hecho, los ama, y <<no se mete>> en sus cosas.” (p.21)

Se cuenta que tras la invasión de los arios, estos establecieron una estructura social subordinada a férreas creencias religiosas. Tan rígida era esa organización que iba en desatino con la naturaleza de los gitanos. En la estructura de castas Botey explica que los arios reservaron para su estatus el de la supremacía, religiosamente llamado: el brahmán. Más adelante, Félix Grande dice que como esclavos de esa categoría está la casta de los sudra, excluido además de la religión. Y muy por debajo de estas categorías estarían los gitanos. Sin embargo, ellos no soportarían que su libertad fuese cuarteada, y así fue como iniciarían su éxodo en busca de ella.

La ruta de los gitanos varió, por ello se ha prestado a confusiones su origen, ya que al convertirse en seminómadas, permanecían largos períodos en otras tierras y allí iban dejando sus huellas; algunos hasta permaneciendo en ellas. Se cree que algunos pasaron por Afganistán, Irán, Bizancio, al norte de África, Mesopotamia, Egipto... Quizás en este transcurso fue que los

gitanos adoptaron ese nombre, pues etimológicamente la palabra gitano procede de *egipciano*. El término viene de: “ ‘cíngaro’, 1570, significó también ‘egipcio’ en el período clásico; probte. de egiptano, deriv. de Egipto, por haber afirmado los gitanos que procedían de este país.”(Corominas, 2003, p.297) En relación a esto, hay una leyenda transmitida de boca en boca que Grande señala sobre Egipto y los gitanos, la cual no niega la procedencia de éstos de la India, la cual cuenta que permanecieron por largo tiempo en Egipto. No se debe olvidar que es una leyenda oral, y por tanto debe tomarse con cierto recelo y prudencia, pues pudiese ser más producto de la imaginación que de la realidad. Paralelamente, se cree que la vida nómada de los gitanos pudo haberse mezclado por siglos con los árabes que se encontraban en su período de expansión y conquista.

3.3. Y llegaron a España

Lo que sí se ha comprobado es que fueron aproximadamente ciento ochenta mil (180.000) los gitanos que atravesaron el Pirineo, en distintas, pero continuas migraciones. Y expone también Grande, que en su mayoría terminaron estableciéndose en Andalucía, es decir, al sur de España. El autor parece acertar al afirmar: “Esa elección no puede ser casual. Un pueblo en marcha desde siglos no se detiene ni por casualidad ni por cansancio.” (Grande, 1999, p.52) El lazo que une a los gitanos y andaluces en simbiosis apunta a una cercanía y semejanza en la cultura. Esa simbiosis se observa de manera armoniosa en el fenómeno cultural llamado flamenco. Grande encuentra semejanzas culturales a primera vista en aspectos como:

(...)formas de relación con la divinidad, en su concepto del grupo y en la densa estructura emocional de la familia, en la alta gradación sentimental en todas sus formas, en su relación ensimismada con la naturaleza, en su situación particular dentro de la totalidad social, etc.(Grande, 1999, p.52)

Quizás se deba un poco a la geografía de Andalucía, calor que la convierte en una especie de hogar cálido para las almas. Pero otro autor citado por Félix Grande llamado Ricardo Molina, al hablarnos de la Andalucía del S.XVII dice:

(...)en este miserable y abatido estrato popular de proletarios y jornaleros, reducidos gran parte del año a la mendicidad, fue donde arraigaron numerosos grupos gitanos, bandas segregadas de un misterioso pueblo perseguido(...)el proletariado andaluz y los gitanos perseguidos tenían que entenderse perfectamente a través de algo vagamente parecido a una instintiva conciencia de clase. (Grande, 1999, p.53)

Federico García Lorca en su conferencia "*Arquitectura del cante jondo*" también confirma la teoría que se ha venido exponiendo sobre el origen de los gitanos:

Las diferencias esenciales del cante jondo con el cante flamenco consisten sencillamente en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India; es decir, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo dieciocho. (García Lorca, 1997, p.35)

Curiosamente, de la llegada de los gitanos a España, se ha descubierto que éstos no llegaron por primera vez en el año 1447 por Barcelona, como se había creído por mucho tiempo; sino en el 1425. Se supo gracias a un salvoconducto descubierto que lleva esa fecha y que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón, en el que se notificaba la apertura de todas las fronteras a Juan de Egipto Menor, gobernante de Egipto para la época, y a todas sus gentes. Además, Resulta interesante conocer que ya para esta generación antiquísima, los gitanos tenían un talento especial para la música, que luego se vería desarrollado en artes como el flamenco. Hablando de la ruta del pueblo, Grande cita a otro estudioso que muestra esa vena musical:

(...)hacia el año 950 de nuestra era, el historiador árabe Hamzha ibn Hasan-el-Isfalin, en su 'Historia de los reyes de Persia' (el país llamado hoy Irán, y fronterizo con el Pakistán, que era el territorio que comprendía el noroeste indio en la época de Harappa y Mohenjo Daro), registra la llegada, quince siglos antes (es decir, hacia 550 a.C.) de 12.000

músicos procedentes de la India y que el rey persa Bahram Gur distribuyó en su reino, apenado al ver a sus súbditos beber sin música. Gitanólogos posteriores han conjeturado que esos músicos indios eran de origen rom, esto es, gitanos. (Grande, 1999, p.50)

Importante recordar que el año 1492 los Reyes Católicos expulsaron a los últimos musulmanes que quedaban en España, y a su vez, venían expulsando a gitanos y judíos.

Occidente, con sus espectros medievales todavía a cuestas, no podía comprender la libertad, aunque la envidiasen...difícilmente podían aceptar a un pueblo aureolado por misterios más antiguos que los que ellas propugnaban, ni su gozosa espontaneidad, su intensa manera de vivir el presente sin la sombra de futuros infernales, de sentirse siempre en contacto con la naturaleza, siempre bien bajo la propia piel, sin arañazos de culpa ni temores de pecado. (Cano, Pág.20)

3.4. Su tierra es la sangre

Se entiende que tras ese arte, hay una historia de persecución, huida, destierro, exilio etc. y por ello pareciera que: "El flamenco, en el fondo, no es sino un grito sin rebeldía, una resignada protesta, algo así como la liberación

de una queja personal sin destinatario.” (Grande, 1999, p.58) Ese grito sin rebeldía, se entiende pues ya esa emoción se ha transformado en arte y ha pasado a ser otra cosa. Hay una transformación, y por ello no en vano la bandera de los gitanos es una rueda de carreta que divide el azul del cielo y el verde de la tierra.

Los molinos transforman y procesan las cosas, y las ruedas de las carretas se parecen físicamente a los molinos, realizan un movimiento igual circular; pero lo que movilizan las ruedas son a las carretas o a los vehículos donde van las personas. También pudiese ser visto como movilizador del vehículo psíquico, así el proceso y transformación parece ir por dentro.

C.G. Jung en su libro *“El hombre y sus símbolos”*, señala que el Espíritu Santo se representa en el arte cristiano generalmente por una rueda de fuego o una paloma. En el Tíbet esas espirales religiosas son las mándalas que Jung cuenta funcionan con el propósito de conservar o volver al orden que existía con anterioridad. Marie Louise von Franz estudiosa de los símbolos, autora de unos capítulos del mismo libro, cuenta que el simbolismo en cuanto a los círculos deviene en gran parte de la simbología de la mesa redonda. Y que ello ha sido un motivo que ha desempeñado un importante papel mundialmente en la mitología, como la Tabla Redonda del Rey Arturo, cuenta que es una imagen derivada de la Última Cena. En el mismo libro Aniela Jaffé observa que la redondez por lo general es alegórica de la totalidad natural. Además, cuenta von Franz que el “sí mismo”, la mirada interior y el mundo interior, emergen de los circular.

Al finalizar su capítulo sobre los gitanos, Grande recuerda unas palabras de una anciana cantaora llamada Tía Anica:

Y la anciana Tía Anica, sin saber que poco después unos muchachos van a llevar por Europa una verdad tremante llamada Quejío, se concentra con su vaso olvidado en la mano de vieja piel, permanece en silencio un largo instante y, con sencillez, con cierta indiferente convicción, nos dice: 'Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre'. (Grande, 1999, p.58)

CAPÍTULO IV: BREVE HISTORIA DEL FLAMENCO:

4.1. Hace mucho tiempo...

En el año 1492 los Reyes Católicos expulsan a los últimos musulmanes que quedaban en España, “los del Reino Nazarí de Granada”. Una gran parte de la población islámica se fusionó entre los cristianos, cambiándose de nombre y religión para permanecer en la península. El exilio forzado de éstos a su religión y a sus nombres, paradójicamente, los arraigó aún más a su cultura y a sus tradiciones. Por ello, mantuvieron la práctica de algunos rituales de manera escondida.

No se debe dejar a un lado el hecho de que los hebreos también forman parte de las raíces de ese inmenso árbol que aún crece y que se llama flamenco, pues ellos también vivieron por mucho tiempo en esas tierras. Es interesante recordar, que en las zonas de Andalucía, durante la Alta Edad Media (tiempos de la dominación musulmana), había un respeto digno de admiración en el ámbito religioso, bajo el cual convivían hebreos, musulmanes y católicos; mientras que en el resto de España, y en otros lugares de Europa, dominaba el sectarismo y la intolerancia.

Pocos datos son los que han tallado la Historia del Flamenco, que antes de ser arte es una forma de vida. Esto no es simple retórica, como ha llegado a parecer, por las reiteradas veces que se repite dicha frase; es simplemente un suceder. Y es también un suceder cómo el flamenco se convierte en arte. En este sentido, se podría considerar que la forma de vivir flamenca es una manera de arte en el vivir, o vivir con “mucho arte”, como *jalearía* algún gitano. Es un respeto por lo que sólo el alma humana y por lo tanto, no su mente, puede contactar. Existe allí un respeto por la

espontaneidad, la improvisación; eso que conecta al hombre con sus rasgos más primitivos donde la emoción y los instintos, son los que rigen el andar. Por esto, antes que Arte, y subráyese la “a” mayúscula, el flamenco es vida, y es esa conexión con lo humano y la vida humana la que lo convierte en Arte.

Manifiestamente, en los terrenos de lo considerado como arte hoy en día, el flamenco está compuesto por tres elementos fundamentales: cante, guitarra y baile. La flamencología, estudio e investigación para la conservación del Arte Flamenco, ha compuesto diversas teorías acerca del origen del flamenco. La que en mayor grado comparten los estudiosos, ha sido la que da su inicio histórico en la denominada: “Época Hermética”. De la que se cuenta, que cuando los gitanos llegaron a Andalucía se encerraban herméticamente, pues no dejaban entrar a extraños, en veladas donde el cante y a veces el baile se convertían en protagonistas y en parte de la familia. Esta situación aún se mantiene, pero es una característica que antes se expresaba con mayor fuerza. Antonio Mairena, legendario cantaor, narra:

Y es que los gitanos de antaño, como digo, valoraban mucho la pureza de sus cantes y sabían de más que eran incomprensibles para la inmensa mayoría de los no gitanos, lo cuales, además, consideraban a estos cantes una cosa denigrante, como propios de aquella gitanería despreciada y hasta perseguida. Y así resulta que el hermetismo del cante de esta época se debe, no sólo al celo y al pudor de aquellos gitanos para con sus tradiciones, sino también a la misma sociedad que en

su mayoría ignoraba o daba de lado a las comunidades gitanas. (Ulecia, 1976, p.19).

4.2. De raíz

La raíz etimológica del término “*hermético*” proviene del latín.

(...)aplicado a las doctrinas y procedimientos de la Alquimia, por el nombre de Hermes Trismegistos, personaje egipcio fabuloso a quien suponían autor de estas doctrinas; de ahí sello o cerramiento hermético, el impenetrable al aire, obtenido por fusión de la materia de que está formado el vaso, y así llamado por efectuarse mediante un procedimiento químico. (...) Cpt. de Hermes, nombre griego del dios Mercurio: Hermafrodita...personaje mitológico hijo de Hermes y Afrodita o Venus, que participaba de los dos sexos(...) (Corominas, 2003, p.318).

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*: “Dícese de lo que se cierra de tal modo que no deja pasar el aire u otros fluidos.(...)Impenetrable, cerrado, aún tratándose de cosas inmateriales.” (RAE, 1992, p.1098) Tras leer los significados, se observa una de las principales características que define a los gitanos, y el por qué se denominó a ese período histórico: “La Época Hermética”. Como se ha señalado, los círculos familiares en los que se reunían para compartir sus cantes eran

profundamente herméticos, y no sólo eso; sus tradiciones y costumbres se caracterizan por ese espíritu. Un fiel ejemplo de ello es el respeto a la pureza de su raza. Es decir, al no aceptar la mezcla entre ellos y los payos. Es payo “Para el gitano, el que no pertenece a su raza.” (RAE, 1992, p.1040)

Rindiendo homenaje a la cultura griega que legó gran parte de lo que aún hoy es cultura, se quiere pasear un poco por los caminos de la Mitología Griega. En primer lugar, se puede reconocer el valor que tiene el Dios Hermes dentro del término *hermético*. No sólo por lo que se ve en la fisionomía de la palabra, sino por el mundo, las historias y los mitos que esconden su significado. Magaly Villalobos doctora, psiquiatra y analista jungiana, quien ha dedicado muchos años de su vida al estudio y enseñanza de la Mitología Griega y los arquetipos, en su libro titulado “*A puntadas...*”, teje las historias y mitos de ese mundo antiguo en donde parecen estar parte importante de las raíces de Occidente y de nuestra historia, Grecia. Revela el relato de Hermes a quien reconoce como una de las divinidades más versátiles por su diversidad de funciones. No sólo considerado como el mensajero de los dioses, sino también reconocido como el Dios de los pastores y viajeros, el guía de los caminos, el dios del robo, el que conecta con la economía por ser el señor del intercambio y de los contratos, el de la palabra retorcida y del andar sinuoso o cojo, mensajero de Zeus y señor del sueño. Además, de ser el pordiosero, guardián de los caminos, cuya casa es el mundo, y quien merodea por las noches en los portales. Mitológicamente se cuenta que:

Hermes es hijo de Zeus y Maya, la más joven de las Pléyades. En otras leyendas era una ninfa. Cuando concibió y parió a su hijo, la madre de Hermes habitaba en una oscura cueva del monte Cilene en Arcadia.

Maya lo había concebido por obra de Zeus en plena noche, mientras dormían los dioses y los hombres. Nadie sabía de esto, ni dios ni mortal alguno. El deseo de Zeus halló por fin su cumplimiento. Llegó para la ninfa el décimo mes sacando a la luz el asunto, descubriendo el hecho: parió un hijo de gran astucia, un engañoso lisonjero, un saqueador y ladrón de ganado, un dador de sueños y un merodeador nocturno como los que acechan en las calle(...) (Villalobos, 2004, p.217)

Muchas de estas cualidades en términos psíquicos pierden el prejuicio reductivo de valor que suelen literalmente conllevar. Es decir, el ladrón no se reduce a esa sombra que, bajo la moralidad y ética, agreden contra la dignidad de la persona; sino que también se toma como ser travieso que roba para transformar o producir un cambio en la psique. Cuando a alguien le roban algo hay un sobresalto del corazón, ya sea porque se vivió de una manera agresiva el robo o por el susto de no encontrar algo que se tenía. Hay algo que se mueve de lugar, de su lugar propio, y en ocasiones se le da una mayor valorización a lo perdido. Esta situación descoloca al hombre. Por lo tanto hay algo que revuelve emocionalmente por la pérdida, y sea cual sea, hay una emoción que conlleva a movimiento en el cuerpo psíquico, que como diría el y Doctor *Rafael López-Pedraza*, es lo que evita el estancamiento o parálisis en la vida. Retomando la relación de Hermes con el mundo gitano y del flamenco, en principio está en su lugar de procedencia y de pertenencia. Magaly Villalobos señala que la madrugada es la hora de Hermes; y que es en la noche donde las cosas que más se conocen resultan extrañas; llena de rumores o de silencios bruscos, se convierte en la dueña

de lo inesperado, de las sorpresas y de lo imprevisto. Esto parece pertenecer al mismo mundo o inframundo del que viene *el duende*, del que Lorca habló. Aquel que se posa en el sentir de los artistas, y que se siente cómodo entre cantes jondos y palos flamencos. Trae consigo lo inesperado; esa emoción que tomó al cantaor en el momento menos pensado. La oscuridad; la cueva de la que sale y a la que vuelve. La astucia y picardía, de ese ser travieso que aparece de pronto e irrumpe en el alma humana llegando a conmoverla, robándole un aliento y pasando a ser él quien respira en el cuerpo de quien se mete. Y por último, en consonancia al flamenco, no viste traje de gala, sino los trapos con los que cuenta.

Finalmente en estos terrenos, merece la pena recordar un relato de los amores entre Hermes y *Afrodita*¹ que *Ovidio*² narra la leyenda de la relación entre esos dos dioses de cuyo amor nace un dios menor bisexual: Hermafrodito. Algunos coinciden en que es “(...)una adaptación de los dioses orientales, que frecuentemente combinan los dos sexos.” (Villalobos, 2004, p.227) Tejiendo esto, con el capítulo dedicado a la historia de los gitanos, volvemos a reafirmar la teoría que halla las raíces de los gitanos en la India.

Paralelamente, se hace evidente que lo hermafrodítico está presente en los cuerpos que transpiran flamenco. Entiéndase esto bajo el sentido de que los movimientos de la danza mezclan lo masculino y femenino adaptándose a quien los esté ejerciendo. Por ejemplo, es común ver una *bailaora* detenerse cual torero y realizar un gesto que aunque sin toro, ni

¹ La áurea Afrodita, la diosa del amor y de la fertilidad, es una de las diosas que no lleva un nombre de origen griego. Los romanos la llaman Venus(...)es la misma deidad que los vecinos orientales adoraron bajo el nombre de Ishtar o Ashatarot(...)en Mesopotamia y Fenicia. (Villalobos, 2004, p.107)

² Nombre original: Publio Ovidio Nasón (Sulmona, 20 de marzo de 43 a. C. – Tomis, actual Constanza, 17 d. C.), poeta romano quien escribió en verso sobre la mitología de su época.

capa son propios de una corrida. También, se ven *bailaores* cuya danza está cargada de un grado de una delicadeza, casi femenina; sin esto ser literalmente algo femenino. Hay una conexión en el cuerpo que baila donde el *anima* y *animus* están integrados de manera armoniosa, moviéndose bajo un mismo compás.

En cuanto a las cualidades de Hermes como conector de caminos se puede decir que los gitanos de Andalucía, a pesar de no ser considerados ni reconocerse a sí mismos como españoles, han sabido dar un sello e identidad al país en lo concerniente al Arte. Han sido los que conectan al resto de España con aquello que los propios españoles han ignorado y que pareciera encontrarse en el inconciente nacional. Es decir, da la sensación de que a España le doliera el hecho de estar tan dividida entre sí. Pues al pasearse por sus tierras, pareciera que se anda por distintos países, y esto aunque habla de una amplia y diversa riqueza cultural, habla de una fractura, de fronteras dentro de una misma tierra. Se observa entonces que aquello ocurrido en Andalucía hace miles de años, no se ha logrado en el resto del territorio español:

Durante la larga dominación musulmana en España, y especialmente en los tiempos de Califato Omeya (Alta Edad Media), Córdoba y Sevilla figuran a la cabeza científica y cultural de Europa. Como después Granada, son ciudades populosas, célebres en todo el mundo durante esa época. La civilización islámica alcanza en ellas una de sus cumbres más estudiadas, de la que aún quedan numerosas pruebas culturales y monumentales. En esas citadas poblaciones de Al-

Andalus y en otras muchas se produce la convivencia y mutuo respeto entre las tres religiones, cristiana, musulmana y judía, durante una época en la que dominaba por doquier, en el resto de España y en Europa, la intolerancia, el fanatismo y las guerras de religión. (Quiñones, p.28)

De este modo se entiende que este pueblo gitano abrió los caminos por donde fluye y se mueve esa fuerte emoción de la dolorida España. Esa nación que colonizó hace millones de años gran parte de los territorios del mundo, tierra por la que han pasado casi todas las razas, que ha sufrido una guerra civil; y a su vez, tan compleja en la que conviven, bajo una misma bandera, distintas estirpes, con distintas tradiciones, acentos e idiomas.

4.3. Primeros pasos

Antonio Mairena en el libro donde cuenta algunas de sus confesiones, afirma que la tradición del flamenco recuerda al Tío Luis de la Juliana como el primer cantaor. Pero como en casi todo en torno a la historia de este arte, lo que se conoce de él es muy poco; de hecho, muchos estudiosos coinciden en que, sólo se conoce el nombre. Entonces, asegura Mairena, que el primer cantaor conocido fue: *El Planeta*. Se dice que éste era de Triana, por tanto, Triana era su escuela.

Han sido personajes importantes dentro del mundo del flamenco, como el propio cantaor Antonio Mairena, los encargados de salvar y conservar de las garras del tiempo los cantes de sus predecesores. Así

ocurrió con la seguriya del *Planeta*, que Mairena , agradeciendo a sus colegas Pepe y Manuel Torre, dice haber rescatado del olvido, y cuya letra, citada a continuación, aparece en libro ya mencionado:

*A la luna le “pío”,
La del alto cielo,
“pa” que me ponga mi “pare”
(en la calle;
que verlo camelo.
(Ulecia, 1976, p.19)*

Otro dato curioso en la historia del flamenco, es que existió otro gran cantaor llamado *El Fillo*, alumno directo del *Planeta*.

El Fillo se convertiría en el verdadero patriarca de lo que con toda propiedad debemos llamar cante gitano-andaluz, con sus cuatro puntales básicos en los tangos, las soleares, las seguriyas y las tonás, todas ellas modalidades cien por cien impopulares, puesto que no pertenecen al gran pueblo de ningún sitio, sino a un sector muy particular del pueblo de algunos lugares: el pueblo gitano andaluz.(Ulecia, 1976, p.21)

Se cuenta que fue *El Fillo* quien divulgó a través de los puertos de Andalucía, por Jerez de la Frontera y Sevilla dichos cantes. Triana, en Sevilla, fue una tierra en la que el cante permaneció invariable; en cambio, en los otros lugares nombrados, el cante evolucionó o se transformó, lo que ha permitido intuir a los historiadores y flamencólogos que en esos lugares ya existían otros cantes gitanos que adaptaron a sus maneras éstas nuevas formas que llegaban de sus vecinos. Triana fue una especie de conservatorio, en el sentido de “conservar”, el purismo del cante. Por ello, también se cree que aunque el cante evolucionaba allí permanecía inerte.

Paralelamente, y cercano a *El Fillo*, surge Silverio Franconetti un cantaor quien, a pesar de ser payo: hijo de italiano y andaluza, fue uno de los cantaores de mayor renombre y de vulnerabilidad ante la llegada del duende. Federico García Lorca en su conferencia sobre “*Juego y teoría del duende*”, lo recuerda: “(...)el duende(...) había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la seguriya de Silverio.” (García Lorca, 1997, p.151) Mairena expone que Franconetti “fue el primero que cantó los cantes gitanos sin pertenecer a esta raza.” (Ulecia, 1976, p.23) Era de la escuela de la vieja Triana, pues su maestro fue *El Fillo*. También Mairena explica que para esta época, el cante que se estaba esparciendo por el sur de España, era denominado: flamenco, “(...)el cual nació del contacto entre algunos cantos andaluces y el cante gitano-andaluz. Pero en esta época(...)no se había producido tal contacto, porque el cante gitano, aunque ya no estuviera en plena época de hermetismo, todavía vivía en círculos muy reducidos(...)” (Ulecia, 1976, p.23-24) Incluso, aún era bastante incomprendido para el resto de los andaluces.

4.4. *Los cafés cantantes*

Comienza entonces la época de los cafés cantantes y la época de inicio de la mercantilización de este arte, en la que se crearon locales a los que algunos artistas, ya no tan cerrados a la divulgación de su arte, acudían a cantar. Al comienzo, esto resultó difícil ya que para el público, los cantes por su pureza y profundidad resultaban de difícil aceptación. Aquí, se observa como el hermetismo es una condición que viene intrínseca en el arte flamenco, pues aunque se exponga, siempre hay un grado de profundidad emocional que por el mismo hecho de ser emocional, es intraspasable. Quizás, el tiempo llevó a que aquellos quienes se acercaban a los cafés cantantes fuesen con otra intención distinta a entender y a disfrutar lo que escuchaban; sino a entregarse y dejar que el artista le entregase eso que Lorca llama en su conferencia “tuétano de formas”. Silverio Franconetti, aunque no gitano, fue uno de los primeros en montar un café cantante el cual nombró *Café de Silverio*. Aún así, el flamenco no parecía ser para todos, aunque hablase de todos. Y tras el inicial fracaso de los cafés cantantes, se comenzó a ofrecer en ellos algo más accesible a la gente. Es aquí cuando nace el cante flamenco como forma. En estos cafés se presentaron pequeños espectáculos en los que se daban de la mano y se alternaban números del folklore andaluz y de cantes gitanos.

De esta manera fue naciendo y formándose el cante flamenco, con la entrada de los malagueños Juan Brea y el Canario, y otro muchos, hasta la llegada de don Antonio Chacón. Este fue quién consolidó y perfeccionó el cante flamenco, por cierto, de una forma magistral, pues hizo de él algo completo, muy bien

elaborado, muy bien terminado, y sobre todo, muy bien mercantilizado, que era tal vez el objetivo principal. (Ulecia, 1976, p.25)

Se observa que históricamente en esta época se humedecen las emociones y se ablanda esa rigidez que impedía a los payos entrar en el mundo del flamenco. Con esto, los artistas no gitanos sintieron por fin encontrar cabida dentro del flamenco. El traje había sido finalmente cortado también a su talla, y gracias a este acontecimiento nuevos cantaores encontraron en sus formas el traje en el cual se vestía su arte. Esto se mantiene hasta la época actual, y debe reconocerse la apertura, que sobre todo, hoy día han tenido los artistas andaluces-gitanos, quienes no dejarán de ser los padres sanguíneos del flamenco. Sucedió: éstos han descubierto que un catalán también puede desgarrarse la garganta y el alma con un cante jondo.

4.5. Algo de todos

Resulta entonces el flamenco, a pesar de todo el asunto de la raza que gira en torno a él, es una forma de arte no racial pues si fuese racial atentaría consigo mismo. Le llega a quien respete su hermetismo y su incomprensión. Al igual que en la obra de *La zapatera prodigiosa*, lo que siente la zapatera, esa inconformidad del alma humana, está y estará siempre en el hombre, y ello es incomprendible. Es el hermetismo del alma a la que sólo podemos acercarnos cuando ésta así lo desea. El alma, que habla con formas muy particulares; imágenes que sin hablar, lo dicen todo. Entonces, esa incomprensión, ese “no sé qué me pasa, pero sé que algo me

pasa”, parece pertenecer a ese espacio misterioso, cerrado y desconocido, que a su vez, hace a los hombres. Esto habla del flamenco como algo más allá que un “arte”, es un arte por donde llora (ya sea de alegría o de tristeza) el alma.

CAPÍTULO V: A PALO SECO

Cada cante a su hora, como los vinos, como el amor. Lo dijo quien los sabía: <<A las doce, fandanguillo,-un cante claro y sencillo- para la gente de fuera; -a la una, cartageneras,-una cosilla liviana; -a las dos, una playera,-que ya es copla más entera,-y a las tres de la mañana –las seguiriyas gitanas...-¡Ya empieza el cante de veras!>> Lo dijo Pemán y no hay más que decir. Cada cante a su hora, porque cambiar la hora de un cante es como romper la norma y estropear el ritmo y la marcha de los relojes. (Manfredi, 1983, p.112)

Ese inmenso árbol llamado flamenco, está formado por numerosas raíces y ramas. En este capítulo se tratará de ir de las raíces al tronco, y del tronco a las ramas del cante de una manera sencilla. Hablar de los “palos del flamenco”, en términos vulgares sería como hablar de los estilos dentro del flamenco. Para hablar de palos, se debe iniciar hablando de cantes. Pues en sus orígenes los cantes se daban a “palo seco”, sin acompañamientos, de allí el término de palo. Pero no debe olvidarse que fue un término que se adoptó en aquel momento; sin embargo con las consiguientes transformaciones que ha atravesado el flamenco, se refiere a más que a sólo los cantes a palo seco, y de ese modo han llegado a referirse a los diferentes estilos dentro del cante. Los cantes más antiguos históricamente se han denominado *primitivos* o *básicos*. Y se ha conocido que el primer trabajo sobre flamenco, aparece en el año 1799 bajo el seudónimo de “Don Preciso”. Allí se cuenta que las *tonás* y los *corridos* son los palos más

antiguos. La característica principal de ellos es que eran cantes a palo seco (es decir, sin guitarra), por lo tanto no se bailaban. Hoy día muchos de estos palos han sufrido modernizaciones y son bailados, y hasta a veces acompañados con guitarra.

Donn E. Pohren, flamencólogo y guitarrista norteamericano, escribe un libro llamado *“El arte del flamenco”* en el que trata este arte de manera muy completa. Realiza un esquema para explicar los cantes y las diferencias entre ellos. En primer lugar, habla de cantes grandes que “(...)son aquellos de naturaleza profunda, de interpretación extremadamente difícil, todos los cuales probablemente tengan un origen religioso.” (Pohren, 1970, p.147) En segundo lugar, los cantes intermedios,

(...)aunque también profundos, lo son en menor grado que los grandes y resultan menos difíciles de interpretar. Se piensa que en su mayor parte son de origen folklórico, y que son los de influencia árabe más fuerte. (En tercero,) Los chicos con una clase más alegre, los menos difíciles de interpretar y de origen folklórico y religioso a la vez. Incluyen cantes considerados por algunos teóricos como pertenecientes al folklore y no al flamenco...Estos son: el garrotín, las sevillanas, el tanguillo, el vito, los campanilleros y la milonga. (Pohren, 1970, p.147)

También, el autor señala otra clasificación para diferenciar los cantes y dice: “La (G) o la (A) a continuación de cada cante indica si está considerado de desarrollo básicamente gitano o andaluz, respectivamente.

