



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

“LO GUIÑOLESKO EN LAS FARSAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA.”

AUTORÍA TERESA PÉREZ CARRASCO
TEMÁTICA LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA
ETAPA BACHILLERATO

Resumen.

El presente artículo se centra en el teatro de principios del siglo XX, en el teatro de Federico García Lorca y más concretamente en sus farsas para persona y farsas para guiñol, haciendo un análisis de los elementos guiñolescos que aparecen a lo largo de sus páginas y viendo la simbología que encierran.

Palabras clave.

Literatura española.
El teatro a principios del siglo XX.
El teatro de Federico García Lorca.
Lo guiñolesco en el teatro de Federico García Lorca.

Objetivos que nos planteamos.

Objetivos generales de área.

- Aproximarse al conocimiento de muestras relevantes del patrimonio literario y valorarlo como un modo de simbolizar la experiencia individual y colectiva en diferentes contextos histórico-culturales. Entendemos el texto literario como vehículo de conocimiento y comprensión de nuestro pasado al ser un producto artístico de una determinada coyuntura histórica y social, de construcción de la propia personalidad al desarrollar un espíritu crítico y el criterio propio; y del mismo modo, el texto literario permite el disfrute y la satisfacción personal mediante la lectura.
- Utilizar la lengua eficazmente en la actividad escolar para buscar, seleccionar y procesar información y para analizar textos del ámbito académico. Al ser la lengua un instrumento fundamental para el posterior dominio de distintas habilidades en el alumno.
- Hacer de la lectura fuente de placer, de enriquecimiento personal y de conocimiento del mundo y consolidar hábitos lectores. Al ser la lectura un procedimiento de primer orden e imprescindible para el desarrollo de las habilidades de nuestros alumnos. Además, hemos de potenciar también la dimensión lúdica de la lectura y su capacidad para recrear otras épocas y comprender los rasgos de la contemporaneidad.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

- Comprender textos literarios utilizando conocimientos básicos sobre las convenciones de cada género, los temas y motivos de la tradición literaria y los recursos estilísticos. La educación literaria exige el dominio de una serie de competencias específicas, relacionadas con el uso literario de la lengua, que se han ido desarrollando desde la educación primaria hasta el bachillerato, y que sirven para la expresión de los sentimientos propios por parte de los alumnos.
- Utilizar la lengua para expresarse de forma coherente y adecuada en los diversos contextos de la actividad social y cultural, para tomar conciencia de los propios sentimientos e ideas y para controlar la propia conducta. Para que el alumno encuentre en el lenguaje una forma de comunicación y expresión personal, utilizando todos los instrumentos y técnicas que se le ofrecen.
- Comprender discursos orales y escritos en los diversos contextos de la actividad social y cultural. De forma que los alumnos sean capaces de asimilar información a partir de este documento escrito y a partir de situaciones comunicativas diversas, aumentando de este modo su caudal informativo y adquiriendo todo tipo de aprendizajes.

Objetivos didácticos.

Estudiar el lenguaje en los textos literarios.

Iniciar el estudio del teatro de principios del siglo XX.

Analizar elementos expresivos en el teatro de Lorca.

Conocer y valorar el teatro de principios del siglo XX y concretamente el de Lorca.

Lo guñolesco en las farsas de Federico García Lorca.

Farsas para guñol: *Tragedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *el Retablillo de don Cristóbal*.
Farsas para persona: *La zapatera prodigiosa* y *el Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

1. INTRODUCCIÓN al teatro de principios del siglo XX.

Antes de analizar el elemento guñolesco en las cuatro farsas de Lorca, exponemos unas breves notas del panorama teatral a principios del siglo XX, para enlazar con la concepción que García Lorca tenía de este género.

En las dos primeras décadas del siglo XX el teatro en España ofrecía un espectáculo superficial; el público, en su mayoría, gente de la alta clase media, buscaba entretenimiento (hasta ese momento lo habían conseguido con las obras neorrománticas de Echegaray, que era la figura dominante en el teatro). Este público estaba dividido entre un teatro popular representado por el llamado *género chico* (sainetes, obras cortas de carácter cómico, cuyos autores más importantes fueron los hermanos Álvarez Quintero, o Carlos Arniche, que escriben obras amables, risueñas, del gusto del público tradicional) frente a un teatro burgués, que solía ser un teatro en verso que nunca atacaba el orden establecido y que responde al gusto de la sociedad (la *comedia burguesa* que evoluciona hacia la *alta comedia*; dentro de este tipo de teatro sobresale la figura de Jacinto Benavente); el espectador de la *alta comedia* hace suyo también un tercer género: la *comedia*



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

poética, obras en verso fundamentalmente orientada hacia el teatro histórico (autores como Eduardo Marquina o Francisco Villaespesa). La *alta comedia* o *comedia burguesa*, la *comedia poética*, el sainete y sus derivados, son los géneros dramáticos en los que se condensa las formas habituales del teatro español que vivió Lorca en sus años de formación.

Ya a partir de 1915/20 va a surgir un teatro innovador, experimental, escrito normalmente por intelectuales, que no gusta al gran público, ni a los empresarios (en este tipo de teatro destaca Valle-Inclán con sus esperpentos y sus comedias bárbaras; este autor rompe con el teatro burgués, no sólo porque no escribe comedias de salón, sino porque rompe con la escenografía tradicional del teatro a la italiana y rompe las reglas de las tres unidades. Con su obra *Luces de bohemia* nos presenta la estética del esperpento, la estética de la deformación grotesca cuyos personajes están fuertemente cosificados, son antihéroes que aparecen definidos en las acotaciones como muñecos, peleles, fanticos, que rompen con la concepción del personaje tradicional). Los años en los que Federico García Lorca aparece en la escena son los de la ruptura definitiva de Valle-Inclán con el teatro comercial, ejemplo de la separación entre el teatro con público y el teatro sin público.

Si nos centramos en Federico García Lorca, podemos decir que su teatro tiene un gran afán por volver a las raíces populares y recuperar su sentido trágico, este autor, desempeña un