Los que van seguidos con una (R), que significa “rara vez oído”, están en vías de desaparición.” (Pohren, 1970, p.147)

5.1. Esquema del cante

Cante Grande:

Con acompañamiento de guitarra (bailables):

Caña (A), Polo (A), Siguiriyas (G), Livianas (G), Serranas (G) Soleares (G)

Sin acompañamiento de guitarra (llamados “a palo seco”), tradicionalmente no se bailan:

Carceleras (G) (R), Martinetes (G), Saetas (A), Debla (G), Tonás (G)

Cante Intermedio:

Todos los cantes intermedios tienen acompañamiento de guitarra:

Cartageneras (A), Granaínas (A), Malagueñas (A), Fandangos Grandes (A), Jaberías (A), Media Granaína (A), Tarantas (A)

Bailables:

Peteneras (A), Taranto (A), Tientos (G)

Cante Chico:

Con acompañamiento de guitarra (bailables):

Alboreás (G), Alegrías (G), Bulerías (G), Cantiñas (G), Caracoles (G), Colombianas (A), Chufas (A), Fandanguillos (A), Garrotín (G), Guajiras (A), Mirabrás (G), Romeras (G), Rondeñas (A), Rosas (G)(R), Rumba Gitana (G),

Sevillanas (A), Tangos (G), Tanguillos (A), Verdiales (A), Vito (A), Zambra (G), Zorongo (A).

Con o sin acompañamiento de guitarra (no bailables):

Bamberas (A) (R), Campanilleros (A), Marianas (A) (R), Milonga (A), Nanas (A), Temporeras (A) (R), Trilleras (A) (R)

5.2. Procedencia

Cantes Grandes:

A continuación, se dará una breve semblanza del origen de algunos cantes. Principalmente se hablará de los cantes clasificados como Grandes, ya que de ellos parecen descender muchos de los demás. También, se expondrá el origen de otros palos, no Grandes, que podrán ser parte del producto audiovisual a hacer como resultado de la tesis.

La Caña y Polo:

La teoría que más se ha extendido acerca del origen de estos palos, muy cercanos y parecidos, es que son unas de las formas más antiguas y primitivas en el flamenco. Se ha llegado a creer que de la caña surgen las soleares, pero esto no se puede comprobar. Lo que se ha comprobado, y lo menciona Pohren en su texto, es que la caña fue mencionada en la literatura antes que las soleares. Señala dos referencias literarias: "(...)la primera fue escrita por el caballero inglés Richard Ford en 1830, diciendo que la caña,

<<que es realmente guannia, o canto árabe>>, se cantó en una juerga a la que él asistió. El otro escrito, Estébanez Calderón, dio en 1847 una información muy parecida(...)" (Pohren, 1970, p.101) pues coincide con Ford en que era un canto árabe. La característica más resaltante de estos cantos es que hay un pasaje que se canta puramente con ayes. Además, el compás de la guitarra es el mismo para la caña, el polo, y las soleares.

Las seguiriyas o siguiரியas:

Son conocidas indiferentemente como seguiriyas, siguiரியas, siguiyillas, seguidillas etc. Aunque luego se convirtiera en un palo "madre"(que dio origen a otros palos), a su vez estas derivan de las *tonás*. Como característica principal, quien va a presenciar una seguiriya siempre estará en la expectativa del grito que las caracteriza. Pero no es un grito hacia fuera, es un *quejío* que duele tanto en el alma del cantaor, que se convierte en grito. En grito que "*sale de adentro y va pa' dentro*", diría un gitano. No es de histeria, sino de emoción. No hay nada en el mundo como el eco del grito de un cantaor flamenco en la seguiriya.

María Fernanda Palacios, profesora de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, quién ha dedicado parte importante de sus estudios a Federico García Lorca, en una conferencia dictada en el año 2005, hizo referencia a este palo flamenco a través de un poema de Lorca. Comentó:

Intento por imaginar la grandeza desconocida, oscura raíz
del grito. No es un grito pelado. Es lo más distinto a un grito.
Cuando uno escucha a hablar a los cantaores de la

seguidilla, se espera el eco....es un grito que va por dentro que no ha dejado de pasar, y se hace música. Es uno de esos gritos de los que habla Lorca en su obra. Tratemos de meternos en la oscura raíz de ese grito...Un grito hecho paisaje primordial, metido en el mismo paisaje de Soledad Montoya. El que lleva a las piquetas de los gallos escarbando la aurora. La elipse del grito, gráficamente curva; retóricamente, lo que no se dice, lo que se sustrae, lo que queda tácito, elíptico. Ese grito, está tácito también allí. M.F. Palacios (Comunicación personal, Marzo 15, 2005)

El grito, un Poema del cante jondo de García Lorca, diría María Fernanda, acerca a ese la atmósfera interior y temperatura de alma en que Lorca lo escribe, que resultan la misma atmósfera y temperatura en la que nace la siguirilla.

EL GRITO

La elipse de un grito

Va de monte

A monte.

Desde los olivos,

Será un arco iris negro

Sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola,
El grito ha hecho vibrar
Largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones.)

¡Ay!

(García Lorca, 1998, p.54)

La mayoría de los aficionados están de acuerdo en que las seguiriyas, incluyendo su forma más desolada, las palmeras(...), son el elemento del flamenco más profundamente emotivo. Esto es, cuando se interpretan con verdadero sentimiento y con emoción no bastardeada, pues la seguriya es una descarga de odios acumulados, de persecución, de libertad y de amor abandonados, es ternura en la compasión por la miseria y, sobre todo, es un desahogo ante la muerte implacable ya acechante. (Pohren, 1970, p.127)

Más adelante, Pohlen expresa que cuando se siente de verdad, este palo no se “interpreta” sino “desenlaza”. El compás es igual al de las serranas y las livianas, pero consta de doce golpes como en las soleares, las alegrías, las bulerías etc.

El poeta, Lorca, no sólo introduce en el alma del lector la atmósfera de la seguiriya, sino también logra transportarlo a ese mundo interno y paisaje de donde proviene la seguiriya, en otro de los poemas del cante jondo:

PAISAJE

El campo
de los olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar hay un cielo hundido
Y una lluvia oscura
De luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
A la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.
Una bandada

De pájaros cautivos,
Que mueven sus larguísimas
Colas en lo sombrío.
(García Lorca, 1998, p.51)

En ese paisaje camina la siguiiriya y pasea así como esa muchacha color gitano, que camina por ese "...cielo de tierra."

EL PASO DE LA SIGUIRIYA

Entre mariposas negras,
Va una muchacha morena
Junto a una blanca serpiente
De niebla.

Tierra de luz,
Cielo de tierra.

Va encadenada al temblor
De un ritmo que nunca llega;
Tiene el corazón de plata
Y un puñal en la diestra.

¿Adónde vas, Sigueiriya,
con un ritmo sin cabeza?

¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

Tierra de luz,
Cielo de tierra.
(García Lorca, 1998, p.56)

Y como el eco del grito, la siguiyria después de mirar deja un eco de mirada. Es una mirada fija que observa un punto que está dentro, y se queda mirando. Y vale la pena recordar ese eco que resuena dentro y que mientras mira, lo está escuchando. Eco del grito, que también se puede ver si los ojos se cierran.

DESPUÉS DE PASAR

Los niños miran
un punto lejano.

Los candiles se apagan.
Unas muchachas ciegas
preguntan a la luna,
Por el aire ascienden
espirales de llanto.

La montañas miran

un punto lejano.

(García Lorca, 1998, p.57)

Las livianas:

Muchos teóricos comparan las tonás con las livianas, pues en principio no tenían un compás específico y fue con el pasar del tiempo que estos palos adoptaron el compás de las seguiriyas y las serranas. “Según Domingo Manfredi Cano, entre otros teóricos, la liviana es un descendiente menos difícil que la toná, que fue cantada por primera vez en la fragua gitana.” (Pohren, 1970, p.112.) Es, entre los cantes grandes, uno de los menos difíciles, señala Pohren.

Las soleares:

También conocidas como *soléas*. Son un cante que, como su nombre se expresa, invita a pasar a la melancolía, a la nostalgia de lo perdido y a la soledad del alma. Para muchos ha sido considerado el cante madre de los cantes, pero ello resulta relativo. La copla clásica de este cante consta de tres versos octosílabos, aunque existen unas variantes denominadas “apolas” o “de cambio” compuestas de cuatro versos. La soleá es un palo que no sólo va acompañado de guitarra, sino cuya presencia se roba en instantes el protagonismo de la pieza; generalmente entre tercio y tercio. Las falsetas dan como el oxígeno en ese palo, donde se siente que el alma lentamente se convierte en cuerpo y se baña de emociones muy profundas, por tanto inenunciables. La soleá da espacio para que baile, cante y guitarra se unan y bajo distintas formas creen una comunicación simétrica donde lo que conecta es la emoción.

El término “soleá” se dice que es una abreviatura gitana de la palabra: “soledad”, y como continúa mostrando Pohren en su libro: “<<soleares>> es una pluralización impropia, también gitana, de <<soledad>> (debería ser de <<soledades>>).” Ambas expresiones en términos del flamenco son correctas, y se refieren al mismo palo. El espíritu de la pena negra gitana, se encarna en ese palo. Es esa Soledad a la que Lorca en su *Romance de la pena negra*, llamó: Soledad Montoya.

De nuevo, el poeta, se acerca a la atmósfera emocional en la que se mueve una soleá

ROMANCE DE LA PENA NEGRA

Las piquetas de los gallos

Cavan buscando la aurora,

Cuando por el bosque oscuro

Baja Soledad Montoya.

Cobre amarillo, su carne

Huele a caballo y asombra.

Yunques ahumados, sus pechos

Gimen canciones redondas.

-Soledad: ¿Por quién preguntas

sin compañía y a estas horas?

-Pregunte por quien pregunte,

dime: ¿A ti qué te importa?

Vengo a buscar lo que busco,

Mi alegría y mi persona.

-Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.

-No me recuerdes el mar
que la pena negra, brota
en las tierras de aceitunas
bajo el rumor de las hojas.

-¡Soledad, qué pena tienes!

¡Qué pena tan lastimosa!

Lloras zumo de limón

Agrio de espera y de boca.

-¡Qué pena tan grande! Corro

mi casa como una loca,

mis dos trenzas por el suelo

de la cocina a la alcoba.

¡Qué pena! Me estoy poniendo

de azabache, carne y ropa.

¡Ay, mis camisas de hilo!

¡Ay mis muslos de amapola!

-Soledad: lava tu cuerpo

con agua de las alondras,

y deja tu corazón

en paz, Soledad Montoya.

Por abajo canta el río:
 Volante de cielo y hojas.
 Con flores de calabaza
 La nueva luz se corona.
 ¡Oh pena de los gitanos!
 Pena limpia y siempre sola.
 ¡Oh pena de cauce oculto
 y madrugada remota!
 (García Lorca, 2007, p.115-116)

Bajo los compases de las soleás pareciera que se moviera Soledad Montoya. La pena negra que Lorca ofrece en las imágenes de este romance, esa soledad, ese sentimiento de “(...)cauce oculto y madrugada remota!” (García Lorca, 2007 p.115-116) la pinta Lorca al decir: “¡Oh pena de los gitanos!” (García Lorca, 2007, p.115-116)

Está allí el lienzo en el que se vislumbra la emoción compartida del pueblo gitano. Hay una neblina que cubre el cuadro, que no permite definir bien lo que hay tras ella, aunque hay guiños de ser el pueblo gitano, pintado en claro oscuro y con trazos de un color sombrío y oscuro como lo pintaría Goya.

En el “*Poema de la soleá*”, el poeta andaluz invade los cuerpos de una neblina que es la noche, una noche inmensa, como él diría; y esas son las tierra donde nace el cante por soleá.

POEMA DE LA SOLEÁ (Tierra seca)

Tierra seca,
Tierra quieta
De noches
Inmensas.

(Viento en el olivar,
viento en la sierra.)

Tierra
Vieja
De candil
Y de la pena.
Tierra
De las hondas cisternas.
Tierra
De la muerte sin ojos
Y las flechas.

(Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.)
(García Lorca, 1998, p.61)

Finalmente, si se viera a la soleá en un cuerpo de mujer, parece que estaría“(...)vestida con mantos negros.”(García Lorca, 1998, p.67).

LA SOLEÁ

Vestida con mantos negros
Piensa que el mundo es chiquito
Y el corazón es inmenso.

Vestida con mantos negros.

Piensa que el suspiro tierno
Y el grito, desaparecen
En la corriente del viento.

Vestida con mantos negros.

Se dejó el balcón abierto
Y al alba por el balcón
Desembocó todo el cielo.

*¡Ay yayayayay,
que vestida con mantos negros!
(García Lorca, 1998, p.67)*

Las carceleras:

Proviene de las tonás que se desarrollaron en las cárceles de Andalucía. Su forma original pasó al olvido y se cantan como martinetes cuyas letras hablan de la vida prisionera. “Los presos gitanos la utilizaban para cantar mensajes en caló (lengua hablada por los gitanos españoles, una mezcla impura de romaní y español) dirigidos a los familiares y amigos fuera de los muros, sin que los guardias pudieran entender ni una palabra.” (Pohren, 1970, p.104) Como en las cárceles se carecía de instrumentos, resultó un cante a palo seco, sin baile.

Las serranas:

En el origen de este cante, se siente el espíritu hermético, en términos del ladronzuelo, del que se habló en el capítulo del origen del flamenco. Se dice que nacieron como un cante de contrabandistas, quienes cuando tenían suficiente mercancía se escondían en cuevas de las sierras cercanas al sur de Ronda y posiblemente para pasar el rato, ya que permanecían allí largos períodos, cantaban las serranas. “De esa región y de la vida de estos contrabandistas y de sus camaradas, los bandoleros, también afincados en las serranía, el cante derivó su nombre y su personalidad.” (Pohren, 1970, p.125)

Las saetas:

Cuando se camina junto a las procesiones de Semana Santa en Andalucía, se da en un momento un cante, que le ofrece un cantaor a Cristo o la Virgen María. Se mezcla la lírica de la poesía y el llanto del cante jondo,

y sin guitarra, sin baile; es decir, a palo seco, se da una saeta. Es uno de los cantes de más difícil interpretación. Sólo el cantaor que lleve en sí profunda fe, será un buen cantaor por saetas. Antonio Mairena, cantaor muy reconocido por sus saetas, en sus memorias recuerda:

Yo, que debía ser de cortísima edad, me encontraba enfermo de difteria, y mi madre, al pasar la procesión por mi casa, me asomó al ventanillo de la alcoba para que viera al Cristo de la Humildad, seguramente pidiéndole por mi salud. No se me olvida aquella remota y quizás primera impresión de mi vida cuando vi a aquel hombre sentado en una piedra, en el trance de denudarlo para enclavarlo en la cruz. Muchas veces pienso que de esa visión imborrable arranca mi sentimiento por la Semana Santa y por el cante por saetas. (Ulecia, 1976, p.45-46)

La debla:

En el capítulo acerca del origen de los gitanos se habló del dios Debla reconocido por tener los ojos azules que denotan su origen ario, creador de los gitanos. Se puede sospechar, etimológicamente, que hay alguna conexión entre este cante y el dios de los gitanos. Según Pohren es una de las más difíciles tonás; es decir, que en cierto modo proviene de la toná. “Se dice que la debla que conocemos hoy era cantada por Lebrijano y por Diego el Fillo(…)”(Pohren, 1970, p.107) Además, sus coplas finalizaban con una expresión que pareciera en homenaje a un ser superior, “(…)«deblica

bare>>, que está en caló y quiere decir <<diosa grande>>(…)” (Pohren, 1970, p.107)

Las tonás:

De ellas derivan una veintena de variantes. Se hará un paréntesis para dar a conocer algunos datos más sobre los martinetes, que son descendientes de las tonás, pero encierran un conjunto de elementos que le dan “personalidad” al flamenco. Son palos que carecen de música instrumental, y se reconocen sobre todo por sus *extendidos* quejíos y violentos parones, sus letras expresan la desolación y patetismo de la vida gitana: “Los castigos penales-cárcel, conducciones de presos, trabajos forzados- son uno de sus temas más abundantes, junto al de menciones a sucesos de sangre, muertes violentas en reyertas, y accidentes fatales, que cantará la voz del pueblo.” (Quiñones, p.42)

Es un cante gitano y de fragua. Es una seguriya gitana sin el tercio de inicio. Con un ritmo lento y cadencioso lleva el compás que marca el martillo y sin el acompañamiento de la guitarra, va en la misma línea de los palos secos.

Otros de los derivados de las tonás:

Es un cante de una naturaleza muy profunda, de un llanto del alma muy de adentro. No se acompaña con guitarra y tradicionalmente, aunque hoy día esto ha cambiado, no se baila. Se dice que uno de los trabajos más comunes entre los gitanos era la herrería o la fragua. Cuenta el gitano, Antonio Mairena en sus memorias, que

“(…)la ocupación más tradicional de mi raza parece que ha sido, quizá desde tiempos remotísimos, la forja de metales(…)” (Ulecia, 1976, p. 41-42) Y de aquí nace el Martinete. Mientras trabajaban, los gitanos forjaban con el martillo sus penas en el metal; es decir, trabajaban al ritmo de sus pesares mientras cantaban sus letras.

Derivada de las soleares o de las cantiñas: las bulerías:

Es una forma del flamenco que sufre constantes transformaciones y cambios según sus intérpretes, tanto en la guitarra como en el cante, y en el baile. Es decir, es flexible ante lo espontáneo. Hay que reconocer la existencia de distintas opiniones acerca del origen de este palo. Algunos dicen, como escribe Pohren en su libro, que provienen de las alegrías y que empezaron siendo un remate con que un reconocido cantaor llamado: Loco Mateo, terminaba sus soleares. Pero el autor se inclina a que vienen a ser un tipo de cantiña “(…)sobre el ritmo de las alegrías, pero generalmente a base de tercetos, como la soleá corta” (Pohren, 1970, Pág. 97) Hay dos formas básicas de interpretación de este palo, variando sobre todo por su velocidad: unas más rápidas y otras más lentas: “A golpe”, “soleá por bulerías” o “bulerías por soleá”. Es importante notar la relevancia del palo soleá en las formas de la bulería, no sólo por el nombres; sino porque las bulerías tienen el mismo ritmo de doce golpes de las soleás a mayor velocidad.

Los tangos:

Pohren en su libro explica que son de origen desconocido, aunque considerados como uno de los cantes gitanos más antiguos, y comenta:

Hay varias clases de tangos diseminados por Andalucía. Están, por ejemplo, los del cantaor malagueño Piyayo, los de Frijones de Jerez, los de Triana, pero los que más han atraído a los aficionados son los de Cádiz. Cuando se hacen bien, los tangos gaditanos son una muestra alegre del espíritu vivaz de esa ciudad marítima; combinados con unos cuantos vasos de fino, son un remedio seguro para toda clase de aflicciones(...)no todos los tangos(...)son venturosos(...)algunas letras de tango son melancólicas. (Pohren, 170, p.133)

Nos muestra el autor como este palo lleva un compás más sutil y alentado que el de la rumba gitana, además porque se ha conocido como un palo fiestero y de celebración. Pero reconociendo el pueblo gitano, como uno de los pueblos que más libertad le da a la emocionalidad, entendemos por qué un cante fiestero y a veces alegre, también tiene letras melancólicas y hasta tristes. El tango, bailado tanto por hombres como mujeres, es sumamente sensual; pues su ritmo se presta para ello, en él se da un coqueteo entre pasiones -un tanto vertiginosas- y emociones más corporales.

Las cantiñas:

La palabra “cantiña” es originalmente el nombre que se da en Galicia a canciones medievales, y que hoy alcanza por extensión a significar “canción

popular"...derivado de: "cantiñear, verbo que significa improvisar espontáneamente una canción...En los alrededores de Cádiz fueron gitanizadas muchas de ellas puestas al compás de las alegrías y bautizadas con nombres flamencos: alegrías, mirabrás y caracoles, nombres que subsisten todavía. (Pohren, 1970, p.99-100)

Las peteneras:

Su origen resulta una curiosidad, y se dice que se presta para especulaciones. Si bien al parecer los antecedentes de este cante están en los hebreos que fueron expulsados de España a finales del S. XV, existe una anécdota, aunque generalmente menospreciada, que ha contado el origen de este palo:

La leyenda dice que el cante de las peteneras fue creado por una hermosa prostituta que se dedicaba a romper corazones y que murió violentamente a manos de uno de sus engañados amantes...La muchacha...se llamaba Petenera, y se cree era de Paterna, pueblo cercano a Jerez de la Frontera. (Pohren, 1970, p.118)

Ya se ha entrado en el mundo de los palos del flamenco, pero como este trabajo ineludiblemente estará navegando en los mares de Federico García Lorca, a quien se considerará como el poeta de los gitanos, se quiere

hacer notar que los cantes no son simplemente cantes y ya. Sus letras están compuestas por coplas que son a su vez una forma de poesía. Están los poetas que saben que son poetas, y los pueblos que son poetas y no lo saben sino que viven la poesía. Gran sabiduría existe en las coplas del pueblo andaluz, que es poeta por sabiduría. Así para cerrar el capítulo se hará cita a una copla de cante por martinete, recogida también por Pohren en su libro:

Entre la Histia y el Cali
 A mi Dios se lo pedí,
 Que no te ajoguen las fatigas
 Como me ajogan a mí.

Así, como está la fragua,
 Jecha de canela y oro,
 Se me ponen las entrañas
 Cuando te recuerdo, y lloro.
 Con las fatiguitas de la muerte
 A un laíto yo me arrimé;
 Con los deítos de la mano
 Arañaba la paré...

¡Alza la voz, pregonero!
 Levanta la voz y di;
 No hay deuda que no se pague

Ni amor que no tenga fin.

(Pohren, 1970, p.114)

CAPÍTULO VI: LA ZAPATERA PRODIGIOSA, UNA ADAPTACIÓN

6.1 *Un musical con otra sazón*

Marimón y Ramos (2002) señalan que el musical es el

Género del audiovisual en el que los personajes cantan y bailan para expresar sus emociones. La narración se alterna con números musicales, por lo que las películas de este género suelen estar más cerca de la fantasía que del realismo. Se trata de un género popular vinculado al final feliz y a la comedia...(p.404)

La zapatera prodigiosa es una farsa pues así lo denomina su autor al inicio de la pieza. Según el diccionario de la RAE (1992) *farsa* es “Nombre dado en lo antiguo a las comedias (...) Obra dramática desarreglada, chabacana y grotesca.”(p. 953). Las farsas se caracterizan por exagerar la realidad, y aunque se han escrito para todos los géneros, predominan en el género de la comedia.

En los orígenes del teatro en la Antigua Grecia hallamos las raíces de la comedia. María Fernanda Palacios, escritora y profesora de letras de la Universidad Central de Venezuela, cuenta que “La comedia es un regreso a la vida. Después de que los personajes pasan por algo, pueden volver a regresar a lo que son. Hay una solución.” M.F. Palacios (Comunicación personal, 24 de Junio, 2009). En cambio, señala que en la tragedia no hay salida, no hay solución. En la comedia lo que habla no es

la profundidad de los textos, es el la burla de lo cotidiano, lo más simple y sencillo, el día a día, no es filosofía sino vida y cuerpo. María Fernanda también recuerda una frase de Platón en la que éste decía: “El poeta tiene que ser trágico y cómico al mismo tiempo” M.F. Palacios (Comunicación personal, 24 de Junio, 2009). Y es aquí donde podemos abrirle paso a Federico García Lorca, pues dentro de su dramaturgia hay una danza entre lo trágico y lo cómico moviéndose bajo el mismo ritmo de la poesía. En *la zapatera prodigiosa* suceden situaciones que pudiesen terminar en tragedia: la relación amorosa en la que ninguno se soporta, la inconformidad ante la vida, el abandono, el chisme y la burla. Pero todas esas circunstancias desembocan como un río en la otra puerta de la comedia. Hay una solución y un regreso del “zapatero a su zapato” y de la zapatera a ser la esposa del zapatero. Este es el regreso a lo que eran, pero después de haber pasado por un proceso, él que se va y ella que se queda y comienza a trabajar. Hay un trascurrir para hacer alma, doloroso pues es a través del abandono, la soledad, la pérdida y el trabajo, pero al final triunfa la psique sobre el *pathos* (patología).

Esa otra puerta, solución o salida en la zapatera, es la fantasía. Recordemos un momento en el texto en que el zapatero le dice a su esposa “¡Fantasiosa! ¡Fantasiosa! ¡Fantasiosa!” (García Lorca, 1998, p.56) pues se la pasa imaginando situaciones que quizás nunca fueron reales, pero que ella sueña con que así sucedieron, como:

Cuando yo lo conocí estaba lavando yo en el arroyo del pueblo. Medio metro de agua y las chinas del fondo se veían reír, reír con el temblorcillo. Él venía con un traje negro entallado, corbata roja de seda buenísima y cuatro anillos de oro que relumbraban como cuatro soles.
(García Lorca, 1998, p. 94)

Su imaginación la salva, evitando que la obra sea tragedia. La zapatera no se queda paralizada en la queja, sino que imagina situaciones irreales que la sacan de su realidad y le dan vida. Retomando la definición de musical al inicio del capítulo, se apunta que “(...)las películas de este género suelen estar más cerca de la fantasía que del realismo. Se trata de un género popular vinculado al final feliz y a la comedia(...)” (Marimón y Ramos, 2002, p.404) lo que permite notar que el género musical haya en sí elementos que están en sintonía con el mundo de *La zapatera prodigiosa*, aunque sea de manera sutil y no a la manera clásica del musical, ya que el flamenco a su vez tiene características que desentonan con la grandilocuencia de los musicales. Pero la fantasía está presente, no solo por lo dicho sobre la farsa y su forma de ser exagerada, sino por el carácter de la zapatera.

6.2 Que hable la imagen

Crear una película en donde la música, el baile, y el teatro se mezclen, es una manera de fusionar las habilidades del artista en quien está siendo inspirada. Al recordar la vida de Federico García Lorca, se encuentra que la música, la pintura (la imagen), la poesía y el teatro fueron habilidades o talentos que si son vistos como instrumentos, Lorca bien los sabía tocar, sin dejar que uno solapara al otro, dejando así que ellos se complementaran, se escucharan, hasta que crearan una sinfonía. Paralelamente, en esta tesis se le dará importancia a la danza por su importante rol hoy en día en el arte flamenco, tratando de que este elemento sea un instrumento más dentro de aquella orquesta. Se puede señalar que al igual que la música y que el cine, el baile habla en imágenes. Así ya entrando en este terreno, se puede decir, que la danza es cuerpo y vida a través del cuerpo.

6.3 *La danza, el tiempo y Lorca:*

Me he preguntado tantas veces qué es lo que me acontece indescriptible e imposible de articular cuando bailo. Sospecho que mucho tiene que ver con el tiempo, ese concepto irreductible que se proyecta hacia el infinito, hacia el pasado y el futuro amalgamando todo en ese preciso instante, lo que fui y lo que seré; esa síntesis del ser individual me deja sin aliento y por supuesto no hay palabra; comprendo que en el goce del movimiento lo que ocurre es la incesante búsqueda del tiempo original, es redescubrir el propio tiempo a través de ese viaje que me guía a un territorio infinito y poético: el lenguaje de la danza. (Capriles, 2006, p.17)

Hay un tiempo indefinido en la danza, los movimientos no tienen fecha de expiración, y eso también sucede con la obra de Lorca. Él lo intuía y en la pieza de la zapatera en el prólogo nos lo recuerda cuando le dice a la zapatera: “Ya voy, no tengas tanta impaciencia en salir; no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje barato, ¿lo oyes?, un traje de zapatera... Aunque, después de todo, tu traje y tu lucha será el traje y la lucha de cada espectador sentado en su butaca, en su palco, en su entrada general, donde te agitas, grande o pequeña, con el mismo ritmo desilusionado(...)” (García Lorca, 1998, p.47) No sólo por lo que también señala María Fernanda Palacios sobre la comedia, al decir que son personajes cotidianos, casi siempre sin nombres propios, como la zapatera, el mozo y el niño; en esta obra las

costumbres básicas de todos los seres humanos son protagonistas y a su vez el motivo de risa.

6.4 A compás

A Lorca se hizo un acercamiento como “el poeta de los gitanos”, y esto con respecto al mundo se mantiene dentro de la misma dirección que la danza, pues en ella hay poesía y viceversa.

En el ritmo se encuentran las palabras que se articulan y dan sentido al poema; en el ritmo se encuentra la expresión de un cuerpo en movimiento que danza; inspiro y pronuncio, exhalo y deslizo mi cuerpo; de pronto encuentro en el silencio el ritmo de un cuerpo que está vivo, y en el poema la respiración suspendida de alguien que ha desaparecido...el poema y la danza se hacen en el tiempo y es que el tiempo no tiene fin. (Capriles, 2006, p. 18-19)

Así, poesía y danza son formas que utiliza el ser humano para expresar lo que está más allá de las palabras, la impronunciable emoción.

MARCO METODOLÓGICO

CAPÍTULO I. EL MÉTODO

1.1. Delimitación

El cine a diferencia del teatro, utiliza la imagen sobre la palabra para contar lo que ocurre. La imagen fílmica no necesita reproducir el texto. Por ello, partir de una pieza teatral para realizar una adaptación a cortometraje, precisa extraer del texto original aquellos fragmentos en donde está condensada la esencia de la obra. A partir de esa base se tallará con el baile, la música y las imágenes el resto de la creación.

Al realizar el trabajo de investigación no se profundizó en el terreno del género de los musicales, ya que el ambiente en donde se mueve el flamenco carece de la grandiosidad que por lo general conllevan los musicales. Pero como la música y la danza tienen un papel protagónico en la adaptación, y los musicales son el género que el cine utiliza para exaltarlas, se encontraron ciertos elementos que hacen sintonía entre este género y la película propuesta, a los que se les dará cabida.

La zapatera prodigiosa permite que en la adaptación no se busque recrear un tiempo específico, pues hay cierta atemporalidad, ya que lo importante es el acontecer de lo humano, no el tiempo en el que ocurre. Por eso, más bien se intentará, siempre dentro de una atmósfera flamenca y fantasiosa, recrear una nueva realidad llena de fantasía.

1.2. Justificación

Un clásico es considerado como tal porque a pesar del paso del tiempo, no deja de estar vigente. Federico García Lorca es uno de los escritores clásicos en la literatura universal, y se ha considerado en este trabajo como *El poeta de los gitanos*, porque aunque no-gitano a través de su arte le dejó al mundo un legado del sentir de ese pueblo. Entre otras conferencias y ensayos sobre lo flamenco, se encuentra su muy conocida conferencia: *Juego y teoría del duende*, en la que se logra un acercamiento a la forma de vivir el arte dentro del flamenco. La historia y procedencia tanto del pueblo gitano como del flamenco resultan bastante misteriosas, pero ese misterio es el que da pie a que la obra de Lorca esté muy ligada a esas formas, pues aún cuando su obra trasciende las fronteras de la poesía para devenir en dramaturgia, ésta se mantiene impregnada de poesía; y la poesía es misterio, es metáfora de la vida, es imagen de las palabras. En el caso del dramaturgo, la imagen es la que narra, tal como sucede en el cine. Por ello, se puede considerar la obra de Lorca como terreno virgen y fértil para sembrar sobre ella cine. Específicamente, se tomó la obra *La zapatera prodigiosa* pues es una pieza en la que cada escena está cargada de musicalidad, elemento que hizo sintonía con la intención de jugar con el flamenco y la realización. Además, por ser una farsa, se abre el campo de la fantasía en el que se cuelan destellos del género musical, pues aunque no sea la forma clásica de musical, en que los personajes cantan y bailan para expresar sus emociones, encontramos que los conflictos de la pieza se resuelven a través del baile. Y casi toda la pieza irá acompañada con música.

Para la realización de este proyecto, se trabajará en la adaptación individualmente, pues cada artista le habla al público de manera particular, y se quiere intentar mostrar la manera en que la obra de García

Lorca dialogó con la tesista, y su vez cómo el flamenco y el cine participaron en la conversación.

1.3. *Planteamiento del problema*

¿Cómo realizar un cortometraje audiovisual inspirado en la obra *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca?

1.4. *Objetivo general*

Realizar un cortometraje audiovisual inspirado en la obra *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca.

1.5. *Objetivos específicos*

1.5.a. Investigar parte de la vida y obra de Federico García Lorca.

1.5.b. Investigar la historia y datos importantes del arte flamenco y lo gitano.

1.5.c. Realizar un cortometraje original que respete siempre la esencia de la obra de Federico García Lorca.

1.5.d. Adaptar el texto original de *La zapatera prodigiosa* a un lenguaje audiovisual.

1.5.e. Codificar en un lenguaje audiovisual el clásico *La zapatera prodigiosa* haciendo uso de la danza y la música del flamenco.

1.6. Tipo de investigación y diseño de la misma

1.6. a. Tipo: Exploratoria

El objetivo de este tipo de investigaciones es clarificar áreas específicas de estudio, utilizando elementos adicionales o novedosos. Explorar significa indagar y tras esa indagación suelen haber descubrimientos. Específicamente, en trabajos de grado los resultados que se obtienen de las exploraciones en el campo humanístico suelen ser muy individuales, y por ello es que agregan una información nueva y adicional acerca de un tema a la existente. De aquí que el tipo de investigación sea exploratoria, dado que el arte vislumbra algo distinto para cada individuo; por lo tanto, los descubrimientos personales que se obtengan a través de la exploración de la obra y vida de Federico García Lorca serán expresados a través del montaje escénico del corto. Además, no se buscará a través del proyecto explicar o crear alguna teoría, pues de ello se encarga la ciencia, simplemente se creará una adaptación.

Este tipo de investigaciones se caracterizan por:

- a. Existe un bajo nivel de conocimiento. En este sentido, el asunto sobre el cual se basa el proyecto no es conocido masivamente. En primer lugar, el flamenco es un arte básicamente andalúz, es decir, perteneciente a otra cultura. Y en segundo lugar, la obra de Federico García Lorca, aunque sea un clásico, siempre está abierta a nuevas lecturas que dependen de la competencia del lector.

- b. Información dispersa, pues para realizar la adaptación se utilizarán distintos elementos y disciplinas: la danza, el flamenco, la música, el teatro y la cinematografía para fusionarlas en un mismo montaje: un cortometraje. Cada uno de los anteriores, trae consigo un conocimiento técnico y teórico particular. Además, se le suma el hecho de que la adaptación parte de una obra literaria existente, por lo tanto se tendrán que abarcar terrenos referentes a la obra y vida del autor.

- c. No genera conclusiones determinantes sino aproximaciones. Recordemos que el arte no busca dar conclusiones sino exponer y mostrar. Sobre todo las artes escénicas en general, han acompañado al hombre como una forma de mostrarse y de verse. No es la realidad lo que se muestra, sino una aproximación particular a la realidad.

- d. Permite reconocer tendencias, corrientes o inclinaciones de una situación. Las inclinaciones y vías que tome el proyecto dependerán de la resonancia emocional e intelectual que tenga la pieza en la tesista y sus colaboradores, como realizadores del proyecto. Por supuesto, las inclinaciones se verán influenciadas por estudios previos relacionados con los temas a indagar.

1.6.b Diseño: No experimental

-No ejerce control, ni manipulación de variables.

-Se apoya en la observación directa, entrevistas y archivos. Pues la adaptación estará sustentada en una obra ya existente *La zapatera prodigiosa*

estarán fundamentados en bibliografías y documentos relativos tanto al autor como a su obra. Igualmente, ocurrirá al cubrir el tema referente al flamenco, la danza, y el género del musical.

1.7. Estrategia general y cronograma del proyecto

Tabla 1. *Preproducción*

Actividad	Fecha
Investigación y recolección de documentos sobre flamenco	Junio a Diciembre 2008
Investigación y recolección de documentos sobre Federico García Lorca	Junio a Diciembre 2008
Reunión con expertos en la materia	Julio a Octubre 2008
Elaboración del marco teórico	Julio a Diciembre 2008
Elaboración del guión adaptado	Enero a Abril 2009
Elaboración plan de rodaje	Junio 2009
Elaboración de presupuesto	Abril a Junio 2009
Contacto con equipo técnico	Mayo 2009
Contacto con equipo artístico	Enero a Julio 2009
Montaje de coreografías	Abril a Junio 2009
Reunión con equipo técnico	Junio 2009
Visita y confirmación de locaciones	Junio 2009
Ensayos	Febrero a Junio 2009
Elaboración de plan de cámara	Junio 2009
Elaboración de <i>storyboard</i>	Abril 2009
Reunión y discusión para el diseño	Abril a Julio 2009

de la música	
Diseño y confección de vestuario	Abril a Julio 2009

Tabla 2. *Producción*

Grabación 1	30 de Junio 2009
Grabación 2	1 de Julio 2009

Tabla 3. *Postproducción*

Visualización y pietaje del material bruto	13 al 24 de Julio 2009
Selección de tomas	13 al 24 de Julio 2009
Montaje/ Edición/ Musicalización	13 de Julio al 28 de Agosto 2009

1.8. Modalidad

El cortometraje pertenece a la modalidad de Proyecto de Producción, Submodalidad 1: Proyectos Audiovisuales.

CAPÍTULO II: LIBRO DE PRODUCCIÓN

2.1. Preproducción

2.1.a. Sinopsis

Es la historia de la zapatera, una joven que se casa con un zapatero quien la dobla en edad. Ella siempre se está quejando de los asuntos cotidianos, y lleva la vida con hastío. Se dedica a los quehaceres del hogar, y a veces cobra a los clientes el trabajo de su marido. De tanta queja, un buen día su esposo la abandona. Por ello, tiene que comenzar a trabajar para poder vivir y lo hace atendiendo en una taberna donde suelen ir los habitantes del pueblo, entre los que están los mozos que la cortejan y las vecinas, clientas del zapatero, quienes siempre están chismeando sobre la zapatera.

Un día agitado, en el que la zapatera tiene una discusión con las vecinas, y los mozos están a punto de matarse por el amor de la zapatera, llega un extraño personaje a la taberna a tomar refrigerio y a descansar. Mientras ella lo atiende, él comienza a hablarle de su esposa quien lo había abandonado, y luego comienza a cortejar a la zapatera. Ella se molesta por sus intentos de seducirla y le deja en claro que aunque su marido la haya dejado por culpa de la gente, ella lo sigue esperando para cuando regrese. El extraño, se quita el sombrero que lo cubre, y ella se da cuenta que es el zapatero que ha regresado. Así la zapatera vuelve a su cotidianidad y tiene a alguien que la defienda.

2.1.b. Propuesta Visual

El cortometraje *La zapatera prodigiosa* estará marcado por la mezcla entre fantasía y realidad. Por ello, se buscará pasear por una extensa gama de colores fuertes como naranjas, verdes, morados, amarillos y rojos para acercarse al inmenso colorido característico de los mosaicos andaluces. Se dará especial importancia a ciertos detalles en rojo, pues además de ser un color muy utilizado dentro del flamenco, simbólicamente expresa emoción, que es lo que mueve a los personajes durante la historia. Por último, el negro será utilizado para lograr las atmósferas donde la soledad sea la que protagoniza.

La iluminación buscará ser en el mayor grado posible, naturalista. Ya que la pieza, aunque vestida en traje de fantasía, habla de situaciones de la vida cotidiana, y lo que sucederá, sea fantasía o realidad, siempre estará bajo la luz de la realidad.

Los planos serán, en su mayoría, abiertos en el caso de las intervenciones de danza, y cerrados cuando se busque exaltar alguna emoción, expresión o gesto, para destacar los humores cambiantes de los personajes. También, este tipo de planos permitirán que se de el juego de los compases con los objetos de uso cotidiano, como el cuchillo en la cocina, o el martillo del zapatero.

La cámara será fijada por medio de un trípode, pues el movimiento se quiere lograr en las acciones de los personajes y los bailes. Paralelamente, la sensación de movimiento se quiere transmitir por medio de la música. De la misma forma, la intención de usar cámara fija está en mantener la idea del teatro y de la pieza teatral de *La zapatera prodigiosa*, como punto de partida de toda la adaptación, ya que el teatro ocurre en un espacio fijo y lo que tiene movimiento es la acción en escena. En términos generales se apelará a los planos clásicos del cine.

2.1.c. Propuesta Sonora

La propuesta sonora estará basada en el flamenco. Se quiere dar importancia a la musicalidad como parte fundamental de la narración, pues ella ayudará a crear las atmósferas en las que se va desarrollando el relato. Se quiere jugar además con sonidos cotidianos que se entremezclen con la música.

El tipo de *palo* o estilo flamenco, usado o bailado, dependerá de la emoción que se esté moviendo. Por ejemplo, cuando el zapatero se va, es una *soleá por bulería* lo que la zapatera baila, ya que este tipo de *palo*, como su nombre bien lo dice, expresa soledad.

Posteriormente, en la secuencia que se da lugar en la taberna, sonarán unas *bulerías* que serán bailadas por las vecinas y la zapatera, pues las *bulerías* suelen ser lo que se toca en las tabernas de Andalucía. Es cotidiano entre las fiestas y a su vez traen una carga emocional en la que cada persona que lanza o danza una *patada por bulería* (nombre que se le da a cada intervención bailada) se muestra en su individualidad y en su manera de ser más pura. Se usará entonces como el medio que utilizan las vecinas y la zapatera para discutir, retarse e intentar demostrar quien puede más.

Finalmente, el cierre de la pieza se dará con una *guajira*, que es también un *palo* flamenco, mucho más alegre, donde se intentará expresar la tranquilidad y alegría que produce el regreso del zapatero y lo ceremonioso tras lo cotidiano.

2.2. Desglose de Necesidades de Producción

2.2.a. Plan de rodaje

Tabla 4. Plan de rodaje

<u>ESC</u>	<u>INT- EXT</u>	<u>LOCACIÓN</u>	<u>Día- noche</u>	<u>DESCRIPCIÓN ESCENA</u>	<u>HORARIO</u>
1	INT	Zapatería (Día 1)	Día	Manos del zapatero, martilla unos zapatos rojos de flamenco, les está poniendo los clavos.	7:30 AM
17	INT	Zapatería (Día 3)	Día	El zapatero martilla los zapatos rojos a compás.	8:00 AM
19	INT	Zapatería (Día 3)	Día	El zapatero martilla los zapatos rojos a compás	8:00 AM
21	INT	Zapatería (Día 3)	Día	El zapatero martilla los zapatos rojos a compás	8:00 AM
10	INT	Zapatería (Día 2)	Día	El zapatero arregla unos zapatos negros, los pule.	9:30 AM
3	EXT	Calle (Día 1)	Día	La zapatera camina	11:00 AM
28	INT	Taberna	Día (tarde)	La zapatera trabaja, hay unos mozos en la barra y llega el mozo de la faja. Ella les sirve, ellos la cortejan. En otra mesa las vecinas se ven	3:00 PM

				chismeando entre copas.	
29	INT	Taberna	Día (tarde)	Se escucha el murmullo de las vecinas, y comienza la lucha a través de patadas por bulería. Cada una baila. Dos de los mozos se retan con una navaja y llega el zapatero disfrazado.	4:30 PM
30	INT	Taberna	Día (tarde)	El zapatero habla y todos lo escuchan, la zapatera trabaja y le sirve. 2 diálogo: zapatera y zapatero, él se quita el disfraz y la invita a bailar a través de palmas.	4:30 PM
26	INT	Salón (Día 3)	Día	La zapatera baila.	6:30 PM
FIN DE DÍA 1 DE RODAJE- junio 30- 2009					
6	EXT	Entrada residencia (Día 1)	Día	La zapatera camina por el pasillo, hay una vecina. Reclamo y pago de las monedas. Entrega de zapatos. Cierre de puertas.	8:00 AM
11	EXT	Entrada Residencia- (Día 2)	Día	La zapatera llega a su casa, está la vecina que se abanica. Se miran.	8:00 AM

				Cierran puertas.	
23	EXT	Casa (Día 3)	Día	La agujas del reloj marcan a compás.	10:00 AM
7	INT	Casa(salida)) (Día 2)	Día	dentro de la casa la zapatera acaba de cerrar la puerta, suena el timbre y es la niña. Le abre, la besa y la pequeña le entrega unos zapatos.	10:00 AM
15	INT	Casa salida (Día 3)	Día	El zapatero de espaldas y viendo a la puerta, cargado de su maleta, se va de la casa.	10:00 AM
27	INT	Cómoda (Día 3)	Día	La zapatera abre el cofre de dinero y está vacío.	11:30 AM
13	INT	Cómoda/ Casa (Día 3)	Día	El zapatero abre el cofre del dinero, guarda las monedas allí y se mira en el espejo contándose las arrugas.	11:30 AM
2	INT	Cómoda/ Casa (Día 2)	Día	La zapatera abre la caja, toma un poco de dinero y la cierra.	11:30 AM
25	INT	Cómoda (Día 3)	Día	La zapatera se mira al espejo, se quita la pintura roja, se pone la flor roja.	11:30 AM

9	EXT	Solar (Comedor) (Día 2)	Día	la zapatera riega las matas	2:00 PM
22	EXT	Solar (Comedor) (Día 3)	Día	La zapatera abre la botella de vino, se sirve, toma un sorbo, marca con sus puño el compás en la mesa.	2:00 PM
24	EXT	Solar (Comedor) (Día 3)	Día	La zapatera marca con el puño sobre la mesa un último compás, toma un sorbo de vino y se levanta.	2:00 PM
12	EXT	Solar (Comedor) (Día 3)	Día	La zapatera barre. Llega el zapatero que intenta besarla en el cuello. Entrega las monedas del zapatero.	2:00 PM
	EXT	Solar (Comedor) (Día 1)	Día	la zapatera y el zapatero comen. Juego del vino y miradas.	2:00 PM
14	INT	Cocina (Día 3)	Día	La zapatera carga platos para hacer la mesa, el zapatero la detiene: diálogo 1. Él sale.	4:00 PM
16	INT	Cocina (Día 3)	Día	La zapatera escucha el portazo, continua arreglando las cosas para cocinar. Toma el tomate y	4:00 PM

				lo pica a compás de martinete.	
18	INT	Cocina (Día 3)	Día	La zapatera pica la cebolla a compás.	4:00 PM
8	INT	Cocina (Día 2)	Día	la zapatera pone la bolsa de mercado y los zapatos en la mesa. Entra el zapatero que chequea los zapatos, y se miran.	4:00 PM
20	INT	Cocina (Día 3)	Día	La zapatera sofríe legumbres y mueve la paleta a compás.	4:00 PM
FIN DE DÍA 2 DE RODAJE- julio 01- 2009					

2.2.b. Presupuesto

Tabla 5. Presupuesto calculado en bolívares

PRESUPUESTO		
FECHA:		<i>30 junio y 1 de julio 2009</i>
NOMBRE PROYECTO:		<i>La zapatera prodigiosa</i>
CATEGORÍA:		<i>Cortometraje para TESIS de grado UCAB</i>
LOCACIONES:		<i>Zapatería José Contreras, calle en la Florida, La Frasca de Toledo, Quinta.</i>
PRODUCTOR :		<i>Anna Carolina Maier Quintana, Yaniré Yanez Da coincidecao, Rubén Belfort</i>
DIRECTOR:		<i>Anna Carolina Maier Quintana</i>
Código	Rubro	Total expresado en BsF
1	HONORARIOS	
1.1.	DIRECCIÓN	-
1.2.	INVESTIGACIÓN - GUIÓN	-
1.3.	PRODUCCIÓN	260

1.4.	REPARTO - ELENCO	4,000
1.5.	FOTOGRAFÍA - SONIDO	9,820
1.6.	DIRECCIÓN DE ARTE	-
1.7.	POSTPRODUCCIÓN	9,000
1	SUBTOTAL	23,080
2 ALIMENTACIÓN Y VIÁTICOS		
2.1.	ALIMENTACIÓN	3,000
2.2.	VIÁTICOS	275
2	SUBTOTAL	3,275
3 PREPRODUCCIÓN: INVESTIGACIÓN, GUIÓN		
3.1.	GUIÓN	125
3	SUBTOTAL	125
4 PRODUCCIÓN		
4.1.	MATERIALES PRODUCCIÓN	2,000
4.2.	TRANSPORTE	500
4.3.	LOCACIONES	-
4	SUBTOTAL	2,500

5	EQUIPOS	
5.5.	CÁMARA	1,700
5.6.	ÓPTICA	3,400
5.7.	LUCES	3,200
5.8.	GRIP	700
5.9.	TRAMOYA	1,200
5.10.	OTROS	860
5.11.	SONIDO	2,620
5	SUBTOTAL	13,680
6	DIRECCIÓN DE ARTE	
6.1.	UTILERÍA	1,000
6.2.	VESTUARIO	1,000
6.3.	MAQUILLAJE - PELUQUERÍA	500
6	SUBTOTAL	2,500
7	POSPRODUCCIÓN	
7.1.	EDICIÓN	4,000
7.2.	SONORIZACIÓN - AUDIO	6,000
7	SUBTOTAL	10,000

8	DISTRIBUCION	
8.1.	COPIAS	165
8	SUBTOTAL	165
GRAN TOTAL		55,325

Tabla 6. Honorarios

CÓDIGO	ÍTEM	NOMBRE	CANTIDAD	TIEMPO (días de trabajo)	Precio unitario expresado en BsF	SUBTOTAL
1.1	DIRECCIÓN					
1.1 .1	Director	Anna Carolina Maier Quintana	1	300	-	-
1.1 .2	Asistente de dirección	Joel Novoa Schnider	1	60	-	-
1.1 .3	Director de casting	Anna Carolina Maier Quintana	1	15	-	-
1.1 .4	Video assist - claqueta	Adriana Sabina Rodríguez	1	2	-	-
1.1	SUBTOTAL					-
1.2	INVESTIGACIÓN - GUIÓN					
1.2 .1	Guionista	Anna Carolina Maier Quintana	1	120	-	-
1.2	SUBTOTAL					-

1.3	PRODUCCIÓN					
1.3 .1	Jefe de producción	Yaniré Da conceicao	1	30	-	-
1.3 .2	Productor campo	Licett Vasquez	1	30	-	-
1.3 .3	Asistentes de producción	Adriana Rodríguez	1	2	-	-
1.3	SUBTOTAL					-
REPARTO - ELENCO						
1.4 .1	Personajes principales	zapatera y zapatero	2	2	1,000	4,000
1.4 .2	Personajes secundarios	vecina 1, vecina 2, vecina 3, Mozo de la faja, Mozo del sombrero, Don Mirló, niña	4	2	-	-
1.4 .3	Extras	Guitarrista, percusionista 2	1	1		
1.4	SUBTOTAL					4,000
1.5	FOTOGRAFÍ					

	A - SONIDO					
1.5 .1	Director de fotografía	Rubén Belfort	1	2	3,000	6,000
1.5 .2	Gaffer - jefe de luces	Belfort producciones	1	2	650	1,300
1.5 .3	Maquinista	Belfort producciones	1	2	650	1,300
1.5 .4	Electricista	Belfort producciones	1	2	550	1,100
1.5 .5	Electricista	Belfort producciones	1	2	550	1,100
1.5 .6	Foquista	Belfort producciones	1	2	650	1,300
1.5 .7	Asistente de cámara	Belfort producciones	1	2	700	1,400
1.5 .8	Foto fija		1	2	500	1,000
1.5 .9	Sonidista	Javier Aponte	1	2	600	1,200
1.5 .10	Microfonista	Javier Aponte	1	2	450	900
1.5	SUBTOTAL					16,600
1.6	DIRECCIÓN DE ARTE					

1.6 .1	Director de Arte	Susana Ibañez	1	30	-	-
1.6 .2	Vestuarista	Susana Ibañez, Anna Carolina Maier	1	2	-	-
1.6 .3	Maquillador	Susana Ibañez, Anna Carolina Maier	1	2	-	-
1.6 .4	Asistentes de arte	Susana Ibañez	1	2	-	-
1.6	SUBTOTAL					-

1.7	POSTPROD UCCIÓN					
1.7 .1	Editor	Samuel Henríquez, Anna Carolina Maier	2	30	4,000	4,000
1.7 .2	Diseñador gráfico (créditos, logos, animaciones)		1	30	4,000	4,000
1.7 .3	Música original	Gonzalo Grau	4	30	1,000	1,000
1.7	SUBTOTAL					9,000

	Subtotal					29,600
--	-----------------	--	--	--	--	---------------

Tabla 7. Alimentación y viáticos

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD de personas	TIEMPO (expresado en días)	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
2.1.	ALIMENTACIÓN (CATERING)					
2.1.1	Desayunos		25	2	10	500
2.1.2	Refrigerios AM		25	2	5	250
2.1.3	Almuerzos		25	2	20	1,000
2.1.4	Refrigerios PM		25	2	5	250
2.1.5	Cenas		25	2	20	1,000
2.1.	SUBTOTAL					3,000
2.2.	VIÁTICOS					
2.2.1	Viáticos		1	2	100	200
2.2.2	Estacionamientos		5	1	15	75

2.2.	SUBTOTAL					275
	Subtotal					3,275

Tabla 8. *Preproducción: Investigación, guión*

ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
------	-------------	----------	------------------------------------	-------

GUIÓN				
Realización guión	Escritura del guión	1	-	-
Copias trabajo - fotocopias	Fotocopias del guión para el equipo	10	5	50
SUBTOTAL				50

Subtotal				50
-----------------	--	--	--	-----------

Tabla 9: Producción

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	TIEMPO	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
4.1.	MATERIALES PRODUCCIÓN					
4.1.1	Caja de producción		1		500	500
4.1.2	Necesidades de producción				1500	1500
4.1.	SUBTOTAL					2,000
4.2.	TRANSPORTE					
4.1.1	Transporte		2	2	250	500
4.2.	SUBTOTAL					500
4.3.	LOCACIONES					
4.3.1	Alquiler de locaciones		0	2	0	0

4.3.2	Alquiler de estudio		0	2	-	-
4.3.	SUBTOTAL					-
	Subtotal					2,500

Tabla 10: *Equipo técnico*

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	TIEMPO expresado en días	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
5.5.	CÁMARA					
5.5.1	Cámara video		1	2	850	1,700
5.5.2	Trípode					
5.5.	SUBTOTAL					1,700
5.6.	ÓPTICA					
5.6.1	Ultra Prime		1	2	1,700	3,400
5.6.	SUBTOTAL					3,400
5.7.	LUCES					
5.7.1	Joker Par 400 con Chimera		1	2	400	800

5.7.2	Fresnel de 1.000 wts.		3	2	100	600
5.7.3	Fresnel de 650 wts.		4	2	75	600
5.7.4	Kino Flo 4x4.		4	2	150	1,200
5.7.	SUBTOTAL					3,200
5.8. GRIP						
5.8.1	Paquete de gripería		1	2	300	700
5.8.	SUBTOTAL					700
5.9. TRAMOYA						
5.9.1	Dolly sprinter y acc.		1	2	600	1,200
5.9.2	Grúa					
5.9.3	Steady cam - glide cam - Jib					
5.9.	SUBTOTAL					1,200
5.10. OTROS						
5.10.1	Video asist.		1	2	150	300
5.10.2	Monitor Portatil		1	2	100	200

5.10.3	Watchman Sony Mini DV		1	2	150	300
5.10.4	Filtros		2	2	15	60
5.10.	SUBTOTAL					860
5.11. SONIDO						
5.11.1	Micrófonos		3	2	250	1,500
5.11.3	Audífonos		2	2	30	120
5.11.4	Cónsola		1	2	500	1,000
5.11.	SUBTOTAL					2,620
Subtotal						
						13,680

Tabla 11. *Dirección de arte*

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
6.1.	UTILERÍA				
6.1.1	Alquiler			-	-
6.2.2	Compra			1,000	1,000
6.1.	SUBTOTAL				1,000
6.2.	VESTUARIO				
6.2.1	Alquiler			-	-
6.2.2	Compra			1,000	1,000
6.2.	SUBTOTAL				1,000
6.3.	MAQUILLAJE - PELUQUERÍA				
6.3.1	Materiales			350	500
6.3.	SUBTOTAL				500
	Subtotal				2,500

Tabla 12. Posproducción

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	TIEMPO (expresado en días)	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
7.1.	EDICIÓN					
7.1.1	Preedición -off line				1,000	1,000
7.1.2	Edición Digital - on line				2,000	2,000
7.1.3	Animación				1,000	1,000
7.1.	SUBTOT AL					4,000
7.2.	SONORIZ ACIÓN - AUDIO					
7.2.1	Estudio de Grabación		1	5	1,000	5,000
7.2.2	Mezcla final		1	1	1,000	1,000

7.2.	SUBTOT AL					6,000
	Subtotal					10,000

Tabla 13. *Distribución*

ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
------	-------------	----------	------------------------------------	-------

COPIAS				
Copias DVD	Caja dvd, impresión arte, compra dvd, dvds impresos	5	33	165
SUBTOTAL				165

Subtotal				165
-----------------	--	--	--	------------

2.3. Producción

2.3.a. Ficha Técnica

Formato: HDV- 24 Cuadros

Año de Producción: 2009

País: Venezuela

Fecha de rodaje: 30 de Junio de 2009 a 1 de Julio de 2009

Duración de rodaje: dos días

Postproducción: 1 mes

Estreno: 4 de Septiembre

Lugares de rodaje:

Zapatería José Contreras, la Florida- Caracas.

La Frasca de Toledo, la Campiña-Caracas.

La Florida, Caracas.

Quinta Ligia , la Castellana-Caracas

Sinopsis:

Una zapatera, casada con un zapatero quien la dobla en edad, se la pasa hastiada de los quehaceres cotidianos y disgustada con su vida y marido, hasta que un buen día, él se va de la casa. Por ello, la zapatera tiene que comenzar a trabajar para poder vivir y lo hace atendiendo en una taberna donde suelen ir los habitantes del pueblo, entre los que están los mozos que la cortejan y las vecinas, clientas del zapatero, quienes

siempre están chismeando sobre la zapatera. Después de enfrentarse con su soledad, las vecinas y la sociedad que la rodea, la zapatera vuelve a su cotidianidad y tiene a alguien que la defiende pues el zapatero regresa.

Director:

Anna Carolina Maier Quintana

Productor:

Yaniré Yáñez Da conceicao

Rubén Belfort

Hermann Maier

Anna Carolina Maier Quintana

Asistencia de Dirección:

Joel Novoa Schneider

Producción Ejecutiva:

Yaniré Yáñez Da conceicao

Rubén Belfort

Guión:

Anna Carolina Maier Quintana

Idea:

Anna Carolina Maier

Tomado del Guión Original: *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca.

Director de Fotografía:

Rubén Belfort

Director de Producción:

Yaniré Yáñez Da conceicao

Sonido:

Javier Aponte

Montaje:

Samuel Henríquez y Anna Carolina Maier Quintana

Supervisión de montaje:

Samuel Henríquez

Dirección de Arte:

Susana Ibañez

Vestuario:

Anna Carolina Maier Quintana

Gloria Díaz

Maquillaje:

Susana Ibañez

Anna Carolina Maier Quintana

Claqueta:

Adriana Rodríguez

Música original:

Gonzalo Grau

Música no-original:

Vicente Amigo (*Poeta*)

Jefe de Producción:

Licett Vásquez

Cámara:

Belfort Producciones

Asistente de cámara:

Belfort Producciones

Máquina:

Belfort Producciones

Electricista 1:

Belfort Producciones

Electricista 2:

Belfort Producciones

Plantero:

Belfort Producciones

Reparto:

La zapatera:

Anna Carolina Maier Quintana

El zapatero:

Paul Gamez

Vecina 1:

María Eugenia Garay

Vecina 2 (*bailaora* 1):

Adriana Olivares

Vecina 3 (*cantaora*):

Daily Fuguet

Vecina 4 (*bailaora* 2):

Mariana Martínez

Mozo del sombrero (percusionista 1):

Diego Álvarez (El Negro)

Mozo de la faja:

Markel Méndez

Don Mirló:

José Manuel Peña

Niña:

Victoria Garay

Percusionista 2:

Juan Carlos Hernández

Guitarrista:

Juan Ernesto Velásquez

Vecina extra 1:

Maria Elisa Castillo

Vecina extra 2:

Alexandra Álvarez Palacios

2.3.b. Análisis de costos

Tabla 14. Presupuesto calculado en bolívares

PRESUPUESTO		
FECHA:		<i>30 junio y 1 de julio 2009</i>
NOMBRE PROYECTO:		<i>La zapatera prodigiosa</i>
CATEGORÍA:		<i>Cortometraje para TESIS de grado UCAB</i>
LOCACIONES:		<i>Zapatería José Contreras, calle en la Florida, La Frasca de Toledo, Quinta.</i>
PRODUCTOR :		<i>Anna Carolina Maier Quintana, Yaniré Yanez Da coincidecao, Rubén Belfort</i>
DIRECTOR:		<i>Anna Carolina Maier Quintana</i>
Código	Rubro	Total expresado en BsF
1	HONORARIOS	
1.1.	DIRECCIÓN	-
1.2.	INVESTIGACIÓN - GUIÓN	-
1.3.	PRODUCCIÓN	
1.4.	REPARTO - ELENCO	-
1.5.	FOTOGRAFÍA - SONIDO	720
1.6.	DIRECCIÓN DE ARTE	-

1.7.	POSTPRODUCCIÓN	-
1	SUBTOTAL	720
2	ALIMENTACIÓN Y VIÁTICOS	
2.1.	ALIMENTACIÓN	3,000
2.2.	VIÁTICOS	275
2	SUBTOTAL	3,275
3	PREPRODUCCIÓN: INVESTIGACIÓN, GUIÓN	
3.1.	GUIÓN	50
3	SUBTOTAL	50
4	PRODUCCIÓN	
4.1.	MATERIALES PRODUCCIÓN	2,000
4.2.	TRANSPORTE	500
4.3.	LOCACIONES	-
4	SUBTOTAL	2,500
5	EQUIPOS	

5.5.	CÁMARA	-
5.6.	ÓPTICA	-
5.7.	LUCES	-
5.8.	GRIP	-
5.9.	TRAMOYA	-
5.10.	OTROS	-
5.11.	SONIDO	-
5	SUBTOTAL	-
6 DIRECCIÓN DE ARTE		
6.1.	UTILERÍA	1,000
6.2.	VESTUARIO	1,000
6.3.	MAQUILLAJE PELUQUERÍA	- 500
6	SUBTOTAL	2,500
7 POSPRODUCCIÓN		
7.1.	EDICIÓN	1,000
7.2.	SONORIZACIÓN - AUDIO	-
7	SUBTOTAL	1,000

8	DISTRIBUCION	
8.1.	COPIAS	165
8	SUBTOTAL	165

GRAN TOTAL	10,210
-------------------	---------------

Tabla 15. Honorarios

CÓDIGO	ÍTEM	NOMBRE	CANTIDAD	TIEMPO (días de trabajo)	Precio unitario expresado en BsF	SUBTOTAL
1.1	DIRECCIÓN					
1.1 .1	Director	Anna Carolina Maier Quintana	1	300	-	-
1.1 .2	Asistente de dirección	Joel Novoa Schnider	1	60	-	-
1.1 .3	Director de casting	Anna Carolina Maier Quintana	1	15	-	-
1.1 .4	Video assist - claqueta	Adriana Sabina Rodríguez	1	2	-	-
1.1	SUBTOTAL					-
1.2	INVESTIGACIÓN - GUIÓN					

1.2		Anna Carolina Maier				
.1	Guionista	Quintana	1	120	-	-
1.2	SUBTOTAL					-
PRODUCCIÓN						
1.3	PRODUCCIÓN					
1.3	Jefe de producción	Yaniré Da conceicao	1	30	-	-
1.3	Productor campo	Licett Vásquez	1	30	-	-
1.3	Asistentes de producción	Adriana Rodríguez	1	2	-	-
1.3	SUBTOTAL					-
REPARTO - ELENCO						
1.4	REPARTO - ELENCO					
1.4	Personajes principales	zapatera y zapatero	2	2	1,000	-
1.4	Personajes secundarios	vecina 1, vecina 2, vecina 3, Mozo de la faja, Mozo del	4	2	-	-

		sombrero, Don Mirló, niña				
1.4 .3	Extras	Guitarrista , percusioni sta 2	1	1		
1.4	SUBTOTAL					-

1.5	FOTOGRAFÍ A - SONIDO					
1.5 .1	Director de fotografía	Rubén Belfort	1	2	-	-
1.5 .2	Gaffer - jefe de luces	Belfort produccio nes	1	2	60	120
1.5 .3	Maquinista	Belfort produccio nes	1	2	60	120
1.5 .4	Electricista	Belfort produccio nes	1	2	60	120
1.5 .5	Electricista	Belfort produccio nes	1	2	60	120
1.5 .6	Foquista	Belfort produccio	1	2	60	120

		nes				
1.5 .7	Asistente de cámara	Belfort produccio nes	1	2	60	120
1.5 .8	Foto fija		1	2	-	-
1.5 .9	Sonidista	Javier Aponte	1	2	-	-
1.5 .10	Microfonista	Javier Aponte	1	2	-	-
1.5	SUBTOTAL					720
1.6	DIRECCIÓN DE ARTE					
1.6 .1	Director de Arte	Susana Ibañez	1	30	-	-
1.6 .2	Vestuarista	Susana Ibañez, Anna Carolina Maier	1	2	-	-
1.6 .3	Maquillador	Susana Ibañez, Anna Carolina Maier	1	2	-	-

1.6	Asistentes de arte	Susana Ibañez	1	2	-	-
1.6	SUBTOTAL					-
POST PRODUCCIÓN						
1.7		Samuel Henríquez				
.1	Editor	, Anna Carolina Maier	2	30	-	-
1.7	Diseñador gráfico (créditos, logos, animaciones)		1	30	-	-
.2						
1.7	Música original	Gonzalo Grau	4	30	-	-
.3						
1.7	SUBTOTAL					
Subtotal						
						720

Tabla 16. Alimentación y viáticos

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD de personas	TIEMPO (expresado en días)	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
2.1.	ALIMENTACIÓN (CATERING)					
2.1.1	Desayunos		25	2	10	500
2.1.2	Refrigerios AM		25	2	5	250
2.1.3	Almuerzos		25	2	20	1,000
2.1.4	Refrigerios PM		25	2	5	250
2.1.5	Cenas		25	2	20	1,000
2.1.	SUBTOTAL					3,000
2.2.	VIÁTICOS					
2.2.1	Viáticos		1	2	100	200
2.2.2	Estacionamiento		5	1	15	75

2.2.	SUBTOTAL					275
	Subtotal					3,275

Tabla 17. *Preproducción: Investigación, guión*

ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	Precio UNITARIO (expresado en BsF)	TOTAL
------	-------------	----------	------------------------------------	-------

GUIÓN				
Realización guión	Escritura del guión	1	-	-
Copias trabajo - fotocopias	Fotocopias del Guión para el equipo	10	5	50
SUBTOTAL				50

Subtotal				50
-----------------	--	--	--	-----------

Tabla 18. *Producción*

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	TIEMPO	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
4.1.	MATERIALES PRODUCCIÓN					
4.1. 1	Caja de producción		1		500	500
4.1. 2	Nececidades de producción				1500	1500
4.1.	SUBTOTAL					2,000
4.2.	TRANSPORTE					
4.1. 1	Transporte		2	2	250	500
4.2.	SUBTOTAL					500
4.3.	LOCACIONES					
4.3. 1	Alquiler de locaciones		0	2	0	0
4.3. 2	Alquiler de estudio		0	2	-	-
4.3.	SUBTOTAL					-

	Subtotal					2,500
--	-----------------	--	--	--	--	--------------

Tabla 19. *Equipo técnico*

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	TIEMPO(expresado en días)	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
5.5.	CÁMARA					
5.5.1	Cámara video		1	2	850	1,700
5.5.2	Trípode					
5.5.	SUBTOT AL					-
5.6.	ÓPTICA					
5.6.1	Ultra Prime		1	2	1,700	3,400
5.6.	SUBTOT AL				-	-
5.7.	LUCES					
5.7.1	Joker Par		1	2	400	800

	400 con Chimera					
5.7.2	Fresnel de 1.000 wts.		3	2	100	600
5.7.3	Fresnel de 650 wts.		4	2	75	600
5.7.4	Kino Flo 4x4.		4	2	150	1,200
5.7.	SUBTOT AL					-
5.8. GRIP						
5.8.1	Paquete de gripería		1	2	300	700
5.8.	SUBTOT AL					-
5.9. TRAMOY A						
5.9.1	Dolly sprinter y acc.		1	2	600	1,200
5.9.2	Grúa					
5.9.3	Steady cam -					

	glide cam - Jib					
5.9.	SUBTOT AL					-
5.10. OTROS						
5.10.1	Video asist.		1	2	150	300
5.10.2	Monitor Portatil		1	2	100	200
5.10.3	Watchman Sony Mini DV		1	2	150	300
5.10.4	Filtros		2	2	15	60
5.10.	SUBTOT AL					-
5.11. SONIDO						
5.11.1	Micrófono s		3	2	250	1,500
5.11.3	Audífonos		2	2	30	120
5.11.4	Cónsola		1	2	500	1,000
5.11.	SUBTOTAL					-
	Subtotal					-

Tabla 20. *Dirección de arte*

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
6.1.	UTILERÍA				
6.1.1	Alquiler			-	-
6.2.2	Compra			1,000	1,000
6.1.	SUBTOTAL				1,000
6.2.	VESTUARIO				
6.2.1	Alquiler			-	-
6.2.2	Compra			1,000	1,000
6.2.	SUBTOTAL				1,000
6.3.	MAQUILLAJE - PELUQUERÍA				
6.3.1	Materiales			350	500

6.3.	SUBTOTAL				500
	Subtotal				2,500

Tabla 21. *Posproducción*

CÓDIGO	ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	TIEMPO (expresado en días)	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
7.1.	EDICIÓN					
7.1.1	Preedición - off line				1,000	1,000
7.1.2	Edición Digital – on line				2,000	2,000
7.1.3	Animación				1,000	1,000
7.1.	SUBTOTAL					-
7.2.	SONORIZAC IÓN - AUDIO					
7.2.1	Estudio de grabación		1	5	1,000	-
7.2.2	Mezcla final		1	1	1,000	1,000

7.2.	SUBTOTAL					1,000
	Subtotal					1,000

Tabla 22. *Distribución*

ÍTEM	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	Precio unitario (expresado en BsF)	TOTAL
-------------	--------------------	-----------------	---	--------------

COPIAS				
Copias DVD	Caja dvd, impresión arte, compra dvd, dvds impresos	5	33	165
SUBTOTAL				165

Subtotal				165
-----------------	--	--	--	------------

2.3.c. Escaleta

ESCENA 1

INT. ZAPATERÍA-DÍA 1

Aparecen las manos del zapatero que martilla unos zapatos rojos de flamenco, les está poniendo los clavos. Martilla a compás.

ESCENA 2

INT. CÓMODA/CASA-DÍA 1

Se ve una caja o cofre sobre una cómoda, donde se guarda dinero. La zapatera abre la caja, toma un poco de dinero y la cierra. Esto lo marcará dentro del compás que inició el zapatero.

ESCENA 3

INT. ZAPATERÍA-DÍA 1

El zapatero martilla unos zapatos rojos de flamenco, les está poniendo los clavos. Martilla a compás.

ESCENA 4

EXT. CALLE-DÍA 1

La zapatera camina por la calle, lleva en una bolsa de mercado, donde además están unos zapatos de flamenco beige.

ESCENA 5**EXT. ENTRADA RESIDENCIA-DÍA 1**

Se ve la zapatera que camina por el pasillo de la residencia y se encuentra con la vecina quien va de salida. Se miran, y la zapatera se le acerca y le pone la mano para que le de el dinero que le debe. La vecina le pone unas pocas monedas. La zapatera mira las monedas, y le vuelve a poner la mano. La vecina pone más dinero. La zapatera le entrega los zapatos de flamenco beige que traía, se voltea y entra a su casa. La vecina se queda unos instantes revisando los zapatos, los lanza al suelo y se marcha.

ESCENA 6**EXT. SOLAR (COMEDOR) -DÍA 1**

La zapatera barre y se escucha el barrido a compás. Llega el zapatero que intenta besarla en el cuello y ella hace un gesto para que la deje trabajar. Ella saca de su bolsillo el dinero que le dio la vecina y se lo entrega a el zapatero, las monedas suenan. El zapatero la besa y se va.

ESCENA 7**INT. CÓMODA/CASA-DÍA 1**

El zapatero abre el cofre del dinero, guarda las monedas allí y se mira en el espejo contándose las arrugas. Agarra del suelo su maletín de zapatero, se mira de nuevo y se va.

ESCENA 8**EXT. SOLAR (COMEDOR) /DÍA 1**

El zapatero llega con un clavel y se lo pone en la mesa a la zapatera. Sobre la mesa está una botella de vino tinto. Ella toma la botella y se sirve una copa, se escucha el vino caer, no le sirve a él. El zapatero la mira y ella le devuelve la mirada. El zapatero toma la botella y se sirve, se escucha el vino al caer. Ella toma un sorbo que se escucha y luego el toma un sorbo que también se oye.

ESCENA 9**INT. CÓMODA/CASA-DÍA 2**

La zapatera está en la cómoda. abre y muestra una caja o cofre sobre una cómoda, donde se guarda dinero. La zapatera abre la caja, toma un poco de dinero y la cierra, haciéndola sonar. Todo sucede a compás.

ESCENA 10**EXT. ENTRADA RESIDENCIA-DÍA 2**

Es otro día. La zapatera llega a su casa con una bolsa de mercado y otra ropa, camina por el pasillo de la residencia. La misma vecina, vestida distinta, riega las matas. La zapatera la mira, voltea su mirada a la puerta de entrada y entra a su casa. La vecina se queda viéndola un instante y continúa regando las matas.

ESCENA 11**INT. CASA (SALIDA) -DÍA 2**

Se ve la zapatera que está dentro de la casa, y acaba de cerrar la puerta de entrada. Atrás está la puerta. Se va a dirigir a la cocina y suenan unos golpes en la puerta. La zapatera abre la puerta y está la niña. La zapatera la besa y la niña le entrega unos zapatos de flamenco. Se despiden y la zapatera cierra la puerta.

ESCENA 12**INT. COCINA-DÍA 2**

La Zapatera coloca en la mesa la bolsa de mercado y le entrega los zapatos al zapatero, quien los chequea y se sienta a observar a la zapatera. Ella lo mira con antipatía.

ESCENA 13**INT. ZAPATERÍA-DÍA 2**

El zapatero trabaja en la zapatería. Arregla unos zapatos de flamenco negros.

ESCENA 14**EXT-SOLAR-DÍA 3**

Es un nuevo día. La zapatera está poniendo la mesa mientras el zapatero está ocupado sacando sus cuentas. En un momento él la detiene para hablarle. Discuten y ella se va.

ESCENA 15**INT. CASA (SALIDA)/DÍA 3**

El zapatero está de espaldas en la salida de la casa con su caja de herramientas, los zapatos negros para arreglar y una maleta más (en la que lleva ropa) toma un sombrero y se lo pone. Se va cerrando la puerta con tanta fuerza que se escucha.

ESCENA 16**INT. COCINA/DÍA 3**

Desde la cocina se escuchó el golpe que da el zapatero al cerrar la puerta. Con ese golpe se inicia un primer compás. Se ve la zapatera que se estremece con el golpe que el zapatero da al cerrar la puerta y continúa en su trabajo.

Se ven una tabla de madera con tomate, cebolla, calabacín, berenjena y el cuchillo. Toma la cebolla y la pica.

ESCENA 17**INT. ZAPATERÍA/DÍA 3**

El zapatero martilla Los zapatos rojos de flamenco y se escucha que lleva el mismo compás, les está poniendo unos clavos.

ESCENA 18**INT. COCINA/DÍA 3**

La zapatera toma el calabacín y lo pica.

ESCENA 19**INT. ZAPATERÍA/DÍA 3**

Las manos del zapatero quien martilla los zapatos llevando el mismo ritmo.

ESCENA 20**INT. COCINA/DÍA 3**

La zapatera pica el pimentón rojo.

ESCENA 21**INT. ZAPATERÍA/DÍA 3**

El zapatero martilla.

ESCENA 22**EXT. SOLAR (COMEDOR) /DÍA 3**

Ella abre una botella de vino tinto y se escucha cuando el corcho sale de la boquilla a compás. Se sirve una copa escuchándose el vino caer, y se sienta en la mesa puesta para dos a esperar.

ESCENA 23**INT. CASA/DÍA 3**

Unas agujas de reloj marcan el tiempo pasar.

ESCENA 24**INT. SOLAR (COMEDOR) /DÍA 3**

La zapatera marca con el puño sobre la mesa un último compás. Toma un sorbo de vino que y se levanta.

ESCENA 25**INT. CÓMODA/CASA-DÍA 3**

La zapatera está sentada frente a un espejo, vestida de negro. En esa cómoda están el cofre del dinero, sus maquillajes, otros elementos de cosmética y un florero con claveles rojos. Ella se ve en el espejo y se quita la pintura roja de labios.

ESCENA 26**INT. SALÓN-DÍA 3**

La zapatera vestida de negro baila su luto.

ESCENA 27**INT. TABERNA-DÍA 5**

La zapatera trabaja, seca vasos y copas que coloca en el mostrador. El mozo del sombrero, allí apoyado, toma una copa de vino tinto, mira a la zapatera y le entrega una flor roja. Ella la toma y sonríe, luego, le voltea la mirada. Don Mirló está sentado en un banquillo, toma vino y observa a su alrededor. Llega El mozo de la faja. La zapatera, El Mozo del sombrero y Don Mirló se voltean a verlo. La zapatera les sirve, ellos se observan entre sí.

En una mesa de la taberna, tres vecinas están sentadas, toman vino y observan a la zapatera comentando entre copas y abanicos. La zapatera se percata de las miradas.

ESCENA 29**INT. TABERNA-DÍA 5**

El murmullo de las vecinas comienza a oírse de forma más aguda. La zapatera y los mozos se voltean a verlas. La música se ha ido y la vecina 1 comienza a marcar por bulería con el puño sobre la mesa, y después de un compás, las demás vecinas se le unen al marcaje. Los músicos presentes comienzan a tocar por bulería y una de las vecinas a hacer los cantos. La zapatera se acerca a ellas, y la vecina 1 se levanta para hacer una patada por bulería. La zapatera, los mozos y las vecinas palmean y jalean. La vecina 2 baila una segunda patada, y la vecina 3 la tercera. La zapatera baila la cuarta patada por bulería.

Se acaba el jaleo y se ve entrar un misterioso hombre con un sombrero. El Mozo de la faja con una navaja incita al Mozo del sombrero a pelear por la zapatera afuera.

ESCENA 30**INT. TABERNA-DÍA 5**

El zapatero saluda. La zapatera regresa a sus quehaceres, y mientras limpia es parte de la conversación.

Finalmente, el zapatero paga lo que debe y le deja un clavel a la zapatera, así ella se da cuenta de que es el zapatero. Él se quita el sombrero que lo cubría y ella sonríe.

ESCENA 31**EXT. CALLE-DÍA 5**

La música por guajiras comienza a sonar y el zapatero le da los zapatos rojos que ha arreglado antes a la zapatera, ella se los pone. La zapatera vestida de rojo, los labios rojos y con los zapatos rojos baila por guajiras mientras el zapatero palmea y la observa.

DIBUJO DE FEDERICO GARCÍA LORCA CON EL TÍTULO: LA ZAPATERA PRODIGIOSA.

CRÉDITOS FINALES

2.3.d. Guión Literario

LA ZAPATERA PRODIGIOSA

INICIO

1-) INT. ZAPATERÍA-DÍA 1

FADE IN

La cámara abre y muestra a las manos de el zapatero que martilla unos zapatos rojos de flamenco, les está poniendo los clavos. Martilla a compás.

2-) INT. CÓMODA/CASA-DÍA 1

La cámara abre y muestra un cofre sobre una cómoda, donde se guarda dinero. La zapatera abre la caja, toma un poco de dinero y la cierra. Esto lo marcará dentro del compás que inició el zapatero.

3-) EXT. CALLE-DÍA 1

La zapatera camina por la calle y lleva en una mano una bolsa de mercado.

4-) INT. ZAPATERÍA-DÍA 1

La cámara abre y muestra a las manos de el zapatero que martilla unos zapatos rojos de flamenco, les está poniendo los clavos. Martilla a compás.

5-) EXT. ENTRADA RESIDENCIA-DÍA 1

Se ve la zapatera que camina por el pasillo de la residencia y se encuentra con la vecina quien va de salida. Se miran, y la zapatera se le acerca y le pone la mano para que le de el dinero que le debe. La vecina le pone unas pocas monedas. La zapatera mira las monedas, y le vuelve a poner la mano. La vecina pone más dinero. La zapatera le entrega los zapatos de flamenco beige que traía, se voltea y entra a su casa. La vecina se queda unos instantes revisando los zapatos, los lanza al suelo y se marcha.

6-) EXT. SOLAR (COMEDOR) -DÍA 1

La zapatera barre y se escucha el barrido a compás. Llega el zapatero que intenta besarla en el cuello y ella hace un gesto para que la deje trabajar. Ella saca de su bolsillo el dinero que le dio la vecina y se lo entrega a el zapatero, las monedas suenan. El zapatero la besa y se va.

7-) ESCENA 7**INT. CÓMODA/CASA-DÍA 1**

El zapatero abre el cofre del dinero, guarda las monedas allí y se mira en el espejo contándose las arrugas. Agarra del suelo su maletín de zapatero, se mira de nuevo y se va.

8-) EXT. SOLAR (COMEDOR) /DÍA 1

El zapatero llega con un clavel y se lo pone en la mesa a la zapatera. Sobre la mesa está una botella de vino tinto. Ella toma la botella y se sirve una copa, se escucha el vino caer, no le sirve a él. El zapatero la mira y ella le devuelve la mirada. El zapatero toma la botella y se sirve, se escucha el vino al caer. Ella toma un sorbo que se escucha y luego el toma un sorbo que también se oye.

9-) INT. CÓMODA/CASA-DÍA 2

La zapatera está en la cómoda. abre y muestra una caja o cofre sobre una cómoda, donde se guarda dinero. La zapatera abre la caja, toma un poco de dinero y la cierra, haciéndola sonar. Todo sucede a compás.

FADE OUT

10-) EXT. ENTRADA RESIDENCIA-DÍA 2

FADE IN

Es otro día. La zapatera llega a su casa con una bolsa de mercado y otra ropa, camina por el pasillo de la residencia. La misma vecina, vestida distinta, riega las matas. La zapatera la mira, voltea su mirada a la puerta de entrada y entra a su casa. La vecina se queda viéndola un instante y continúa regando las matas.

11-) INT. CASA (SALIDA) -DÍA 2

Se ve la zapatera que está dentro de la casa, y acaba de cerrar la puerta de entrada. Atrás está la puerta. Se va a dirigir a la cocina y suenan unos golpes en la puerta. La zapatera abre la puerta y está la niña. La zapatera la besa y la niña le entrega unos zapatos de flamenco. Se despiden y la zapatera cierra la puerta.

12-) INT. COCINA-DÍA 2

La Zapatera coloca en la mesa la bolsa de mercado y le entrega los zapatos al zapatero, quien los chequea y se sienta a observar a la zapatera. Ella lo mira con antipatía.

13-) INT. ZAPATERÍA-DÍA 2

El zapatero trabaja en la zapatería. Arregla unos zapatos de flamenco negros.

14-) EXT-SOLAR-DÍA 3

Es un nuevo día. La zapatera está poniendo la mesa mientras el zapatero está ocupado sacando sus cuentas. En un momento él la detiene para hablarle.

El zapatero entra con su caja de zapatero y se sienta en la mesa, luego de intercambiar miradas. La zapatera y El zapatero están comiendo. Sobre la mesa hay una botella de vino tinto. Ella toma la botella y se sirve una copa, no le sirve a él. El zapatero la mira y ella le devuelve la mirada. El zapatero toma la botella y se sirve. Ella toma un sorbo y luego el toma un sorbo.

ZAPATERO

Espera un momento.

ZAPATERA

¿Qué me vas a decir?

ZAPATERO

Toda mi vida he intentado evitar el escándalo.

ZAPATERA

¿Pero tienes el valor de llamarme escandalosa cuando he salido a defender tu dinero?

ZAPATERO

Esto acabará pronto. No sé cómo tengo paciencia.

ZAPATERA

Pues hoy no comemos. Te puedes buscar la comida por otro sitio.

15-) INT. CASA (SALIDA) /DÍA 3

El zapatero está de espaldas en la salida de la casa con su caja de herramientas y una maleta más (en la que lleva ropa) toma un sombrero y se lo pone. Se va, cerrando la puerta con fuerza.

16-) INT. COCINA/DÍA 3

Desde la cocina se escuchó el golpe que da el zapatero al cerrar la puerta. Con ese golpe se inicia un primer compás. Se ve la zapatera que se estremece con el golpe que el zapatero da al cerrar la puerta y continúa en su trabajo.

Se ven una tabla de madera con tomate, cebolla, calabacín, berenjena y el cuchillo. Toma la cebolla y la pica.

17-) INT. ZAPATERÍA/DÍA 3

El zapatero martilla Los zapatos rojos de flamenco y se escucha que lleva el mismo compás, les está poniendo unos clavos.

18-) INT. COCINA/DÍA 3

La zapatera toma el calabacín y lo pica.

19-) INT. ZAPATERÍA/DÍA 3

Las manos del zapatero quien martilla los zapatos llevando el mismo ritmo.

20-) INT. COCINA/DÍA 3

La zapatera pica el pimentón rojo.

21-) INT. ZAPATERÍA/DÍA 3

El zapatero martilla.

22-) EXT. SOLAR (COMEDOR)/DÍA 3

Ella abre una botella de vino tinto y se escucha cuando el corcho sale de la boquilla a compás. Se sirve una copa escuchándose el vino caer, y se sienta en la mesa puesta.

23-) INT. CASA/DÍA 3

Unas agujas de reloj marcan el tiempo pasar.

24-) INT. SOLAR (COMEDOR) /DÍA 3

La zapatera marca con el puño sobre la mesa un último compás. Toma un sorbo de vino que y se levanta.

25-) INT. CÓMODA/CASA-DÍA 3

La zapatera está sentada frente a un espejo, vestida de negro. En esa cómoda están el cofre del dinero, sus maquillajes, otros elementos de cosmética y un florero con claveles rojos. Ella se ve en el espejo y se quita la pintura roja de labios.

26-) INT. SALÓN-DÍA 3

La zapatera vestida de negro baila su luto.

27-) INT. TABERNA-DÍA 5

La zapatera trabaja, seca vasos y copas que coloca en el mostrador. El mozo del sombrero, allí apoyado, toma una copa de vino tinto, mira a la zapatera y le entrega una flor roja. Ella la toma y sonríe, luego, le voltea la mirada. Don Mirló está sentado en un banquillo, toma vino y observa a su alrededor. Llega El mozo de la faja. La zapatera, El Mozo del sombrero y Don Mirló se voltean a verlo. La zapatera les sirve, ellos se observan entre sí.

En una mesa de la taberna, tres vecinas están sentadas, toman vino y observan a la zapatera comentando entre copas y abanicos. La zapatera se percata de las miradas.

29-) INT. TABERNA-DÍA 5

El murmullo de las vecinas comienza a oírse de forma más aguda. La zapatera y los mozos se voltean a verlas. La música se ha ido y la vecina 1 comienza a marcar por bulería con el puño sobre la mesa, y después de un compás, las demás vecinas se le unen al marcaje. Los músicos presentes comienzan a tocar por bulería y una de las vecinas a hacer los cantes. La zapatera se acerca a ellas, y la vecina 1 se levanta para hacer una patada por bulería. La zapatera, los mozos y las vecinas palmean y jalean. La vecina 2 baila una segunda patada, y la vecina 3 la tercera. La zapatera baila la cuarta patada por bulería.

Se acaba el jaleo y se ve entrar un misterioso hombre con un sombrero. El Mozo de la faja con una navaja incita al Mozo del sombrero a pelear por la zapatera afuera.

30-) INT. TABERNA-DÍA 5

El zapatero saluda. La zapatera regresa a sus quehaceres, y mientras limpia es parte de la conversación.

ZAPATERO

Buenas tardes.

ZAPATERA

Buenas tardes.

La zapatera le sirve una copa. La Vecina 1 entra corriendo.

VECINA 1

¡Ya han sacado las navajas! Todo es por su culpa.

VECINA 3

¡Ay Dios mío!

ZAPATERO

¡Qué escándalo!

ZAPATERA

¿Ha visto usted? Le juro que soy inocente.

ZAPATERO

Calma muchacha, ya verás que no ocurre nada

¿Es que su marido está en la calle?

ZAPATERA

Me dejó por culpa de la gente
¡Con lo que yo lo quería!

ZAPATERO

¡Eso no es verdad!

ZAPATERA

¿Qué está usted diciendo?

ZAPATERO

Digo que es una cosa tan...incomprensible que parece
que...parece que no es verdad.

ZAPATERO

A mí...me abandonó mi esposa
¡Qué envidia me da su marido!

ZAPATERA

¿Y eso por qué?

ZAPATERO

¡Porque se casó con la mujer más preciosa de la tierra!

(se termina la copa) Y ahora me alegro de tenerme que
marchar porque...

usted sola, y yo solo...usted tan guapa y yo...

ZAPATERA

Por Dios, ¿Qué se imagina?

¡Yo esperaré a mi esposo!

ZAPATERO

¿Y si su marido llegara ahora mismo?

ZAPATERA

Me volvería loca de alegría.

ZAPATERO

¿Lo perdonaría?

ZAPATERA

¡Hace cuánto lo perdoné!

Finalmente, el zapatero paga lo que debe y le deja un clavel a la zapatera, así ella se da cuenta de que es el zapatero. Él se quita el sombrero que lo cubría y ella sonríe.

31-)EXT. CALLE-DÍA 5

La música por guajiras comienza a sonar y el zapatero le da los zapatos rojos que ha arreglado antes a la zapatera, ella se los pone. La zapatera vestida de rojo, los labios rojos y con los zapatos rojos baila por guajiras mientras el zapatero palmea y la observa.

DIBUJO DE FEDERICO GARCÍA LORCA CON EL TÍTULO: LA ZAPATERA PRODIGIOSA.

CRÉDITOS FINALES

2.3.e. Guión Técnico

VIDEO	AUDIO
PP-ÁNGULO NATURAL Manos del zapatero que martillan unos zapatos rojos y PANEO hacía su rostro.	ON: sonido del martillo OFF: suena un tambor que lleva un ritmo.
PP-ÁNGULO NATURAL Mano de la zapatera que abre una caja y saca dinero.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo.
PP-ÁNGULO NATURAL rostro de la zapatera que se mira al espejo.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo y unos pitillos (chasquido de dedos).
PG-ÁNGULO NATURAL del zapatero sentado en la zapatería martillando el zapato rojo.	ON: sonido del martillo y unos pitillos (chasquido con los dedos). OFF: suena un tambor que lleva un ritmo.
PG- TILT DOWN desde el tope de los árboles hacía la zapatera que camina por una acera con la bolsa de mercado.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo y unos pitillos (chasquido de dedos).
PG-ÁNGULO NATURAL de la zapatera que llega a la residencia, se ven las puertas y a la vecina 1 que sale de casa.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo y unos pitillos (chasquido de dedos).
PMC-ÁNGULO NATURAL del	OFF: suena un tambor que lleva un

tronco y la mano de la zapatera que saca de la bolsa de mercado unos zapatos beige.	ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PMC-ÁNGULO NATURAL del tronco de la vecina y la mano que toma los zapatos.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PG-ÁNGULO NATURAL de la vecina 1 que chequea los zapatos mientras la zapatera espera su pago.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PMC-ÁNGULO NATURAL de la zapatera esperando su pago.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PG-ÁNGULO NATURAL de la vecina sacando el dinero, mientras la zapatera espera.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PP-ÁNGULO NATURAL de la mano de la zapatera esperando el dinero, y de la mano de la vecina que coloca una moneda.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PMC-ÁNGULO NATURAL de la vecina que observa a la zapatera esperar más dinero.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de

	dedos).
PMC-ÁNGULO NATURAL de la zapatera que espera que le paguen todo lo que le deben.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PMC-ÁNGULO NATURAL de la vecina que busca más dinero.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PP-ÁNGULO NATURAL Mano de la zapatera en la que la vecina pone más monedas.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PMC-ÁNGULO NATURAL de la vecina que ve a la zapatera irse, y la zapatera que se va.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PG de la zapatera entrando a su casa, mientras la vecina la ve con rabia, y cuando la primera cierra la puerta la vecina lanza los zapatos molesta.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
TILT UP- PM- ÁNGULO NATURAL de la zapatera que barre el solar, y llega el zapatero a saludarla, ésta le entrega las monedas.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).

	ON: la escoba que barre, las monedas al caer.
PP de la mano del zapatero que coloca las monedas en la caja de dinero. TILT UP desde la caja hasta el rostro del zapatero en el espejo.	OFF: suena un tambor que lleva un ritmo, se va incorporando un cajón y unos pitillos (chasquido de dedos).
PG-ÁNGULO NATURAL en el solar, la mesa de comer donde está la zapatera esperando sentada con una botella de vino. Llega el zapatero con una flor, se la pone en la mesa. La zapatera se sirve y no le sirve vino a él. Él se sirve. Ella vuelve a servirse.	ON: sonido de los objetos.
FADE OUT	OFF: Unos chasquidos de dedos y comienza una música flamenca tocada en piano. (Es el silencio del palo llamado: alegría)
FADE IN. PP de las manos de la zapatera que sacan dinero de la caja.	OFF: Unos chasquidos de dedos y comienza una música flamenca tocada en piano. (Es el silencio del palo llamado: alegría)
PG-ÁNGULO NATURAL de la residencia de la zapatera, ella que llega del mercado mientras la	OFF: música flamenca tocada en piano. (Es el silencio del palo llamado: alegría)

vecina 1 riega las matas.	
PP-ÁNGULO NATURAL del rostro de la zapatera que ve fijamente a la vecina	OFF: música flamenca tocada en piano. (Es el silencio del palo llamado: alegría)
PP-ÁNGULO NATURAL del rostro de la vecina 1 que observa a la zapatera.	OFF: música flamenca tocada en piano. (Es el silencio del palo llamado: alegría)
PP-ÁNGULO NATURAL del rostro de la zapatera que mira un pequeño instante más y se va.	OFF: música flamenca tocada en piano.
PP-ÁNGULO NATURAL de la vecina que sigue observándola.	OFF: música flamenca tocada en piano.
PG-ÁNGULO NATURAL de la zapatera que se dirige a su puerta, y de la vecina que continúa regando las matas.	OFF: música flamenca tocada en piano.
PANEO de derecha a izquierda. PM-ÁNGULO NATURAL de la zapatera que cierra la puerta.	OFF: música flamenca tocada en piano. ON: La puerta al cerrarse, y unos golpes de alguien que llama a la puerta.
PM-ÁNGULO NATURAL de la zapatera que abre la puerta y está la niña atrás que le entrega unos zapatos negros. FADE OUT.	OFF: música flamenca tocada en piano. ON: La puerta al abrirse y al cerrarse de nuevo.

<p>FADE IN</p> <p>PM-ÁNGULO (levemente)</p> <p>CONTRA PICADO de la zapatera que le entrega los zapatos negros al zapatero, éste os toma y los chequea, mientras ambos beben vino. Él se levanta y se marcha al trabajo.</p>	<p>OFF: música flamenca tocada en piano.</p>
<p>PG-ÁNGULO NATURAL del zapatero que martilla los zapatos negros.</p>	<p>OFF: música flamenca tocada en piano.</p> <p>ON: el martillo.</p>
<p>PG-ÁNGULO NATURAL en el solar el zapatero está sentado a la mesa, y llega la zapatera poner los cubiertos y platos.</p>	<p>OFF: música flamenca tocada en piano.</p> <p>ON: Los pasos y objetos.</p>
<p>PMC-ÁNGULO NATURAL de la zapatera poniendo los cubiertos y platos.</p>	<p>OFF: música flamenca tocada en piano.</p> <p>ON: Los pasos y objetos.</p>
<p>PMC-ÁNGULO NATURAL del zapatero que ve a la zapatera mientras anota cuentas.</p>	<p>OFF: música flamenca tocada en piano.</p> <p>ON: Los pasos y objetos.</p>
<p>PG-ÁNGULO NATURAL del solar donde la zapatera sigue poniendo la mesa, y él la observa.</p>	<p>OFF: música flamenca tocada en piano hasta que se acaba la música.</p>

	ON: Los pasos y objetos.
PMC-ÁNGULO NATURAL del zapatero que se aparta un poco para que la zapatera ponga la mesa.	ON: Los pasos y objetos.
PG-ÁNGULO NATURAL del solar mientras él la ve, y ella recoge el periódico que está sobre a mesa.	ON: Los pasos y objetos.
PMC-ÁNGULO NATURAL del zapatero que detiene a la zapatera para hablarle.	ON: ZAPATERO Espera un momento. ZAPATERA ¿Qué me vas a decir? ZAPATERO No me gusta el escándalo
PMC-ÁNGULO NATURAL de la zapatera mientras sigue poniendo la mesa.	ON: ZAPATERA ¿Tienes el valor de llamarme escandalosa cuando he salido a defender tu dinero?
PG-ÁNGULO NATURAL del solar mientras discuten.	ON: Los pasos y objetos.

PP-ÁNGULO NATURAL del rostro de la zapatera que ve al zapatero mientras continúa en su trabajo.	ON: Los pasos y objetos.
PG-ÁNGULO NATURAL del solar mientras la zapatera termina de servir la mesa y el zapatero la observa.	ON: Los pasos y objetos.
PM-ÁNGULO NATURAL del zapatero sirviéndose el vino, y ella de espaldas.	ON: ZAPATERO Tranquila, que esto pronto se va a acabar. Yo no sé cómo he tenido paciencia.
PM-ÁNGULO NATURAL la zapatera se levanta llevándose la botella de vino blanco.	ON: ZAPATERA Pues hoy no comemos
PM-ÁNGULO NATURAL del zapatero que la observa irse.	ON: pasos y objetos.
PG-ÁNGULO NATURAL del pasillo de salida de la casa, el zapatero en sombras se pone su sombrero toma	ON: los pasos y la puerta.

su maleta y se va de la casa.	
PP-ÁNGULO NATURAL de la zapatera que escucha el golpe de la puerta	OFF: Comienza el tema musical “Mi querencia” en cello a compás por soleá. ON: Golpe de la puerta el cerrarse.
TILT DOWN desde el rostro de la zapatero hasta sus manos.	OFF: Tema “Mi querencia”.
PP-A. PICADO de las manos de la zapatera picando cebolla.	ON: el cuchillo. OFF: Tema “Mi querencia”.
PP-A.NATURAL de las manos del zapatero martillando los zapatos rojos.	ON: el martillo. OFF: Tema “Mi querencia”.
PP-A. PICADO de las manos de la zapatera picando calabacín.	ON: el cuchillo OFF: Tema “Mi querencia”.
PP-A.NATURAL de las manos del zapatero martillando los zapatos rojos.	ON: el martillo. OFF: Tema “Mi querencia”.
PP-A. PICADO de las manos de la zapatera picando pimentón rojo.	ON: el cuchillo. OFF: Tema “Mi querencia” y el martillo del zapatero.
PP Desde las manos del zapatero TILT UP hasta su rostro mientras arregla los zapatos.	ON: el martillo. OFF: Tema “Mi querencia”.
PP-A. PICADO de las manos de la zapatera picando pimentón rojo.	ON: el cuchillo. OFF: Tema “Mi querencia” y el martillo del zapatero.
PP-A. NATURAL del rostro del	OFF: Tema “Mi querencia”.

zapatero fumando tabaco mientras arregla el martillo.	
TILT DOWN- a manos del zapatero arreglando los zapatos.	OFF: Tema "Mi querencia".
PP-A.NATURAL del reloj que marca el tiempo.	OFF:Tema "Mi querencia".
PM-A. NATURAL de la zapatera sentada en el solar abriendo una botella de vino.	OFF:Tema "Mi querencia". ON: los objetos.
PG-A. NATURAL el zapatero arreglando los zapatos.	OFF:Tema "Mi querencia".
PM-A. NATURAL de la zapatera sentada en el solar tomando vino, mientras espera y luego se levanta.	OFF: Tema "Mi querencia". ON: los objetos y el puño sobre la mesa de ella que marca un compás por martinete.
PP-A. NATURAL la zapatera frente al espejo quitándose la pintura roja de labios.	OFF: Tema "Mi querencia".
NEGRO	SILENCIO
PM Mozo del sombrero de espaldas y zapatera que llega y le sirve un trago	ON: Ambiente de restaurante.
PM Mozo del sombrero que la COREJA dándole una flor roja, mientras Don Mirló desde atrás observa todo lo que ocurre.	ON: Ambiente de restaurante.

PM Mozo de la faja de espaldas, y zapatera recibiendo la flor.	ON: Ambiente de restaurante.
PM Mozo del sombrero de frente, Don Mirló que desde atrás observa y el Mozo de la faja que llega a pedir algo de tomar.	ON: Ambiente de restaurante.
PM Mozo del sombrero y Mozo de la faja de espaldas, y la zapatera de frente trabajando, secando copas.	ON: Ambiente de restaurante.
PM Mozo del sombrero de frente, Don Mirló que desde atrás observa y el Mozo de la faja que llega a pedir algo de tomar. La zapatera de espaldas le sirve.	ON: Ambiente de restaurante.
PG de las vecinas y los clientes de la taberna. Ellas toman vino y chismean acerca de la zapatera y los mozos.	ON: Ambiente de restaurante.
PMC de dos vecinas que se susurran algo al oído.	ON: Ambiente de restaurante y una de las vecinas comienza a marcar con el puño sobre la mesa un compás por bulería, las demás vecinas y clientes se unen al jaleo.
PG en la taberna de las vecinas, los músicos y algunos presentes en la taberna que comienzan a formar un jaleo a través de patas por bulería. Pasan dos vecinas, el Mozo del	ON: Música por bulerías.

sombrero y al final la zapatera a discutir, a través del baile y defenderse.	
PG del lugar donde se formó el jaleo, donde aún se ve al Mozo del sombrero tomar una copa. Pasa un hombre misterioso con un sombrero quien llega, y el Mozo de la faja aparece con una navaja retando al mozo del sombrero para pelearse.	ON: Ambiente.
FADE OUT	ON: ZAPATERO Buenas tardes
FADE IN PMC de la zapatera sirviéndole vino al hombre que llega. TILT DOWN desde el rostro de la zapatera hasta donde sirve el vino. TILT UP desde la copa hasta el rostro de la zapatera.	ON: ZAPATERA Buenas tardes OFF: VECINA Ya han sacado las navajas
PMC de la sombra de la vecina que se aleja, y del zapatero en sombras, con un sombrero.	ON: ZAPATERO ¡Qué escándalo!, ¿ah?
PMC de la zapatera mientras trabaja secando vasos.	ON: ZAPATERA

	Le juro que soy inocente
PMC del zapatero que le busca conversación a la zapatera mientras toma vino. La zapatera se ve por detrás fuera de foco.	ON: ZAPATERO No va a pasar nada ¿Acaso su marido está afuera?
PMC de la zapatera mientras trabaja.	ON: ZAPATERA Me dejó por culpa de la gente.
PMC del zapatero que conversa con la zapatera mientras toma vino. La zapatera se ve por detrás fuera de foco.	ON: ZAPATERO Eso no es verdad ZAPATERA ¿Qué está usted diciendo? ZAPATERO ¡Que eso no es verdad, eso es incomprensible, eso es mentira! ¡A mi me dejó mi mujer!
PMC de a zapatera trabajando sacando cuentas, y el zapatero por detrás fuera de foco.	ON: ZAPATERO ¡Qué envidia me da su marido! ZAPATERA ¿Y eso por qué? ZAPATERO

	Porque se casó con la mujer más bella del pueblo.
PMC del zapatero que conversa con la zapatera mientras toma vino. La zapatera se ve por detrás fuera de foco.	ON: ZAPATERO Menos mal que ya me tengo que ir. Usted sola...yo solo. Usted es tan bella... ZAPATERA ¿Qué se figura usted?
PMC de a zapatera trabajando sacando cuentas.	ON: ZAPATERA ¡Yo estoy esperado a mi marido!
PP la zapatera fuera de foco desde atrás, y la sombra del zapatero.	ON: Monedas.
PD de las manos de la zapatera, con la libreta de cuentas y las monedas que está contando.	ON: Monedas y objetos.
PMC de la zapatera sacando cuentas.	OFF: ZAPATERO ¿Y si llegara ahora mismo? ON: ZAPATERA ¡Me volvería loca de alegría!
PMC del zapatero que sigue haciéndole preguntas a la zapatera.	ON: ZAPATERO ¿Lo perdonaría?

PMC de la zapatera sacando cuentas, y respondiendo al zapatero.	ON: Las monedas y el lápiz de escribir. ZAPATERA ¡Hace tanto que lo perdoné!
PMC el zapatero en sombras, colocando unas monedas para pagar su trago en el mostrador.	ON: Ambiente y las monedas.
PD de las manos de la zapatera que recogen las monedas para sumarlas a sus cuentas.	ON: las monedas.
PMC del zapatero en sombras, y sobre sale un clavel rojo que va a colocar en el mostrador.	ON: Ambiente.
PD de las manos del zapatero al colocar el clavel en el mostrador y de las manos de la zapatera que siguen sacando cuentas, hasta que se detienen y ante el clavel.	ON: Ambiente, las monedas y el lápiz.
PMC de la zapatera que sonrío, mira al zapatero, y toma el clavel.	ON: Ambiente y la risa de la zapatera.
PMC del zapatero en sombras, quien se quita el sombrero y sobresalen sus ojos. FADE OUT	ON: Ambiente.
FADE IN	ON: Olas de mar.

<p>PD de las manos del zapatero que le entregan a la zapatera los zapatos rojos, y las manos de ella que los reciben. TILT UP desde las manos hasta el rostro del zapatero que la observa fijamente, mientras ella se agacha a ponerse los zapatos.</p>	
<p>PD del zapato rojo en el pie de la zapatera. TILT UP desde el zapato hasta el rostro de la zapatera.</p>	<p>ON: Olas de mar. OFF: Al finalizar el TILT UP, comienza a sonar una música flamenca: "Guajira" de Vicente Amigo.</p>
<p>TRAVELING de izquierda a derecha, desde el cartel de la zapatería hasta PG de la zapatera quien le baila al zapatero a las puertas de la zapatería. TILT UP desde la zapatera y el zapatero hasta el cartel sobre la zapatería y FUERA DE FOCO.</p>	<p>OFF: "Guajira" de Vicente Amigo</p>
<p>FADE OUT FADE IN Dibujo de Federico García Lorca. FADE OUT</p>	<p>OFF: "Guajira" de Vicente Amigo.</p>
<p>FADE IN</p>	<p>OFF: "Guajira" de Vicente Amigo.</p>

Créditos.	
-----------	--

2.3.f. Storyboard

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Después de haber hecho una adaptación audiovisual en cortometraje como proyecto de tesis, se puede decir que es posible crear una película de autor o propuesta personal partiendo de una obra ya existente, como en este caso, *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, sin dejar a un lado la esencia del escritor de la pieza original.

Además, se puede concluir que en la obra de Lorca se encuentra una gran potencialidad para crear cine, ya que fue un dramaturgo, que a su vez por ser poeta, utilizó mucho la imagen para expresarse, al igual que el cine cuyo medio principal de expresión es la imagen fílmica. Entusiasmando el regreso a los clásicos para crear propuestas contemporáneas, demostrando la vigencia de estos en la humanidad, regresando a la historia y al pasado para que las raíces de la cultura no sean olvidadas.

A su vez, resulta interesante indagar en las potencialidades del flamenco, tanto en la danza como en la música, como elementos de gran riqueza audiovisual para ampliar el concepto del género musical, y dar espacio a la sencillez, frente a la grandilocuencia comúnmente utilizada en los musicales.

Por último, resulta fundamental destacar que en las creaciones de Lorca se logró valorar aquellos elementos cotidianos y coloquiales, dándoles su merecido espacio dentro de las artes, mostrando que el arte y la vida no van desligadas una de la otra, y que en el mundo de una zapatera hay tanto arte como puede haberlo en el mundo de un filósofo. Que aquello artesanal considerado arte menor, no es tal, porque el arte es arte, no importan los tecnicismos sino lo humano y la emoción tras la

creación. De esta forma, Federico García Lorca rescató elementos de lo andalúz, lo gitano y lo flamenco, a veces tan mal visto, por sus formas quizás imperfectas para los críticos de arte, y realzar su profundidad artística.

La propuesta llevada a cabo de adaptar *La zapatera prodigiosa* a una nueva película de autor, respetando la esencia de Federico García Lorca, lleva a recomendar a los nuevos creadores del género audiovisual, el ampliar la visión de los musicales, salirse del clásico modelo en el que los grandes escenarios y coreografías sean obligatorias, para jugar con otros elementos más coloquiales, populares y simples, mostrando su valor artístico. Además de darle cabida a otras culturas no sólo la Norte americana y sus elementos, para ser terreno donde se desarrolle el musical. Por ejemplo, indagando en las potencialidades del flamenco, proveniente de la cultura gitano-andaluza, tanto en la danza como en música, como elementos de gran riqueza audiovisual para redefinir el concepto de los audiovisuales musicales.

Se recomienda la vuelta a los clásicos y su revisión desde una lectura contemporánea, pues eso permite redimensionarlos y acudir a las adaptaciones como medio, sin dejar de ser películas de autor u originales por el hecho de estar inspirada en una obra ya existente.

Como regresar en la obra y vida de Federico García Lorca, pues su legado es una metáfora muy trascendental donde se reivindica el arte en lo coloquial flamenco y gitano-andalúz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE PUBLICACIONES NO PERIÓDICAS**

GIBSON, I. (1998). Federico García Lorca. (tms. I)(1era ed.). Barcelona: Grijalbo Mondadori.

Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la lengua española*. (tms. I-II)(21a ed.) Madrid: Espasa.

CADENAS, R. (2000). OBRA ENTERA *Poesía y prosa (1958-1995)* (1era ed.) México: Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA LORCA, F. (1997) Obras completas (tms. III)(1era ed.) Barcelona: Galaxia Gutenberg.

LÓPEZ-PEDRAZA, R. (2000) Dionisos en exilio (1era ed.) Caracas: Festina Lente.

GRANDE, F. (1999) Memoria del flamenco (1era ed.) Madrid: Alianza.

COROMINAS, J. (2003) Breve diccionario etimológico de la lengua castellana (era ed.) Madrid: Gredos.

ULECIA, A. (1976) Las confesiones de Antonio Mairena (1era ed.) Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

VILLALOBOS, M.(2004) A puntadas... (1era ed.) Caracas: Comala.

QUIÑONES, F. ¿Qué es el flamenco? (1era ed.) España: Cinterco.

MANFREDI, D. (1983) Cante y baile flamenco. (2da ed.) España: Everest-León.

POHREN, D.(1970) El arte del flamenco (1era ed.) Madrid: Sociedad de Estudios Españoles.

GARCÍA LORCA, F.(1998) Poema del cante jondo (1era ed.) Madrid: Alianza.

GARCÍA LORCA, F. (2007) Poesía Completa (tms.II) (2da ed.) España: Debolsillo.

MARIMÓN, J. Y RAMOS, J. (2002) Diccionario del guión audiovisual (1era ed.).España: Océano.

CAPRILES, C. (2006)La danza y la palabra(1era ed.).Caracas: Instituto Universitario de danza.

GARCÍA LORCA, F. (1998) La zapatera prodigiosa (1era ed.) Madrid: Alianza.

- **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS**

CANO, J. Magos de la libertad. En: *Revista Año Cero*, vol. 1 p. 20. España.

- **REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS**

AMIGO, V. (1997) Guajira. *Poeta*. España. Sony.

ANEXOS

ANEXOS



Federico García Lorca y la furgoneta de La Barraca



El poeta en su cuarto de la Huerta de San Vicente delante del cartel de La Barraca diseñado por Benjamín Palencia.

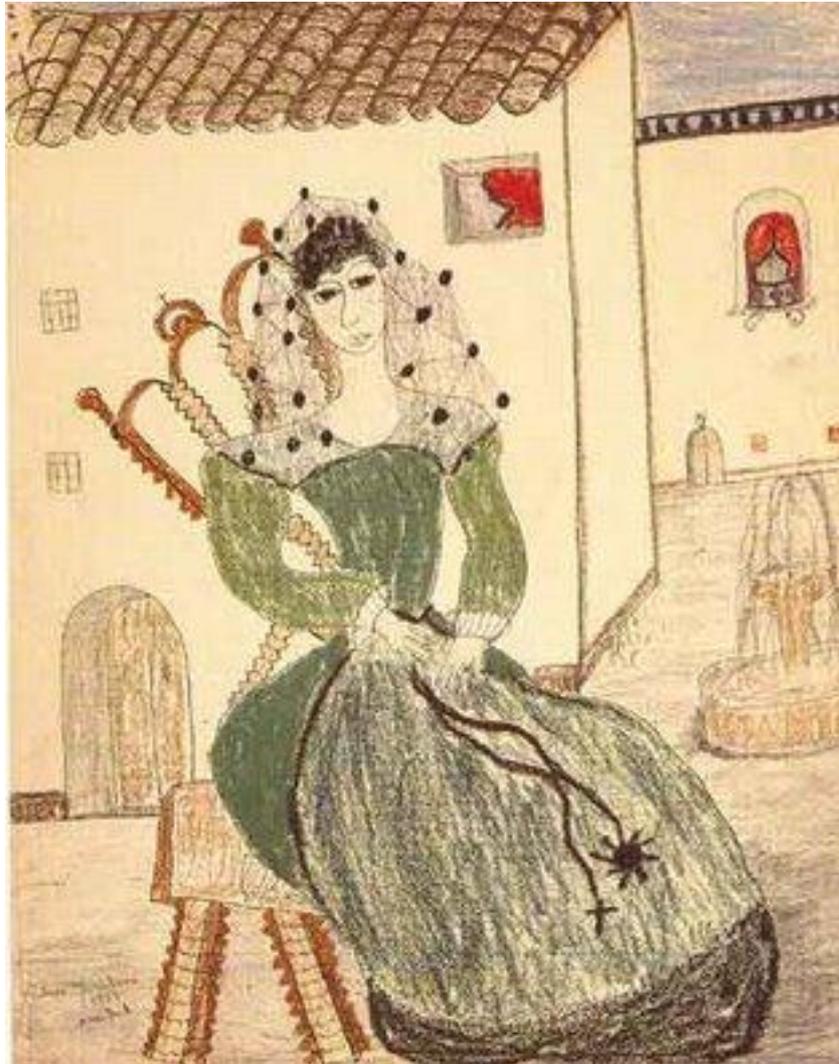


Federico García Lorca en 1931

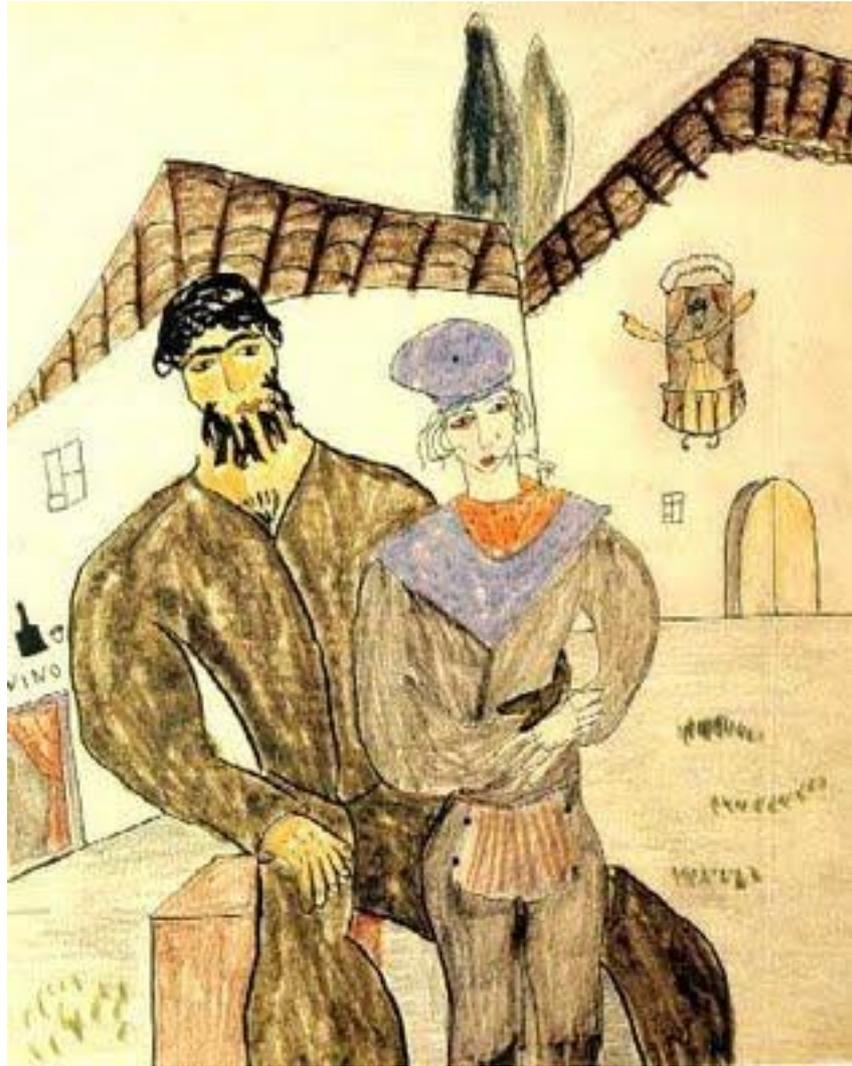


Federico García Lorca en el piano

Algunos dibujos



Retrato de dama española sentada



Dibujo de Lorca



Dibujo de "La Argentinita" hecho por el poeta



Dibujo de Lorca "La casa de Bernarda Alba"

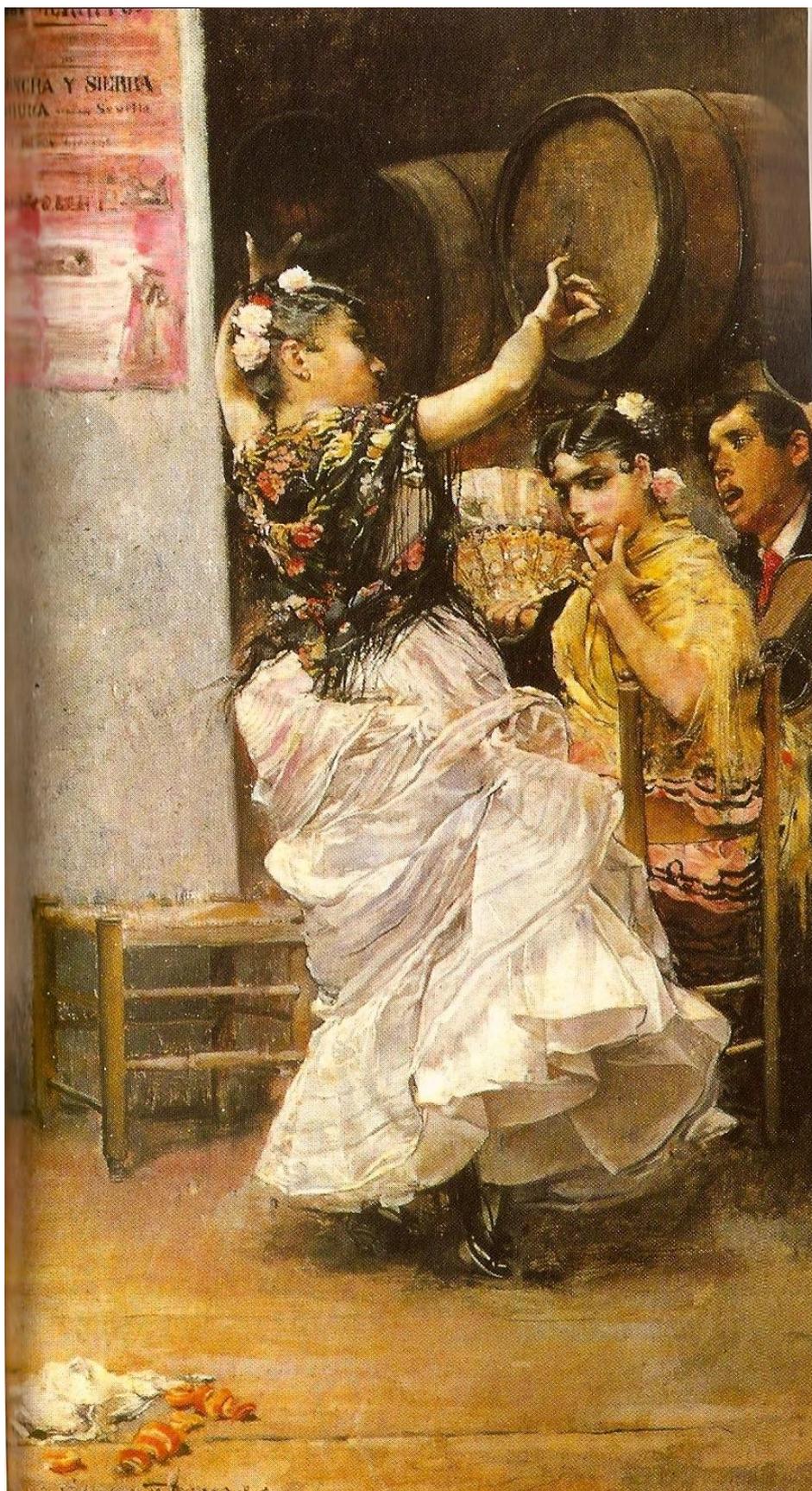
El arte flamenco



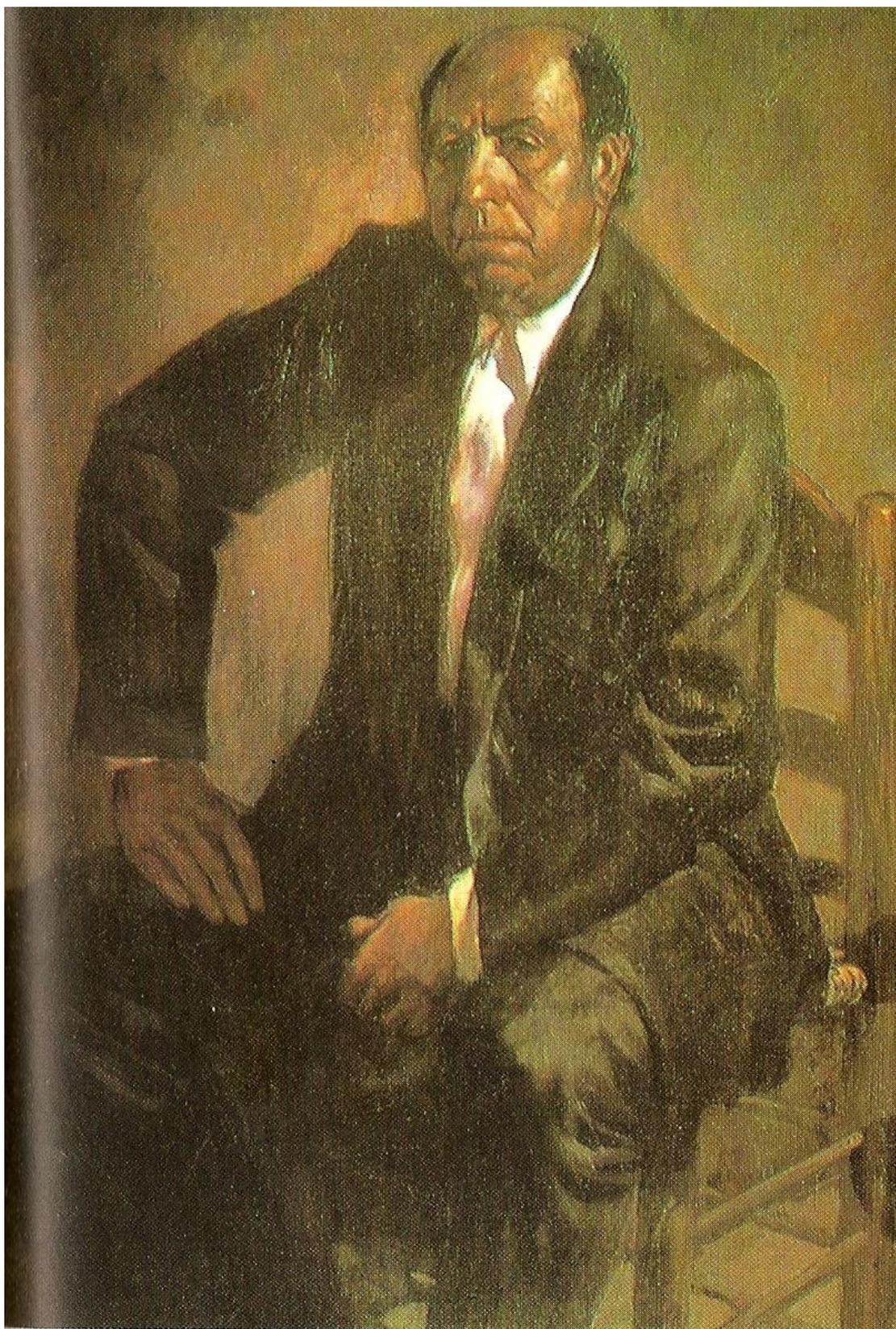
En el Café Cantante. (Litografía) A. Lunois.



El jaleo (Óleo) John Singer Sargent. (Isabella S. Gardner Museum. New York)



Baile por bulerías. (Óleo) José García Ramos.
(Museo de Bellas Artes, Sevilla)



Antonio Mairena. (Óleo) Juan Valdés. (Colección particular)

Pastora Imperio (Óleo) M. Benedito. (La Previsión Española,



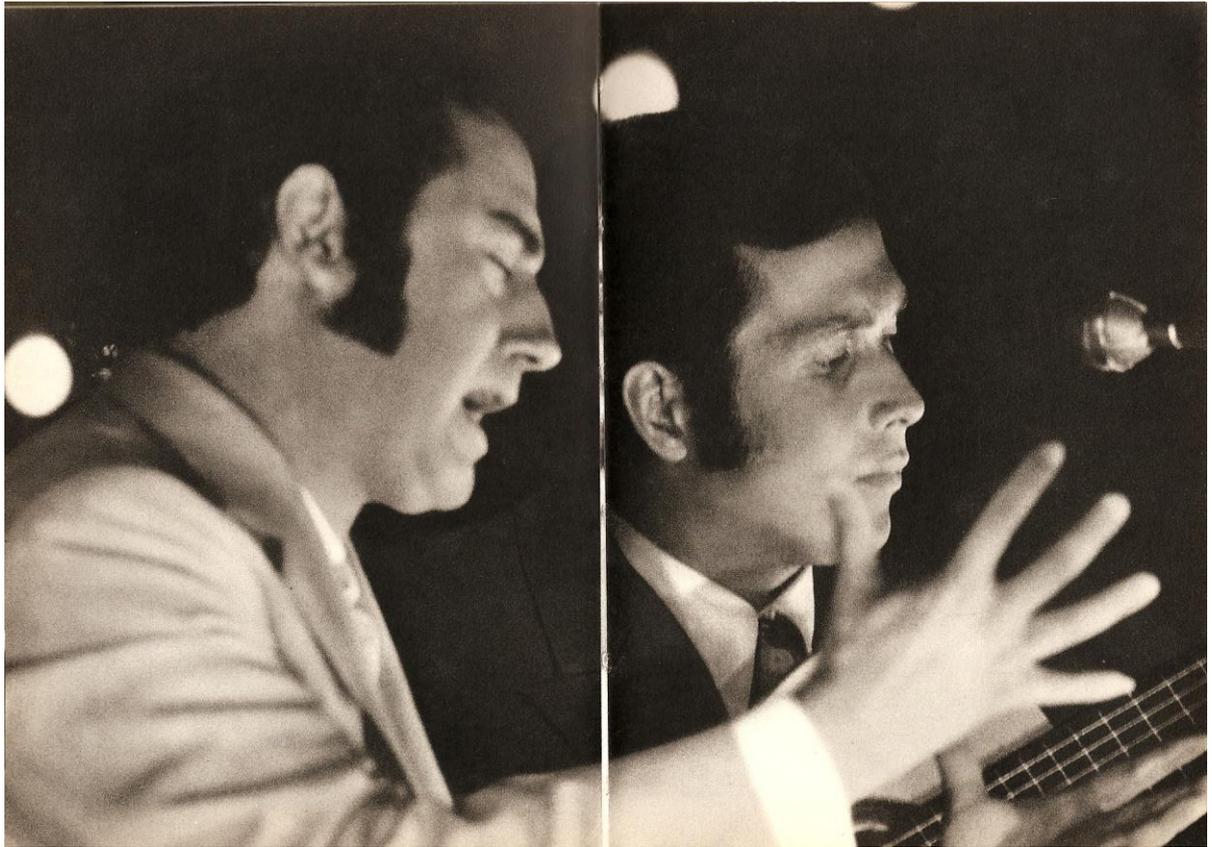
Sevilla)



Un Viejo "tablao flamenco" con carteles del año 1904.



“Un cantaoor grande hará grandes a todos los cantes que se arranque del alma.”



“En el cante como en tantas cosas, el hombre es la medida de todo”
(canta “Fosforito”)



Canta Antonio Mairena.



Antonia Mercé "La Argentinita"



Romería del Rocío, folklore andalúz.



Niñas andaluzas bailando.

Federico García Lorca
La zapatera prodigiosa
Farsa violenta en dos actos
Personajes

ZAPATERA
VECINA ROJA
VECINA MORADA
VECINA NEGRA
VECINA VERDE
VECINA AMARILLA
BEATA PRIMERA
BEATA SEGUNDA
SACRISTANA
EL AUTOR
ZAPATERO
EL NIÑO
ALCALDE
DON MIRLO
MOZO DE LA FAJA
MOZO DEL SOMBRERO
HIJAS DE LA VECINA ROJA
VECINAS, BEATAS, CURAS Y PUEBLO

Prólogo

Cortina gris.

Aparece el Autor. Sale rápidamente. Lleva una carta en la mano.

EL AUTOR. Respetable público... (Pausa.) No, respetable público no, público solamente, y no es que el autor no considere al público respetable, todo lo contrario, sino que detrás de esta palabra hay como un delicado temblor de miedo y una especie de súplica para que el auditorio sea generoso con la mímica de los actores y el artificio del ingenio. El poeta no pide benevolencia, sino atención, una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala. Por este miedo absurdo y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud. El autor ha preferido poner el ejemplo dramático en el vivo ritmo de una zapatería popular. En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo y no se extraña el público si aparece violenta o toma actitudes agrias porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible. (Se oyen voces de la Zapatera: «¡Quiero salir!».) ¡Ya voy! No tengas tanta impaciencia en salir; no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje roto, ¿lo oyes?, un traje de zapatera. (Voz de la Zapatera dentro: «¡Quiero salir!».) ¡Silencio! (Se descorre la cortina y aparece el decorado con tenue luz.) También amanece así todos los días sobre las ciudades, y el público olvida su medio mundo de sueño para entrar en los mercados como tú en tu casa, en la escena, zapaterilla prodigiosa. (Va creciendo la luz.) A empezar, tú llegas de la calle. (Se oyen las voces que pelean. Al público.) Buenas noches. (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 Autor mira un poco cohibido al público y se retira de espaldas lleno de ironía.) Us- tedes perdonen. (Sale.)

Acto primero

Casa del Zapatero. Banquillo y herramientas. Habitación completamente blanca. Gran ventana y puerta. El foro es una calle también blanca con algunas puertecitas y ventanas en gris. A derecha a izquierda, puertas. Toda la escena tendrá un aire de optimismo y alegría exaltada en los más pequeños detalles. Una suave luz naranja de media tarde invade la escena.

Al levantarse el telón la Zapatera viene de la calle toda furiosa y se detiene en la puerta. Viste un traje verde rabioso y lleva el pelo tirante, adornado con dos grandes rosas. Tiene un aire agreste y dulce al mismo tiempo.

ESCENA PRIMERA

La Zapatera y luego un Niño.

ZAPATERA. Cállate, larga de lengua, penacho de catalineta, que si yo lo he hecho... si yo lo he hecho, ha sido por mi propio gusto... Si no te metes dentro de tu casa lo hubiera arrastrado, viborilla empolvada; y esto lo digo para que me oigan todas las que están detrás de las ventanas. Que más vale estar casada con un viejo, que con un tuerto, como tú estás. Y no quiero más conversación, ni contigo ni con nadie, ni con nadie, ni con nadie. (Entra dando un fuerte portazo.) Ya sabía yo que con esta clase de gente no se podía hablar ni un segundo... pero la culpa la tengo yo, yo y yo... que debí estar en mi casa con... casi no quiero creerlo, con mi marido. Quién me hubiera dicho a mí, rubia con los ojos negros, que hay que ver el mérito que esto tiene, con este talle y estos colores tan hermosísimos, que me iba a ver casada con... me tiraría del pelo. (Llora. Llaman a la puerta.) ¿Quién es? (No responden y llaman otra vez.) ¿Quién es? (Enfurecida.)

ESCENA II

La Zapatera y el Niño.

NIÑO. (Temerosamente.) Gente de paz.

ZAPATERA. (Abriendo.) ¿Eres tú? (Melosa y conmovida.)

NIÑO. Sí, señora Zapaterita. ¿Estaba usted llorando?

ZAPATERA. No, es que un mosco de esos que hacen piiiiri, me ha picado en este ojo.

NIÑO. ¿Quiere usted que le sople?

ZAPATERA. No, hijo mío, ya se me ha pasado... (Le acaricia.) ¿Y qué es lo que quieres?

NIÑO. Vengo con estos zapatos de charol, costaron cinco duros, para que los arregle su marido. Son de mi hermana la grande, la que tiene el cutis fino y se pone dos lazos, que tiene dos, un día uno y otro día otro, en la cintura.

ZAPATERA. Déjalos ahí, ya los arreglarán.

NIÑO. Dice mi madre que tenga cuidado de no darles muchos martillazos, que el charol es muy delicado, para que no se estropee el charol.

ZAPATERA. Dile a tu madre que ya sabe mi marido lo que tiene que hacer, y que así supiera ella aliñar con laurel y pimienta un buen guiso como mi marido componer zapatos.

NIÑO. (Haciendo pucheros.) No se disguste usted conmigo, que yo no tengo la culpa y todos los días estudio muy bien la gramática.

ZAPATERA. (Dulce.) ¡Hijo mío! ¡Prenda mía! ¡Si contigo no es nada! (Lo besa.) Toma este muñequito, ¿te gusta? Pues llévatelo.

NIÑO. Me lo llevaré, porque como yo sé que usted no tendrá nunca niños...

ZAPATERA. ¿Quién te dijo eso?

NIÑO. Mi madre lo hablaba el otro día, diciendo: la zapatera no tendrá hijos, y se

reían

mis hermanas y la comadre Rafaela.

ZAPATERA. (Nerviosísima.) ¿Hijos? Puede que los tenga más hermosos que todas ellas

y con más arranque y más honra, porque tu madre... es menester que sepas...

NIÑO. Tome usted el muñequito, ¡no lo quiero!

ZAPATERA. (Reaccionando.) No, no, guárdalo, hijo mío... ¡Si contigo no es nada!

ESCENA III

Aparece por la izquierda el Zapatero. Viste traje de terciopelo con botones de plata, pantalón corto y corbata roja. Se dirige al banquillo.

ZAPATERA. ¡Válgate Dios!

NIÑO. (Asustado.) ¡Ustedes se conserven bien! ¡Hasta la vista! ¡Que sea enhorabuena!

¡Deo gratias! (Sale corriendo por la calle.)

ZAPATERA. Adiós, hijito. Si hubiera reventado antes de nacer, no estaría pasando estos

trabajos y estas tribulaciones. ¡Ay dinero, dinero!, sin manos y sin ojos debería haberse

quedado el que te inventó.

ZAPATERO. (En el banquillo.) Mujer, ¿qué estás diciendo...?

ZAPATERA. ¡Lo que a ti no te importa!

ZAPATERO. A mí no me importa nada de nada. Ya sé que tengo que aguantarme.

ZAPATERA. También me aguanto yo... piensa que tengo dieciocho años.

ZAPATERO. Y yo... cincuenta y tres. Por eso me callo y no me disgusto contigo... ¡demasiado sé yo!... Trabajo para ti... y sea lo que Dios quiera...

ZAPATERA. (Está de espaldas a su marido y se vuelve y avanza tierna y conmovida.)

Eso no, hijo mío... ¡no digas...!

ZAPATERO. Pero, ¡ay, si tuviera cuarenta años o cuarenta y cinco, siquiera...!

(Golpea

furiosamente un zapato con el martillo.)

ZAPATERA. (Enardecida.) Entonces yo sería tu criada, ¿no es esto? Si una no puede ser

buena... ¿Y yo?, ¿es que no valgo nada?

ZAPATERO. Mujer... repórtate.

ZAPATERA. ¿Es que mi frescura y mi cara no valen todos los dineros de este mundo?

ZAPATERO. Mujer... ¡que te van a oír los vecinos!

ZAPATERA. Maldita hora, maldita hora, en que le hice caso a mi compadre Manuel.

ZAPATERO. ¿Quieres que te eche un refresquito de limón?

ZAPATERA. ¡Ay, tonta, tonta, tonta! (Se golpea la frente.) Con tan buenos pretendientes

como yo he tenido.

ZAPATERO. (Queriendo suavizar.) Eso dice la gente.

ZAPATERA. ¿La gente? Por todas partes se sabe. Lo mejor de estas vegas. Pero el que

más me gustaba a mí de todos era Emiliano... tú lo conociste... Emiliano, que venía montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos, con una varilla de mimbre en su

mano y las espuelas de cobre reluciente. ¡Y qué capa traía por el invierno! ¡Qué

vueltas

de pana azul y qué agremanes de seda!

ZAPATERO. Así tuve yo una también... son unas capas preciosísimas.

ZAPATERA. ¿Tú? ¡Tú qué ibas a tener!... Pero, ¿por qué te haces ilusiones? Un zapatero

no se ha puesto en su vida una prenda de esa clase...

ZAPATERO. Pero, mujer, ¿no estás viendo?...

ZAPATERA. (Interrumpiéndole.) También tuve otro pretendiente... (El Zapatero golpea

fuertemente el zapato.) Aquél era medio señorito... tendría dieciocho años, ¡se dice muy

pronto! ¡Dieciocho años! (El Zapatero se revuelve inquieto.)

ZAPATERO. También los tuve yo.

ZAPATERA. Tú no has tenido en tu vida dieciocho años... Aquél sí que los tenía y me

decía unas cosas... Verás...

ZAPATERO. (Golpeando furioso.) ¿Te quieres callar? Eres mi mujer, quieras o no quieras, y yo soy tu esposo. Estabas pereciendo, sin camisa, ni hogar. ¿Por qué me has querido? ¡Fantasiosa, fantasiosa, fantasiosa!

ZAPATERA. (Levantándose.) ¡Cállate! No me hagas hablar más de lo prudente y ponte a

tu obligación. ¡Parece mentira! (Dos Vecinas con mantilla cruzan la ventana sonriendo.) ¿Quién me lo iba a decir, viejo pellejo, que me ibas a dar tal pago? ¡Pégame, si te parece, anda, tírame el martillo!

ZAPATERO. Ay, mujer... no me des escándalos, ¡mira que viene la gente! ¡Ay, Dios mío! (Las dos Vecinas vuelven a cruzar.)

ZAPATERA. Yo me he rebajado. ¡Tonta, tonta, tonta! Maldito sea mi compadre Manuel,

malditos sean los vecinos, tonta, tonta, tonta. (Sale golpeándose la cabeza.)

ESCENA IV

Zapatero, Vecina Roja y Niño.

ZAPATERO. (Mirándose en un espejo y contándose las arrugas.) Una, dos, tres, cuatro... y mil. (Guarda el espejo.) Pero me está muy bien empleado, sí señor. Porque vamos a ver: ¿por qué me habré casado? Yo debí haber comprendido, después de leer tantas novelas, que las mujeres les gustan a todos los hombres, pero todos los hombres

no les gustan a todas las mujeres. ¡Con lo bien que yo estaba! Mi hermana, mi hermana

tiene la culpa, mi hermana que se empeñó: ¡«que si te vas a quedar solo», que si qué sé

yo! Y esto es mi ruina. ¡Mal rayo parta a mi hermana, que en paz descansa! (Fuera se oyen voces.) ¿Qué será?

VECINA ROJA. (En la ventana y con gran brío. La acompañan sus Hijas vestidas del mismo color.) Buenas tardes.

ZAPATERO. (Rascándose la cabeza.) Buenas tardes.

VECINA. Dile a tu mujer que salga. Niñas, ¿queréis no llorar más? ¡Qué salga, a ver si

por delante de mí casca tanto como por detrás!

ZAPATERO. ¡Ay, vecina de mi alma, no me dé usted escándalos, por los clavitos de Nuestro Señor! ¿Qué quiere usted que yo le haga? Pero comprenda mi situación: toda

la

vida temiendo casarme... porque casarse es una cosa muy seria, y, a última hora, ya lo está usted viendo.

VECINA. ¡Qué lástima de hombre! ¡Cuánto mejor le hubiera ido a usted casado con gente de su clase!... estas niñas, pongo por caso, a otras del pueblo...

ZAPATERO. Y mi casa no es casa. ¡Es un guirigay!

VECINA. ¡Se arranca el alma! Tan buenísima sombra como ha tenido usted toda su vida.

ZAPATERO. (Mira por si viene su Mujer.) Anteayer... despedazó el jamón que teníamos

guardado para estas Pascuas y nos lo comimos entero. Ayer estuvimos todo el día con unas sopas de huevo y perejil: bueno, pues porque protesté de esto, me hizo beber tres vasos seguidos de leche sin hervir.

VECINA. ¡Qué fiera!

ZAPATERO. Así es, vecinita de mi corazón, que le agradecería en el alma que se retirase.

VECINA. ¡Ay, si viviera su hermana! Aquélla sí que era...

ZAPATERO. Ya ves... y de camino llévate tus zapatos que están arreglados. (Por la puerta de la izquierda asoma la Zapatera, que detrás de la cortina espía la escena sin ser vista.)

VECINA. (Mimosa.) ¿Cuánto me vas a llevar por ellos?... Los tiempos van cada vez peor.

ZAPATERO. Lo que tú quieras... Ni que tire por allí ni que tire por aquí...

VECINA. (Dando en el codo a sus Hijas.) ¿Están bien en dos pesetas?

ZAPATERO. ¡Tú dirás!

VECINA. Vaya... te daré una...

ZAPATERA. (Saliendo furiosa.) ¡Ladrona! (Las Mujeres chillan y se asustan.)

¿Tienes

valor de robar a este hombre de esa manera? (A su Marido.) Y tú, ¿dejarte robar?

Vengan los zapatos. Mientras no des por ellos diez pesetas, aquí se quedan.

VECINA. ¡Lagarta, lagarta!

ZAPATERA. ¡Mucho cuidado con lo que estás diciendo!

NIÑAS. ¡Ay, vámonos, vámonos, por Dios!

VECINA. Bien despachado vas de mujer, ¡que te aproveche! (Se van rápidamente. El Zapatero cierra la ventana y la puerta.)

ESCENA V

Zapatero y Zapatera.

ZAPATERO. Escúchame un momento...

ZAPATERA. (Recordando.) Lagarta... lagarta... qué, qué, qué... ¿qué me vas a decir?

ZAPATERO. Mira, hija mía. Toda mi vida ha sido en mí una verdadera preocupación evitar el escándalo. (El Zapatero traga constantemente saliva.)

ZAPATERA. ¿Pero tienes el valor de llamarme escandalosa, cuando he salido a defender tu dinero?

ZAPATERO. Yo no te digo más, que he huido de los escándalos, como las salamanquesas del agua fría.

ZAPATERA. (Rápida.) ¡Salamanquesas! ¡Huy, qué asco!

ZAPATERO. (Armado de paciencia.) Me han provocado, me han, a veces, hasta insultado, y no teniendo ni tanto así de cobarde he quedado con mi alma en mi almarío,

por el miedo de verme rodeado de gentes y llevado y traído por comadres y desocupados. De modo que ya lo sabes. ¿He hablado bien? Ésta es mi última palabra. ZAPATERA. Pero vamos a ver: ¿a mí qué me importa todo eso? Me casé contigo, ¿no

tienes la casa limpia? ¿No comes? ¿No te pones cuellos y puños que en tu vida te los habías puesto? ¿No llevas tu reloj, tan hermoso, con cadena de plata y venturinas, al que doy cuerda toda las noches? ¿Qué más quieres? Porque, yo, todo; menos esclava. Quiero hacer siempre mi santa voluntad.

ZAPATERO. No me digas... tres meses llevamos casados, yo, queriéndote... y tú, poniéndome verde. ¿No ves que ya no estoy para bromas?

ZAPATERA. (Seria y como soñando.) Queriéndome, queriéndome... Pero (Brusca.) ¿qué

es eso de queriéndome? ¿Qué es queriéndome?

ZAPATERO. Tú te creerás que yo no tengo vista y tengo. Sé lo que haces y lo que no haces, y ya estoy colmado, ¡hasta aquí!

ZAPATERA. (Fiera.) Pues lo mismo se me da a mí que estés colmado como que no estés, porque tú me importas tres pitos, ¡ya lo sabes! (Llora.)

ZAPATERO. ¿No puedes hablarme un poquito más bajo?

ZAPATERA. Merecías, por tonto, que colgara la calle a gritos.

ZAPATERO. Afortunadamente creo que esto se acabará pronto; porque yo no sé cómo

tengo paciencia.

ZAPATERA. Hoy no comemos... de manera que ya te puedes buscar la comida por otro

sitio. (La Zapatera sale rápidamente hecha una furia.)

ZAPATERO. Mañana (Sonriendo.) quizá la tengas que buscar tú también. (Se va al banquillo.)

ESCENA VI

Por la puerta central aparece el Alcalde. Viste de azul oscuro, gran capa y larga vara de

mando rematada con cabos de plata. Habla despacio y con gran sorna.

ALCALDE. ¿En el trabajo?

ZAPATERO. En el trabajo, señor Alcalde.

ALCALDE. ¿Mucho dinero?

ZAPATERO. El suficiente. (El Zapatero sigue trabajando. El Alcalde mira curiosamente

a todos lados.)

ALCALDE. Tú no estás bueno.

ZAPATERO. (Sin levantar la vista.) No.

ALCALDE. ¿La mujer?

ZAPATERO. (Asintiendo.) ¡La mujer!

ALCALDE. (Sentándose.) Eso tiene casarse a tu edad... A tu edad se debe ya estar viudo... de una, como mínimo... Yo estoy de cuatro: Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última: buenas mozas todas, aficionadas al baile y al agua limpia. Todas, sin excepción, han probado esta vara repetidas veces. En mi

casa... en mi casa, coser y cantar.

ZAPATERO. Pues ya está usted viendo qué vida la mía. Mi mujer... no me quiere.

Habla

por la ventana con todos. Hasta con don Mirlo, y a mí se me está encendiendo la

sangre.

ALCALDE. (Riendo.) Es que ella es una chiquilla alegre, eso es natural.

ZAPATERO. ¡Ca! Estoy convencido... yo creo que esto lo hace por atormentarme; porque, estoy seguro..., ella me odia. Al principio creí que la dominaría con mi carácter

dulzón y mis regalillos: collares de coral, cintillos, peinetas de concha... ¡hasta unas ligas! Pero ella... ¡es siempre ella!

ALCALDE. Y tú, siempre tú; ¡qué demonio! Vamos, lo estoy viendo y me parece mentira cómo un hombre, lo que se dice un hombre, no puede meter en cintura, no una,

sino ochenta hembras. Si tu mujer habla por la ventana con todos, si tu mujer se pone agria contigo, es porque tú quieres, porque tú no tienes arranque. A las mujeres, buenos

apretones en la cintura, pisadas fuertes y la voz siempre en alto, y si con esto se atreven

a hacer quiquiriquí, la vara, no hay otro remedio. Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última, te lo pueden decir desde la otra vida, si es que

por casualidad están allí.

ZAPATERO. Pero si el caso es que no me atrevo a decirle una cosa. (Mira con recelo.)

ALCALDE. (Autoritario.) Dímelas.

ZAPATERO. Comprendo que es una barbaridad pero yo no estoy enamorado de mi mujer.

ALCALDE. ¡Demonio!

ZAPATERO. Sí, señor, ¡demonio!

ALCALDE. Entonces, grandísimo tunante, ¿por qué te has casado?

ZAPATERO. Ahí lo tiene usted. Yo no me lo explico tampoco. Mi hermana, mi hermana

tiene la culpa. Que si te vas a quedar solo, que si qué sé yo, que si qué sé yo cuánto... Yo tenía dinerillos, salud, y dije: ¡allá voy! Pero, benditísima soledad antigua. ¡Mal rayo parta a mi hermana, que en paz descanse!

ALCALDE. ¡Pues te has lucido!

ZAPATERO. Sí, señor, me he lucido... Ahora, que yo no aguanto más. Yo no sabía lo que era una mujer. Digo, ¡usted, cuatro! Yo no tengo edad para resistir este jaleo.

ZAPATERA. (Cantando dentro, fuerte.)

¡Ay, jaleo, jaleo,

ya se acabó el alboroto

y vamos al tiroteo!

ZAPATERO. Ya lo está usted oyendo.

ALCALDE. ¿Y qué piensas hacer?

ZAPATERO. Cuca silvana. (Hace el ademán.)

ALCALDE. ¿Se te ha vuelto el juicio?

ZAPATERO. (Excitado.) El zapatero a tus zapatos se acabó para mí. Yo soy un hombre

pacífico. Yo no estoy acostumbrado a estos voceríos y a estar en lenguas de todos.

ALCALDE. (Riéndose.) Recapacita lo que has dicho que vas a hacer; que tú eres capaz

de hacerlo, y no seas tonto. Es una lástima que un hombre como tú no tenga el

carácter

que debías tener. (Por la puerta de la izquierda aparece la Zapatera echándose polvos con una polvera rosa y limpiándose las cejas.)

ESCENA VII

Dichos y Zapatera,

ZAPATERA. Buenas tardes.

ALCALDE. Muy buenas. (Al Zapatero.) ¡Como guapa, es guapísima!

ZAPATERO. ¿Usted cree?

ALCALDE. ¡Qué rosas tan bien puestas lleva usted en el pelo y qué bien huelen!

ZAPATERA. Muchas que tiene usted en los balcones de su casa.

ALCALDE. Efectivamente. ¿Le gustan a usted las flores?

ZAPATERA. ¿A mí...? ¡Ay, me encantan! Hasta en el tejado tendría yo macetas, en la

puerta, por las paredes. Pero a éste... a ése... no le gustan. Claro, toda la vida haciendo botas, ¡qué quiere usted! (Se sienta en la ventana.) Y buenas tardes. (Mira a la calle y coquetea.)

ZAPATERO. ¿Lo ve usted?

ALCALDE. Un poco brusca... pero es una mujer guapísima. ¡Qué cintura tan ideal!

ZAPATERO. No la conoce usted.

ALCALDE. ¡Psch! (Saliendo majestuosamente.) ¡Hasta mañana! Y a ver si se despeja esa cabeza. ¡A descansar, niña! ¡Qué lástima de talle! (Vase mirando a la Zapatera.)

¡Porque, vamos! ¡Y hay que ver qué ondas en el pelo! (Sale.)

ESCENA VIII

Zapatero y Zapatera.

ZAPATERA. (Cantando.)

Si tu madre tiene un rey,

la baraja tiene cuatro:

rey de oros, rey de copas,

rey de espadas, rey de bastos.

(La Zapatera coge una silla y sentada en la ventana empieza a darle vueltas.)

ZAPATERO. (Cogiendo otra silla y dándole vueltas en sentido contrario.) Si sabes que

tengo esa superstición, y para mí esto es como si me dieras un tiro, ¿por qué lo haces?

ZAPATERA. (Soltando la silla.) ¿Qué he hecho yo? ¿No te digo que no me dejas ni moverme?

ZAPATERO. Ya estoy harto de explicarte... pero es inútil. (Va a hacer mutis, pero la Zapatera empieza otra vez y el Zapatero viene corriendo desde la puerta y da vueltas a su silla.) ¿Por qué no me dejas marchar, mujer?

ZAPATERA. ¡Jesús!, pero si lo que yo estoy deseando es que te vayas.

ZAPATERO. ¡Pues déjame!

ZAPATERA. (Enfurecida.) ¡Pues vete! (Fuera se oye una flauta acompañada de guitarra que toca una polquita antigua con el ritmo cómicamente acusado. La Zapatera empieza a llevar el compás con la cabeza y el Zapatero huye por la izquierda.)

ESCENA IX

Zapatera.

ZAPATERA. (Cantando.) Larán... larán... A mí, es que la flauta me ha gustado siempre

mucho... Yo siempre he tenido delirio por ella... Casi se me saltan las lágrimas... ¡Qué

primor! Larán, larán... Oye... Me gustaría que él la oyera... (Se levanta y se pone a bailar como si lo hiciera con novios imaginarios.) ¡Ay, Emiliano! Qué cintillos tan preciosos llevas... No, no... me da vergüencilla... Pero, José María, ¿no ves que nos están viendo? Coge un pañuelo, que no quiero que me manches el vestido. A ti te quiero, a ti... ¡Ah, sí!... mañana que traigas la jaca blanca, la que a mí me gusta. (Ríe. Cesa la música.) ¡Qué mala sombra! Esto es dejar a una con la miel en los labios... Qué...

ESCENA X

Aparece en la ventana don Mirlo. Viste de negro, frac y pantalón corto. Le tiembla la voz

y mueve la cabeza como un muñeco de alambre.

MIRLO. ¡Chissssss!

ZAPATERA. (Sin mirar y vuelta de espalda a la ventana.) Pin, pin, pío, pío, pío.

MIRLO. (Acercándose más.) ¡Chissss! Zapaterita blanca, como el corazón de las almendras, pero amargosilla también. Zapaterita... junco de oro encendido...

Zapaterita,

bella Otero de mi corazón.

ZAPATERA. Cuánta cosa, don Mirlo; a mí me parecía imposible que los pajarracos hablaran. Pero si anda por ahí revoloteando un mirlo negro, negro y viejo... sepa que yo

no puedo oírle cantar hasta más tarde... pin, pío, pío, pío.

MIRLO. Cuando las sombras crepusculares invadan con sus tenues velos el mundo y la

vía pública se halle libre de transeuntes, volveré. (Toma rapé y estornuda sobre el cuello de la Zapatera.)

ZAPATERA. (Volviéndose airada y pegando a don Mirlo, que tiembla.) ¡Aaaa! (Con cara de asco:) ¡Y aunque no vuelvas, indecente! Mirlo de alambre, garabato de candil...

Corre, corre... ¿Se habrá visto? ¡Mira que estornudar! ¡Vaya mucho con Dios! ¡Qué asco!

ESCENA XI

En la ventana se para el Mozo de la Faja. Tiene el sombrero plano echado a la cara y da

pruebas de gran pesadumbre.

MOZO. ¿Se toma el fresco, zapaterita?

ZAPATERA. Exactamente igual que usted.

MOZO. Y siempre sola... ¡Qué lástima!

ZAPATERA. (Agria.) ¿Y por qué, lástima?

MOZO. Una mujer como usted, con ese pelo y esa pechera tan hermosísima...

ZAPATERA. (Más agria.) Pero, ¿por qué lástima?

MOZO. Porque usted es digna de estar pintada en las tarjetas postales y no aquí... este portalillo.

ZAPATERA. ¿Sí?... A mí las tarjetas postales me gustan mucho, sobre todo las de novios

que se van de viaje...

MOZO. ¡Ay, zapaterita, qué calentura tengo! (Siguen hablando.)

ZAPATERO. (Entrando y retrocediendo.) ¡Con todo el mundo y a estas horas! ¡Qué dirán los que vengan al rosario de la iglesia! ¡Qué dirán en el casino! ¡Me estarán poniendo!... En cada casa, un traje con ropa interior y todo. (Zapatera ríe.) ¡Ay, Dios mío! ¡Tengo razón para marcharme! Quisiera oír a la mujer del sacristán; pues ¿y los

curas? ¿Qué dirán los curas? Eso será lo que habrá que oír. (Entra desesperado.)
MOZO. ¿Cómo quiere que se lo exprese...? Yo la quiero, te quiero como...
ZAPATERA. Verdaderamente eso de «la quiero», «te quiero», suena de un modo que parece que me están haciendo cosquillas con una pluma detrás de las orejas. Te quiero,
la quiero...
MOZO. ¿Cuántas semillas tiene el girasol?
ZAPATERA. ¡Yo qué sé!
MOZO. Tantos suspiros doy cada minuto por usted; por ti...
(Muy cerca.)
ZAPATERA. (Brusca.) Estáte quieto. Yo puedo oírte hablar porque me gusta y es bonito,
pero nada más, ¿lo oyes? ¡Estaría bueno!
MOZO. Pero eso no puede ser. ¿Es que tienes otro compromiso?
ZAPATERA. Mira, vete.
MOZO. No me muevo de este sitio sin el sí. ¡Ay, mi zapaterita, dame tu palabra! (Va a abrazarla.)
ZAPATERA. (Cerrando violentamente la ventana.) ¡Pero qué impertinente, qué loco!...
¡Si te he hecho daño te aguantas!... Como si yo no estuviera aquí más que paraaa, paraaaa... ¿Es que en este pueblo no puede una hablar con nadie? Por lo que veo, en este pueblo no hay más que dos extremos: o monja o trapo de fregar... ¡Era lo que me quedaba que ver! (Haciendo como que huele y echando a correr.) ¡Ay, mi comida que está en la lumbre! ¡Mujer ruin!

ESCENA XII

La luz se va marchando. El Zapatero sale con una gran capa y un bulto de ropa en la mano.
ZAPATERO. ¡O soy otro hombre o no me conozco! ¡Ay, casita mía! ¡Ay, banquillo mío!
Cerote, clavos, pieles de becerro... Bueno. (Se dirige hacia la puerta y retrocede, pues se topa con dos Beatas en el mismo quicio.)
BEATA 1a Descansando, ¿verdad?
BEATA 2a ¡Hace usted bien en descansar!
ZAPATERO. (Con mal humor.) ¡Buenas noches!
BEATA 1a A descansar, maestro.
BEATA 2a ¡A descansar, a descansar! (Se van.)
ZAPATERO. Sí, descansando... ¡Pues no estaban mirando por el ojo de la llave! ¡Brujas, sayonas! ¡Cuidado con el retintín con que me lo han dicho! Claro... si en todo el pueblo no se hablará de otra cosa: ¡que si yo, que si ella, que si los mozos! ¡Ay! ¡Mal rayo parta a mi hermana que en paz descanse! ¡Pero primero solo que señalado por el dedo de los demás! (Sale rápidamente y deja la puerta abierta. Por la izquierda aparece la Zapatera.)

ESCENA XIII

La Zapatera.
ZAPATERA. Ya está la comida... ¿me estás oyendo? (Avanza hacia la puerta de la derecha:) ¿Me estás oyendo? Pero, ¿habrá tenido el valor de marcharse al cafetín, dejando la puerta abierta... y sin haber terminado los borceguíes? Pues cuando vuelva,

¡me oirá! ¡Me tiene que oír! ¡Qué hombres son los hombres, qué abusivos y qué... qué...

vaya!... (En un repeluzno.) ¡Ay, qué fresquito hace! (Se pone a encender el candil y de

la calle llega el ruido de las esquilas de los rebaños que vuelven al pueblo. La Zapatera se asoma a la ventana.) ¡Qué primor de rebaños! Lo que es a mí, me chalan las ovejitas. Mira, mira... aquella blanca tan chiquita que casi no puede andar. ¡Ay!... Pero aquella grandota y antipática se empeña en pisarla y nada... (A voces.) Pastor, ¡asombrado! ¿No estás viendo que te pisotean la oveja recién nacida? (Pausa.) Pues claro que me importa... ¿No ha de importarme? ¡Brutísimo!... Y mucho... (Se quita de la ventana.) Pero, Señor, ¿adónde habrá ido este hombre desnortado? Pues si tarda siquiera dos minutos más, como yo sola, que me basto y me sobro... ¡Con la comida tan

buena que he preparado...! Mi cocido, con sus patatas de la sierra, dos pimientos verdes, pan blanco, un poquito magro de tocino, y arrope con calabaza y cáscara de limón para encima, ¡porque lo que es cuidarlo, lo que es cuidarlo, te estoy cuidando a mano! (Durante todo este monólogo da muestras de gran actividad, moviéndose de un lado para otro, arreglando las sillas, despabilando el velón y quitándose motas del vestido.)

ESCENA XIV

Niña, Zapatera, Alcalde, Sacristana, Vecinos y Vecinas.

NIÑO. (En la puerta.) ¿Estás disgustada, todavía?

ZAPATERA. Primorcito de su vecina, ¿dónde vas?

NIÑO. (En la puerta.) Tú no me regañarás, ¿verdad?, porque a mi madre que algunas veces me pega, la quiero veinte arrobas, pero a ti te quiero treinta y dos y media...

ZAPATERA. ¿Por qué eres tan precioso? (Sienta al Niño en sus rodillas.)

NIÑO. Yo venía a decirte una cosa que nadie quiere decirte. Ve tú, ve tú, ve tú, y nadie

quería y entonces, «que vaya el niño», dijeron... porque era un notición que nadie quiere dar.

ZAPATERA. Pero dímelo pronto, ¿qué ha pasado?

NIÑO. No te asustes, que de muertos no es.

ZAPATERA. ¡Anda!

NIÑO. Mira, zapaterita... (Por la ventana entra una mariposa y el Niño bajándose de las

rodillas de la Zapatera echa a correr.) Una mariposa, una mariposa... ¿no tienes un sombrero...? Es amarilla, con pintas azules y rojas... y, ¡qué sé yo...!

ZAPATERA. Pero, hijo mío... ¿quieres?...

NIÑO. (Enérgico.) Cállate y habla en voz baja, ¿no ves que se espanta si no? ¡Ay! ¡Dame

tu pañuelo!

ZAPATERA. (Intrigada ya en la caza.) Tómalo.

NIÑO. ¡Chis...! No pises fuerte.

ZAPATERA. Lograrás que se escape.

NIÑO. (En voz baja y como encantando a la mariposa, canta.)

Mariposa del aire,

qué hermosa eres,

mariposa del aire

dorada y verde.

Luz de candil,

mariposa del aire,
¡quédate ahí, ahí, ahí!
No te quieres parar,
pararte no quieres.

Mariposa del aire
dorada y verde.

Luz de candil,
mariposa del aire,
¡quédate ahí, ahí, ahí!
¡Quédate ahí!

Mariposa, ¿estás ahí?

ZAPATERA. (En broma.) Síííí.

NIÑO. No, eso no vale. (La mariposa vuela.)

ZAPATERA. ¡Ahora! ¡Ahora!

NIÑO. (Corriendo alegremente con el pañuelo.) ¿No te quieres parar? ¿No quieres dejar de volar?

ZAPATERA. (Corriendo también por otro lado.) ¡Que se escapa, que se escapa! (El Niño sale corriendo por la puerta persiguiendo a la mariposa.)

ZAPATERA. (Enérgica.) ¿Dónde vas?

NIÑO. (Suspense.) ¡Es verdad! (Rápido.) ¡Pero yo no tengo la culpa!

ZAPATERA. ¡Vamos! ¿Quieres decirme lo que pasa? ¡Pronto!

NIÑO. ¡Ay! Pues, mira... tu marido, el zapatero, se ha ido para no volver más.

ZAPATERA. (Aterrada.) ¿Cómo?

NIÑO. Sí, sí, eso ha dicho en casa antes de montarse en la diligencia, que lo he visto yo...

y nos encargó que te lo dijéramos y ya lo sabe todo el pueblo...

ZAPATERA. (Sentándose desplomada.) ¡No es posible, esto no es posible! ¡Yo no lo creo!

NIÑO. ¡Sí que es verdad, no me regañes!

ZAPATERA. (Levantándose hecha una furia y dando fuertes pisotadas en el suelo.)

¿Y

me da este pago? ¿Y me da este pago? (El Niño se refugia detrás de la mesa.)

NIÑO. ¡Que se caen las horquillas!

ZAPATERA. ¿Qué va a ser de mí sola en esta vida? ¡Ay, ay, ay!

(El Niño sale corriendo. La ventana y las puertas están llenas de vecinos.) Sí, sí, venid a verme, cascantes, comadricas, por vuestra culpa ha sido...

ALCALDE. Mira, ya te estás callando. Si tu marido te ha dejado ha sido porque no lo querías, porque no podía ser.

ZAPATERA. ¿Pero lo van a saber ustedes mejor que yo? Sí, lo quería, vaya si lo quería,

que pretendientes buenos y muy riquísimos he tenido y no les he dado el sí jamás.

¡Ay,

pobrecito mío, qué cosas te habrán contado!

SACRISTANA. (Entrando.) Mujer, repórtate.

ZAPATERA. No me resigno. No me resigno. ¡Ay, ay! (Por la puerta empiezan a entrar

Vecinas vestidas con colores violentos y que llevan grandes vasos de refrescos. Giran, corren, entran y salen alrededor de la Zapatera que está sentada gritando, con la prontitud y ritmo de baile. Las grandes faldas se abren a las vueltas que dan. Todos

adoptan una actitud cómica de pena.)
VECINA AMARILLA. Un refresco.
VECINA ROJA: Un refresquito.
VECINA VERDE. Para la sangre.
VECINA NEGRA. De limón.
VECINA MORADA. De zarzaparrilla.
VECINA ROJA. La menta es mejor.
VECINA MORADA. Vecina.
VECINA VERDE. Vecinita.
VECINA NEGRA. Zapatera.
VECINA ROJA. Zapaterita.
(Las Vecinas arman gran algazara. La Zapatera llora a gritos.)

Telón

Acto segundo

La misma decoración. A la izquierda, el banquillo arrumbado. A la derecha, un mostrador con botellas y un lebrillo con agua donde la Zapatera friega las copas. La Zapatera está detrás del mostrador. Viste un traje rojo encendido, con amplias faldas y los brazos al aire. En la escena, dos mesas. En una de ellas está sentado don Mirlo, que toma un refresco y en la otra el Mozo del Sombrero en la cara.

ESCENA PRIMERA

La Zapatera friega con gran ardor vasos y copas que va colocando en el mostrador. Aparece en la puerta el Mozo de la Faja y el Sombrero plano del primer acto. Está triste. Lleva los brazos caídos y mira de manera tierna a la Zapatera. Al actor que exagere lo más mínimo en este tipo, 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. Sencillez. El Mozo se detiene en la puerta.

Don

Mirlo y el otro Mozo vuelven la cabeza y lo miran. Ésta es casi una escena de cine.

Las

miradas y expresión del conjunto dan su expresión. La Zapatera deja de fregar y mira al

Mozo fijamente. Silencio.

ZAPATERA. Pase usted.

MOZO DE LA FAJA. Si usted lo quiere...

ZAPATERA. (Asombrada.) ¿Yo? Me trae absolutamente sin cuidado, pero como te veo

en la puerta...

MOZO DE LA FAJA. Lo que usted quiera. (Se apoya en el mostrador.) (Entre dientes.)

Éste es otro al que voy a tener que...

ZAPATERA. ¿Qué va a tomar?

MOZO DE LA FAJA. Seguiré sus indicaciones.

ZAPATERA. Pues la puerta.

MOZO DE LA FAJA. ¡Ay, Dios mío, cómo cambian los tiempos!

ZAPATERA. No crea que me voy a echar a llorar. Vamos. Va usted a tomar copa, café,

refresco, ¿diga?

MOZO DE LA FAJA. Refresco.

ZAPATERA. No me mire tanto que se me va a derramar el jarabe.

MOZO DE LA FAJA. Es que yo me estoy muriendo. ¡Ay! (Por la ventana pasan dos Majas con inmensos abanicos. Miran, se santiguan escandalizadas, se tapan los ojos con los pericones y a pasos menuditos cruzan.)

ZAPATERA. El refresco.

MOZO DE LA FAJA. (Mirándola.) ¡Ay!

MOZO DEL SOMBRERO. (Mirando al suelo.) ¡Ay!

MIRLO. (Mirando al techo.) ¡Ay! (La Zapatera dirige la cabeza hacia los tres ayes.)

ZAPATERA. ¡Requeteay! Pero esto ¿es una taberna o un hospital? ¡Abusivos! Si no fuera porque tengo que ganarme la vida con estos vinillos y este trapicheo, porque estoy

sola desde que se fue por culpa de todos vosotros mi pobrecito marido de mi alma, ¿cómo es posible que yo aguantara esto? ¿Qué me dicen ustedes? Los voy a tener que plantar en lo ancho de la calle.

MIRLO. Muy bien, muy bien dicho.

MOZO DEL SOMBRERO. Has puesto taberna y podemos estar aquí dentro todo el tiempo que queramos.

ZAPATERA. (Fiera.) ¿Cómo? ¿Cómo? (El Mozo de la Faja inicia el mutis y don Mirlo

se levanta sonriente y haciendo como que está en el secreto y que volverá.)

MOZO DEL SOMBRERO. Lo que he dicho.

ZAPATERA. Pues si dices tú, más digo yo y puedes enterarte, y todos los del pueblo, que

hace cuatro meses que se fue mi marido y no cederé a nadie jamás, porque una mujer casada debe estarse en su sitio como Dios manda. Y que no me asusto de nadie, ¿lo oyes?, que yo tengo la sangre de mi abuelo, que esté en gloria, que fue desbravador de caballos y lo que se dice un hombre. Decente fui y decente lo seré. Me comprometí con

mi marido. Pues hasta la muerte. (Don Mirlo sale por la puerta rápidamente y haciendo

señas que indican una relación entre él y la Zapatera.)

MOZO DEL SOMBRERO. (Levantándose.) Tengo tanto coraje que agarraría un toro de

los cuernos, le haría hincar la cerviz en las arenas y después me comería sus sesos cru-

dos con estos dientes míos, en la seguridad de no hartarme de morder. (Sale rápidamente y don Mirlo huye hacia la izquierda.)

ZAPATERA. (Con las manos en la cabeza.) Jesús, Jesús, Jesús y Jesús. (Se sienta.)

ESCENA II

Zapatera y Niño.

Por la puerta entra el Niño, se dirige a la Zapatera y le tapa los ojos.

NIÑO. ¿Quién soy yo?

ZAPATERA. Mi niño, pastorcillo de Belén.

NIÑO. Ya estoy aquí. (Se besan.)

ZAPATERA. ¿Vienes por la meriendita?

NIÑO. Si tú me la quieres dar...

ZAPATERA. Hoy tengo una onza de chocolate.

NIÑO. ¿Sí? A mí me gusta mucho estar en tu casa.

ZAPATERA. (Dándole la onza.) Porque eres interesadillo...

NIÑO. ¿Interesadillo? ¿Ves este cardenal que tengo en la rodilla?

ZAPATERA. ¿A ver? (Se sienta en una silla baja y toma al Niño en brazos.)

NIÑO. Pues me lo ha hecho el Lunillo porque estaba cantando... las coplas que te han sacado y yo le pegué en la cara, y entonces él me tiró una piedra que, ¡plaff!, mira.

ZAPATERA. ¿Te duele mucho?

NIÑO. Ahora no, pero he llorado.

ZAPATERA. No hagas caso ninguno de lo que dicen.

NIÑO. Es que eran cosas muy indecentes. Cosas indecentes que yo sé decir, ¿sabes? pero que no quiero decir.

ZAPATERA. (Riéndose.) Porque si las dices cojo un pimiento picante y lo pongo la lengua como un ascua. (Ríen.)

NIÑO. Pero, ¿por qué te echarán a ti la culpa de que tu marido se haya marchado?

ZAPATERA. Ellos, ellos son los que la tienen y los que me hacen desgraciada.

NIÑO. (Triste.) No digas, Zapaterita.

ZAPATERA. Yo me miraba en sus ojos. Cuando le veía venir montado en su jaca blanca...

NIÑO. (Interrumpiéndole.) ¡Ja, ja, ja! Me estás engañando. El señor Zapatero no tenía jaca.

ZAPATERA. Niño, sé más respetuoso. Tenía jaca, claro que la tuvo, pero es... es que tú no habías nacido.

NIÑO. (Pasándole la mano por la cara.) ¡Ah! ¡Eso sería!

ZAPATERA. Ya ves tú... cuando lo conocí estaba yo lavando en el arroyo del pueblo. Medio metro de agua y las chinas del fondo se veían reír, reír con el temblorcillo. Él venía con un traje negro entallado, corbata roja de seda buenísima y cuatro anillos de oro que relumbraban como cuatro soles.

NIÑO. ¡Qué bonito!

ZAPATERA. Me miró y lo miré. Yo me recosté en la hierba. Todavía me parece sentir en la cara aquel aire tan fresquito que venía por los árboles. Él paró su caballo y la cola del caballo era blanca y tan larga que llegaba al agua del arroyo. (La Zapatera está casi llorando. Empieza a oírse un canto lejano.) Me puse tan azarada que se me fueron dos pañuelos preciosos, así de pequeñitos, en la corriente.

NIÑO. ¡Qué risa!

ZAPATERA. Él, entonces, me dijo... (El canto se oye más cerca. Pausa.) ¡Chiss...!

NIÑO. (Se levanta.) ¡Las coplas!

ZAPATERA. ¡Las coplas! (Pausa. Los dos escuchan.) ¿Tú sabes lo que dicen?

NIÑO. (Con la mano.) Medio, medio.

ZAPATERA. Pues cántalas, que quiero enterarme.

NIÑO. ¿Para qué?

ZAPATERA. Para que yo sepa de una vez lo que dicen.

NIÑO. (Cantando y siguiendo el compás.) Verás:
La señora Zapatera,
al marcharse su marido,
ha montado una taberna
donde acude el señorío.

ZAPATERA. ¡Me la pagarán!

NIÑO. (El Niño lleva el compás con la mano en la mesa.)

Quién lo compra, Zapatera,
el paño de tus vestidos
y esas chambras de batista
con encajes de bolillos.

Ya la corteja el Alcalde,
ya la corteja don Mirlo.

¡Zapatera, Zapatera,
Zapatera, te has lucido!

(Las voces se van distinguiendo cerca
y claras con su acompañamiento de
panderos. La Zapatera coge un mantoncillo
de Manila y se lo echa sobre los hombros.)

¿Dónde vas? (Asustado.)

ZAPATERA. ¡Van a dar lugar a que compre un revólver! (El canto se aleja. La
Zapatera

corre a la puerta. Pero tropieza con el Alcalde que viene majestuoso, dando golpes
con

la vara en el suelo.)

ALCALDE. ¿Quién despacha?

ZAPATERA. ¡El demonio!

ALCALDE. Pero, ¿qué ocurre?

ZAPATERA. Lo que usted debía saber hace muchos días, lo que usted como alcalde
no

debía permitir. La gente me canta coplas, los vecinos se ríen en sus puertas y como no
tengo marido que vele por mí, salgo yo a defenderme, ya que en este pueblo las
autoridades son calabacines, ceros a la izquierda, estafermos.

NIÑO. Muy bien dicho.

ALCALDE. (Enérgico.) Niño, niño, basta de voces... ¿Sabes tú lo que he hecho
ahora?

Pues meter en la cárcel a dos o tres de los que venían cantando.

ZAPATERA. ¡Quisiera yo ver eso!

VOZ. (Fuera.) ¡Niñoóóó!

NIÑO. ¡Mi madre me llama! (Corre a la ventana.) ¡Quéeee! Adiós. Si quieres te puedo
traer el espadón grande de mi abuelo, el que se fue a la guerra. Yo no puedo con él,

¿sa-

bes?, pero tú, sí.

ZAPATERA. (Sonriendo.) ¡Lo que quieras!

VOZ. (Fuera.) ¡Niñoóóó!

NIÑO. (Ya en la calle.) ¿Quéeee?

ESCENA III

Zapatera y Alcálde.

ALCALDE. Por lo que veo, este niño sabio y retorcido es la única persona a quien
tratas

bien en el pueblo.

ZAPATERA. No pueden ustedes hablar una sola palabra sin ofender... ¿De qué se ríe
su

ilustrísima?

ALCALDE. ¡De verte tan hermosa y desperdiciada!

ZAPATERA. ¡Antes un perro! (Le sirve un vaso de vino.)

ALCALDE. ¡Qué desengaño de mundo! Muchas mujeres he conocido como

amapolas,
como rosas de olor... mujeres morenas con los ojos como tinta de fuego, mujeres que les huele el pelo a nardos y siempre tienen las manos con calentura, mujeres cuyo talle

se puede abarcar con estos dos dedos, pero como tú, como tú no hay nadie. Anteayer estuve enfermo toda la mañana porque vi tendidas en el prado dos camisas tuyas con lazos celestes, que era como verte a ti, zapatera de mi alma.

ZAPATERA. (Estallando furiosa.) Calle usted, viejísimo, calle usted; con hijas mozuelas

y lleno de familia no se debe cortejar de esta manera tan indecente y tan descarada.

ALCALDE. Soy viudo.

ZAPATERA. Y yo casada.

ALCALDE. Pero tu marido te ha dejado y no volverá, estoy seguro.

ZAPATERA. Yo viviré como si lo tuviera.

ALCALDE. Pues a mí me consta, porque me lo dijo, que no te quería ni tanto así.

ZAPATERA. Pues a mí me consta que sus cuatro señoras, mal rayo las parta, le aborrecían a muerte.

ALCALDE. (Dando en el suelo con la vara.) ¡Ya estamos!

ZAPATERA. (Tirando un vaso.) ¡Ya estamos! (Pausa.)

ALCALDE. (Entre dientes.) Si yo te cogiera por mi cuenta, ¡vaya si te domaba!

ZAPATERA. (Guasona.) ¿Qué está usted diciendo?

ALCALDE. Nada, pensaba... que si tú fueras como debías ser, te hubiera enterado que

tengo voluntad y valentía para hacer escritura, delante del notario, de una casa muy hermosa.

ZAPATERA. ¿Y qué?

ALCALDE. Con un estrado que costó cinco mil reales, con centros de mesa, con cortinas

de brocatel, con espejos de cuerpo entero...

ZAPATERA. ¿Y qué más?

ALCALDE. (Tenoriesco.) Que la casa tiene una cama con coronación de pájaros y azucenas de cobre, un jardín con seis palmeras y una fuente saltadora, pero aguarda, para estar alegre, que una persona que sé yo se quiera aposentar en sus salas donde estaría... (Dirigiéndose a la Zapatera.) Mira, ¡estarías como una reina!

ZAPATERA. (Guasona.) Yo no estoy acostumbrada a esos lujos. Siéntese usted en el estrado, métase usted en la cama, mírese usted en los espejos y póngase con la boca abierta debajo de las palmeras esperando que le caigan los dátiles, que yo de zapatera no me muevo.

ALCALDE. Ni yo de alcalde. Pero que te vayas enterando que no por mucho despreciar

amanece más temprano. (Con retintín.)

ZAPATERA. Y que no me gusta usted ni me gusta nadie del pueblo. ¡Que está usted muy

viejo!

ALCALDE. (Indignado.) Acabaré metiéndote en la cárcel.

ZAPATERA. ¡Atrévase usted! (Fuera se oye un toque de trompeta floreado y comiquísimo.)

ALCALDE. ¿Qué será eso?

ZAPATERA. (Alegre y ojiabierta.) ¡Títeres! (Se golpea las rodillas. Por la ventana cruzan dos Mujeres.)

VECINA ROJA. ¡Títeres!

VECINA MORADA. ¡Títeres!

NIÑO. (En la ventana.) ¿Traerán monos? ¡Vamos!

ZAPATERA. (Al Alcalde.) ¡Yo voy a cerrar la puerta!

NIÑO. ¡Vienen a tu casa!

ZAPATERA. ¿Sí? (Se acerca a la puerta.)

NIÑO. ¡Míralos!

ESCENA IV

Por la puerta aparece el Zapatero disfrazado. Trae una trompeta y un cartelón enrollado

a la espalda, lo rodea la gente. La Zapatera queda en actitud expectante y el Niño salta por la ventana y se coge a sus faldones.

ZAPATERO. Buenas tardes.

ZAPATERA. Buenas tardes tenga usted, señor titiritero.

ZAPATERO. ¿Aquí se puede descansar?

ZAPATERA. Y beber, si usted gusta.

ALCALDE. Pase usted, buen hombre y tome lo que quiera, que yo pago. (A los Vecinos.)

Y vosotros, ¿qué hacéis ahí?

VECINA ROJA. Como estamos en lo ancho de la calle no creo que le estorbemos. (El Zapatero mirándolo todo con disimulo deja el rollo sobre la mesa.)

ZAPATERO. Déjelos, señor Alcalde... supongo que es usted, que con ellos me gano la vida.

NIÑO. ¿Dónde he oído yo hablar a este hombre? (En toda la escena el Niño mirará con

gran extrañeza al Zapatero.) ¡Haz ya los títeres! (Los Vecinos ríen.)

ZAPATERO. En cuanto tome un vaso de vino.

ZAPATERA. (Alegre.) ¿Pero los va usted a hacer en mi casa?

ZAPATERO. Si tú me lo permites.

VECINA ROJA. Entonces, ¿podemos pasar? 1

ZAPATERA. (Seria.) Podéis pasar. (Da un vaso al Zapatero.)

VECINA ROJA. (Sentándose.) Disfrutaremos un poquito. (El Alcalde se sienta.)

ALCALDE. ¿Viene usted de muy lejos?

ZAPATERO. De muy lejísimos.

ALCALDE. ¿De Sevilla?

ZAPATERO. Échele usted leguas.

ALCALDE. ¿De Francia?

ZAPATERO. Échele usted leguas.

ALCALDE. ¿De Inglaterra?

ZAPATERO. De las Islas Filipinas. (Las Vecinas hacen rumores de admiración. La Zapatera está extasiada.)

ALCALDE. ¿Habrá usted visto a los insurrectos?

ZAPATERO. Lo mismo que les estoy viendo a ustedes ahora.

NIÑO. ¿Y cómo son?

ZAPATERO. Intratables. Figúrense ustedes que casi todos ellos son zapateros. (Los Vecinos miran a la Zapatera.)

ZAPATERA. (Quemada.) ¿Y no los hay de otros oficios?

ZAPATERO. Absolutamente. En las Islas Filipinas, zapateros.

ZAPATERA. Pues puede que en las Filipinas esos zapateros sean tontos, que aquí en

estas tierras los hay listos y muy listos.

VECINA ROJA. (Adulona.) Muy bien hablado.

ZAPATERA. (Brusca.) Nadie le ha preguntado su parecer.

VECINA ROJA. ¡Hija mía!

ZAPATERO. (Enérgico, interrumpiendo.) ¡Qué rico Vino! (Más fuerte.) ¿Qué requeterrico vino! (Silencio.) Vino de uvas negras como el alma de algunas mujeres que

yo conozco.

ZAPATERA. ¡De las que la tengan!

ALCALDE. ¡Chis! ¿Y en qué consiste el trabajo de usted?

ZAPATERO. (Apura el vaso, chasca la lengua y mira a la Zapatera.) ¡Ah! Es un trabajo

de poca apariencia y de mucha ciencia. Enseño la vida por dentro. Aleluyas son los hechos del zapatero mansurrón y la Fierabrás de Alejandría, vida de don Diego Corrientes, aventuras del guapo Francisco Esteban y, sobre todo, arte de colocar el bocado a las mujeres parlanchinas y respondonas.

ZAPATERA. ¡Todas esas cosas las sabía mi pobrecito esposo!

ZAPATERO. ¡Dios lo haya perdonado!

ZAPATERA. Oiga usted... (Las Vecinas se ríen.)

NIÑO. ¡Cállate!

ALCALDE. (Autoritario.) ¡A callar! Enseñanzas son esas que convienen a todas las criaturas. Cuando usted guste. (El Zapatero desenrolla el cartelón en el que hay pintada una historia de ciego, dividida en pequeños cuadros, pintados con almazarrón y colores violentos. Los Vecinos inician un movimiento de aproximación y la Zapatera

se sienta al Niño sobre sus rodillas.)

ZAPATERO. Atención.

NIÑO. ¡Ay, qué precioso! (Abraza a la Zapatera, murmullos.)

ZAPATERA. Que te fijes bien por si acaso no me entero del todo.

NIÑO. Más difícil que la historia sagrada no será.

ZAPATERO. Respetable público: Oigan ustedes el romance verdadero y sustancioso de

la mujer rubicunda y el hombrecito de la paciencia, para que sirva de escarmiento y ejemplaridad a todas las gentes de este mundo. (En tono lúgubre.) Aguzad vuestros oídos y entendimiento. (Los Vecinos alargan la cabeza y algunas Mujeres se agarran de las manos.)

NIÑO. ¿No te parece el titiritero, hablando, a tu marido?

ZAPATERA. Él tenía la voz más dulce.

ZAPATERO. ¿Estamos?

ZAPATERA. Me sube así un repeluzno.

NIÑO. ¡Y a mí también!

ZAPATERO. (Señalando con la varilla.)

En un cortijo de Córdoba,

entre jarales y adelfas,

vivía un talabartero

con una talabartera. (Expectación.)

Ella era mujer arisca,

él hombre de gran paciencia,

ella giraba en los veinte

y él pasaba de cincuenta.

¡Santo Dios, cómo reñían!
Miren ustedes la fiera,
burlando al débil marido
con los ojos y la lengua.
(Está pintada en el cartel una mujer que mira
de manera infantil y cómica.)
ZAPATERA. ¡Qué mala mujer! (Murmullos.)
ZAPATERO.
Cabellos de emperadora
tiene la talabartera,
y una carne como el agua
cristalina de Lucena.
Cuando movía las faldas
en tiempos de primavera
olía toda su ropa
a limón y a yerbabuena.
¡Ay, qué limón, limón
de la limonera!
¡Qué apetitosa
talabartera! (Los Vecinos ríen.)
Ved cómo la cortejaban
mocitos de gran presencia
en caballos relucientes
llenos de borlas de seda.
Gente cabal y garbosa
que pasaba por la puerta
haciendo brillar adrede
las onzas de sus cadenas.
La conversación a todos
daba la talabartera,
y ellos caracoleaban
sus jacas sobre las piedras.
Miradla hablando con uno
bien peinada y bien compuesta,
mientras el pobre marido
clava en el cuero la lezna.
(Muy dramático y cruxando las manos.)
Esposo viejo y decente
casado con joven tierna,
qué tunante caballista
roba tu amor en la puerta.
(La Zapatera, que ha estado dando suspiros, rompe a llorar.)
ZAPATERO. (Volviéndose.) ¿Qué os pasa?
ALCALDE. ¡Pero, niña! (Da con la vara.)
VECINA ROJA. ¡Siempre llora quien tiene por qué callar!
VECINA MORADA. ¡Siga usted! (Los Vecinos murmuran y sisean.)
ZAPATERA. Es que me da mucha lástima y no puedo contenerme, ¿lo ve usted?, no
puedo contenerme. (Llora queriéndose contener, hipando de manera comiquísima.)
ALCALDE. ¡Chitón!
NIÑO. ¿Lo Ves?

ZAPATERO. ¡Hagan el favor de no interrumpirme! ¡Cómo se conoce que no tienen que

decirlo de memoria!

NIÑO. (Suspirando.) ¡Es verdad!

ZAPATERO. (Malhumorado.)

Un lunes por la mañana
a eso de las once y media,
cuando el sol deja sin sombra
los juncos y madresevas,
cuando alegremente bailan
brisa y tomillo en la sierra
y van cayendo las verdes
hojas de las madroñeras,
regaba sus alhelíes
la arisca talabartera.

Llegó su amigo trotando
una jaca cordobesa
y le dijo entre suspiros:
Niña, si tú lo quisieras,
cenaríamos mañana

los dos solos, en tu mesa.

¿Y qué harás de mi marido?

Tu marido no se entera.

¿Qué piensas hacer? Matarlo.

Es ágil. Quizá no puedas.

¿Tienes revólver? ¡Mejor!,

¡tengo navaja barbera!

¿Corta mucho? Más que el frío.

(La Zapatera se tapa los ojos y aprieta al Niño.

Todos los Vecinos tienen una expectación máxima
que se notará en sus expresiones.)

Y no time ni una mella.

¿No has mentido? Le daré

diez puñaladas certeras

en esta disposición,

que me parece estupenda:

cuatro en la región lumbar,

una en la tetilla izquierda,

otra en semejante sitio

y dos en cada cadera.

¿Lo matarás en seguida?

Esta noche cuando vuelva

con el cuero y con las crines

por la curva de la acequia.

(En este último verso y con toda rapidez se oye fuera del escenario un grito angustiado y fortísimo; los Vecinos se levantan. Otro grito más cerca. Al Zapatero se le cae de las manos el cartelón y la varilla.

Tiemblan todos cómicamente.)

VECINA NEGRA. (En la ventana.) ¡Ya han sacado las navajas!

ZAPATERA. ¡Ay, Dios mio!

VECINA ROJA. ¡Virgen Santísima!

ZAPATERO. ¡Qué escándalo!

VECINA NEGRA. ¡Se están matando! ¡Se están cosiendo a puñaladas por culpa de esa

mujer! (Señala a la Zapatera.)

ALCALDE. (Nervioso.) ¡Vamos a ver!

NIÑO. ¡Que me da mucho miedo!

VECINA VERDE. ¡Acudir, acudir! (Van saliendo.)

VOZ. (Fuera.) ¡Por esa mala mujer!

ZAPATERO. Yo no puedo tolerar esto; ¡no lo puedo tolerar! (Con las manos en la cabeza corre la escena. Van saliendo rapidísimamente todos entre ayes y miradas de odio a la Zapatera. Ésta cierra rápidamente la ventana y la puerta.)

ESCENA V

Zapatera y Zapatero.

ZAPATERA. ¿Ha visto usted qué infamia? Yo le juro por la preciosísima sangre de nuestro padre Jesús, que soy inocente. ¡Ay! ¿Qué habrá pasado?... Mire, mire usted como tiemblo. (Le enseña las manos.) Parece que las manos se me quieren escapar ellas

solas.

ZAPATERO. Calma, muchacha. ¿Es que su marido está en la calle?

ZAPATERA. (Rompiendo a llorar.) ¿Mi marido? ¡Ay, señor mío!

ZAPATERO. ¿Qué le pasa?

ZAPATERA. Mi marido me dejó por culpa de las gentes y ahora me encuentro sola sin

calor de nadie.

ZAPATERO. ¡Pobrecilla!

ZAPATERA. ¡Con lo que yo lo quería! ¡Lo adoraba!

ZAPATERO. (En un arranque.) ¡Eso no es verdad!

ZAPATERA. (Dejando rápidamente de llorar.) ¿Qué está usted diciendo?

ZAPATERO. Digo que es una cosa tan... incomprensible que... parece que no es verdad.

(Turbado.)

ZAPATERA. Tiene usted mucha razón, pero yo desde entonces no como, ni duermo, ni

vivo; porque él era mi alegría, mi defensa.

ZAPATERO. Y queriéndolo tanto como lo quería, ¿la abandonó? Por lo que veo su

marido de usted era un hombre de pocas luces.

ZAPATERA. Haga el favor de guardarse la lengua en el bolsillo. Nadie le ha dado permiso para que dé su opinión.

ZAPATERO. Usted perdone, no he querido...

ZAPATERA. Digo... ¡cuando era más listo!

ZAPATERO. (Con guasa.) ¿Siiii?

ZAPATERA. (Enérgica.) Sí. ¿Ve usted todos esos romances y chupaletinas que canta y

cuenta por los pueblos? Pues todo eso es un ochavo comparado con lo que él sabía... él

sabía... ¡el triple!

ZAPATERO. (Serio.) No puede ser.

ZAPATERA. (Enérgica.) Y el cuádruple... Me los decía todos a mí cuando nos

acostábamos. Historietas antiguas que usted no habrá oído mentar siquiera...

(Gachona.) y a mí me daba un susto... pero él me decía: « ¡Preciosa de mi alma, si esto

ocurre de mentirijillas! ».

ZAPATERO. (Indignado.) ¡Mentira!

ZAPATERA. (Extrañadísima.) ¿Eh? ¿Se le ha vuelto el juicio?

ZAPATERO. ¡Mentira!

ZAPATERA. (Indignada.) Pero ¿qué es lo que está usted diciendo, titiritero del demonio?

ZAPATERO. (Fuerte y de pie.) Que tenía mucha razón su marido de usted. Esas historietas son pura mentira, fantasía nada más. (Agrio.)

ZAPATERA. (Agria.) Naturalmente, señor mío. Parece que me toma por tonta de capirote... pero no me negará usted que dichas historietas impresionan.

ZAPATERO. ¡Ah, eso ya es harina de otro costal! Impresionan a las almas impresionables.

ZAPATERA. Todo el mundo tiene sentimientos.

ZAPATERO. Según se mire. He conocido mucha gente sin sentimiento. Y en mi pueblo

vivía una mujer... en cierta época, que tenía el suficiente mal corazón para hablar con sus amigos por la ventana mientras el marido hacía botas y zapatos de la mañana a la noche.

ZAPATERA. (Levantándose y cogiendo una silla.) ¿Eso lo dice por mí?

ZAPATERO. ¿Cómo?

ZAPATERA. ¡Que si va con segunda, dígallo! ¡Sea valiente!

ZAPATERO. (Humilde.) Señorita, ¿qué está usted diciendo? ¿Qué sé yo quién es usted?

Yo no la he ofendido en nada; ¿por qué me falta de esa manera? ¡Pero es mi sino! (Casi lloroso.)

ZAPATERA. (Enérgica, pero conmovida.) Mire usted, buen hombre. Yo he hablado así

porque estoy sobre ascuas; todo el mundo me asedia, todo el mundo me critica; ¿cómo

quiere que no esté acechando la ocasión más pequeña para defenderme? Si estoy sola, si soy joven y vivo ya sólo de mis recuerdos. (Lora.)

ZAPATERO. (Lloroso.) Ya comprendo, preciosa joven. Lo comprendo mucho más de lo

que pueda imaginarse, porque... ha de saber usted con toda clase de reservas que su situación es... sí, no cabe duda, idéntica a la mía.

ZAPATERA. (Intrigada.) ¿Es posible?

ZAPATERO. (Se deja caer sobre la mesa.) A mí... ¡me abandonó mi esposa!

ZAPATERA. ¡No pagaba con la muerte!

ZAPATERO. Ella soñaba con un mundo que no era el mío, era fantasiosa y dominante,

gustaba demasiado de la conversación y las golosinas que yo no podía costearle, y un día tormentoso de viento huracanado me abandonó para siempre.

ZAPATERA. ¿Y qué hace usted ahora, corriendo mundo?

ZAPATERO. Voy en su busca para perdonarla y vivir con ella lo poco que me queda de

vida. A mi edad ya se está malamente por esas posadas de Dios.

ZAPATERA. (Rápida.) Tome un poquito de café caliente que después de toda esta

tracamandana le servirá de salud. (Va al mostrador a echar el café y vuelve la espalda al Zapatero.)

ZAPATERO. (Persignándose exageradamente y abriendo los ojos.) Dios te lo premie, clavellinita encarnada.

ZAPATERA. (Le o frece la taza. Se queda con el plato en las manos y él bebe a sorbos.)

¿Está bueno?

ZAPATERO. (Meloso.) ¡Como hecho por sus manos!

ZAPATERA. (Sonriente.) ¡Muchas gracias!

ZAPATERO. (En el último trago.) ¡Ay, qué envidia me da su marido!

ZAPATERA. ¿Por qué?

ZAPATERO. (Galante.) ¡Porque se pudo casar con la mujer más preciosa de la tierra!

ZAPATERA. (Derretida.) ¡Qué cosas tiene!

ZAPATERO. Y ahora casi me alegro de tenerme que marchar, porque usted sola, yo solo,

usted tan guapa y yo con mi lengua en su sitio, me parece que se me escaparía cierta insinuación...

ZAPATERA. (Reaccionando.) Por Dios, ¡quite de ahí! ¿Qué se figura? ¡Yo guardo mi corazón entero para el que está por esos mundos, para quien debo, para mi marido!

ZAPATERO. (Contentísimo y tirando el sombrero al suelo.) ¡Eso está pero que muy bien! Así son las mujeres verdaderas, ¡así!

ZAPATERA. (Un poco guasona y sorprendida.) Me parece a mí que usted está un poco... (Se lleva el dedo a la sien.)

ZAPATERO. Lo que usted quiera. ¡Pero sepa y entienda que yo no estoy enamorado de

nadie más que de mi mujer, mi esposa de legítimo matrimonio!

ZAPATERA. Y yo de mi marido y de nadie más que de mi marido. Cuántas veces lo he

dicho para que lo oyeran hasta los sordos. (Con las manos cruzadas.) ¡Ay, qué zapaterillo de mi alma!

ZAPATERO. (Aparte.) ¡Ay, qué zapaterilla de mi corazón! (Golpes en la puerta.)

ESCENA VI

Zapatera, Zapatero y Niño.

ZAPATERA. ¡Jesús! Está una en un continuo sobresalto. ¿Quién es?

NIÑO. ¡Abre!

ZAPATERA. ¿Pero es posible? ¿Cómo has venido?

NIÑO. ¡Ay, vengo corriendo para decírtelo!

ZAPATERA. ¿Qué ha pasado?

NIÑO. Se han hecho heridas con las navajas dos o tres mozos y te echan a ti la culpa. Heridas que echan mucha sangre. Todas las mujeres han ido a ver al juez para que te vayas del pueblo, ¡ay! Y los hombres querían que el sacristán tocara las campanas para

cantar tus coplas... (El Niño está jadeante y sudoroso.)

ZAPATERA. (Al Zapatero.) ¿Lo está usted viendo?

NIÑO. Toda la plaza está llena de corrillos... parece la feria... ¡y todos contra ti!

ZAPATERO. ¡Canallas! Intenciones me dan de salir a defenderla.

ZAPATERA. ¿Para qué? Lo meterían en la cárcel. Yo soy la que va a tener que hacer algo gordo.

NIÑO. Desde la ventana de tu cuarto puedes ver el jaleo de la plaza.

ZAPATERA. (Rápida.) Vamos, quiero cerciorarme de la maldad de las gentes. (Mutis

rápido.)

ESCENA VII

Zapatero.

ZAPATERO. Sí, sí, canallas... pero pronto ajustaré cuentas con todos y me las pagarán...

¡Ay, casilla mía, qué calor más agradable sale por tus puertas y ventanas!; ¡ay, qué terribles paradores, qué malas comidas, qué sábanas de lienzo moreno por esos caminos del mundo! ¡Y qué disparate no sospechar que mi mujer era de oro puro, del mejor oro

de la tierra! ¡Casi me dan ganas de llorar!

ESCENA VIII

Zapatero y Vecinas.

VECINA ROJA. (Entrando rápida.) Buen hombre.

VECINA AMARILLA. (Rápida.) Buen hombre.

VECINA ROJA. Salga en seguida de esta casa. Usted es persona decente y no debe estar aquí.

VECINA AMARILLA. Ésta es la casa de una leona, de una hiena.

VECINA ROJA. De una mal nacida, desengaño de los hombres.

VECINA AMARILLA. Pero o se va del pueblo o la echamos. Nos trae locas.

VECINA ROJA. Muerta la quisiera ver.

VECINA AMARILLA. Amortajada, con su ramo en el pecho.

ZAPATERO. (Angustiado.) ¡Basta!

VECINA ROJA. Ha corrido la sangre.

VECINA AMARILLA. No quedan pañuelos blancos.

VECINA ROJA. Dos hombres como dos soles.

VECINA AMARILLA. Con las navajas clavadas.

ZAPATERO. (Fuerte.) ¡Basta ya!

VECINA ROJA. Por culpa de ella.

VECINA AMARILLA. Ella, ella y ella.

VECINA ROJA. Miramos por usted.

VECINA AMARILLA. ¡Le avisamos con tiempo!

ZAPATERO. Grandísimas embusteras, mentirosas, mal nacidas. Os voy a arrastrar del pelo.

VECINA ROJA. (A la otra.) ¡También lo ha conquistado!

VECINA AMARILLA. ¡A fuerza de besos habrá sido!

ZAPATERO. ¡Así os lleve el demonio! ¡Basiliscos, perjuras!

VECINA NEGRA. (En la ventana.) ¡Comadre, corra usted! (Sale corriendo. Las dos Vecinas hacen to mismo.)

VECINA ROJA. Otro en el garlito.

VECINA AMARILLA. ¡Otro!

ZAPATERO. ¡Sayonas, judías! ¡Os pondré navajillas barberas en los zapatos! Me vais a soñar.

ESCENA IX

Zapatero, Zapatera y Niño.

NIÑO. (Entra rápido.) Ahora entraba un grupo de hombres en casa del Alcalde. Voy a ver lo que dicen. (Sale corriendo.)

ZAPATERA. (Valiente.) Pues aquí estoy, si se atreven a venir. Y con serenidad de

familia de caballistas, que he cruzado muchas veces la sierra, sin hamugas, a pelo sobre los caballos.

ZAPATERO. ¿Y no flaqueará algún día su fortaleza?

ZAPATERA. Nunca se rinde la que, como yo, está sostenida por el amor y la honradez.

Soy capaz de seguir así hasta que se me vuelva cana toda mi mata de pelo.

ZAPATERO. (Conmovido y avanzando hacia ella.) Ay...

ZAPATERA. ¿Qué le pasa?

ZAPATERO. Me emociono.

ZAPATERA. Mire usted, tengo a todo el pueblo encima, quieren venir a matarme, y sin

embargo no tengo ningún miedo. La navaja se contesta con la navaja y el palo con el palo, pero cuando de noche cierro esa puerta y me voy sola a mi cama... me da una pena... ¡qué pena! ¡Y paso unas sofocaciones!... Que cruje la cómoda: ¡un susto! Que suenan con el aguacero los cristales del ventanillo, ¡otro susto! Que yo sola meneo sin querer las perinolas de la cama, ¡susto doble! Y todo esto no es más que el miedo a la soledad donde están los fantasmas, que yo no he visto porque no los he querido ver, pero que vieron mi madre y mi abuela y todas las mujeres de mi familia que han tenido

ojos en la cara.

ZAPATERO. ¿Y por qué no cambia de vida?

ZAPATERA. ¿Pero usted está en su juicio? ¿Qué voy a hacer? ¿Dónde voy así? Aquí estoy y Dios dirá. (Fuera y muy lejanos se oyen murmullos y aplausos.)

ZAPATERO. Yo lo siento mucho, pero tengo que emprender mi camino antes que la noche se me eche encima. ¿Cuánto debo? (Coge el cartelón.)

ZAPATERA. Nada.

ZAPATERO. No transijo.

ZAPATERA. Lo comido por lo servido. j

ZAPATERO. Muchas gracias. (Triste se carga el cartelón.) Entonces, adiós... para toda

la vida, porque a mi edad... (Está conmovido.)

ZAPATERA. (Reaccionando.) Yo no quisiera despedirme así. Yo soy mucho más alegre.

(En voz clara.) Buen hombre, Dios quiera que encuentre usted a su mujer, para que vuelva a vivir con el cuidado y la decencia a que estaba acostumbrado. (Está conmovida.)

ZAPATERO. Igualmente le digo de su esposo. Pero usted ya sabe que el mundo es reducido, ¿qué quiere que le diga si por casualidad me lo encuentro en mis caminatas?

ZAPATERA. Dígale usted que lo adoro.

ZAPATERO. (Acercándose.) ¿Y qué más?

ZAPATERA. Que a pesar de sus cincuenta y tantos años, benditísimos cincuenta años,

me resulta más juncal y torerillo que todos los hombres del mundo.

ZAPATERO. ¡Niña, qué primor! ¡Le quiere usted tanto como yo a mi mujer!

ZAPATERA. ¡Muchísimo más!

ZAPATERO. No es posible. Yo soy como un perrillo y mi mujer manda en el castillo, ¡pero que mande! Tiene más sentimiento que yo. (Está cerca de ella y como adorándola.)

ZAPATERA. Y no se le olvide decirle que lo espero, que el invierno tiene las noches

largas.

ZAPATERO. Entonces, ¿lo recibiría usted bien?

ZAPATERA. Como si fuera el rey y la reina juntos.

ZAPATERO. (Temblando.) ¿Y si por casualidad llegara ahora mismo?

ZAPATERA. ¡Me volvería loca de alegría!

ZAPATERO. ¿Le perdonaría su locura?

ZAPATERA. ¡Cuanto tiempo hace que se la perdoné!

ZAPATERO. ¿Quiere usted que llegue ahora mismo?

ZAPATERA. ¡Ay, si viniera!

ZAPATERO. (Gritando.) ¡Pues aquí está!

ZAPATERA. ¿Qué está usted diciendo?

ZAPATERO. (Quitándose las gafas y el disfraz.) ¡Que ya no puedo más! ¡Zapatera de mi

corazón! (La Zapatera está como loca, con los brazos separados del cuerpo. El Zapatero abraza a la Zapatera y ésta lo mira fijamente en medio de su crisis. Fuera se oye claramente un run-run de coplas.)

VOZ. (Dentro.)

La señora zapatera

al marcharse su marido

ha montado una taberna

donde acude el señorío.

ZAPATERA. (Reaccionando.) Pillo, gránujá, tunante, canalla! ¿Lo oyes? ¡Por tu culpa!

(Tira las sillas.)

ZAPATERO. (Emocionado dirigiéndose al banquillo.) ¡Mujer de mi corazón!

ZAPATERA. ¡Corremundos! ¡Ay, cómo me alegro de que hayas venido! ¡Qué vida te voy a dar! ¡Ni la Inquisición! ¡Ni los templarios de Roma!

ZAPATERO. (En el banquillo.) ¡Casa de mi felicidad! (Las coplas se oyen cerquísima,

los Vecinos aparecen en la ventana.)

VOCES. (Dentro.)

Quién te compra zapatera

el paño de tus vestidos

y esas chambras de batista

con encajes de bolillos.

Ya la corteja el alcalde,

ya la corteja don Mirlo.

Zapatera, zapatera,

¡zapatera te has lucido!

ZAPATERA. ¡Qué desgraciada soy! ¡Con este hombre que Dios me ha dado! (Yendo a la

puerta.) ¡Callarse largos de lengua, judíos colorados! Y venid, venid ahora, si queréis.

Ya somos dos a defender mi casa, ¡dos! ¡dos! yo y mi marido. (Dirigiéndose al

Marido.) ¡Con este pillo, con este granuja! (El ruido de las coplas llena la escena. Una campana rompe a tocar lejana y furiosamente.)

Telón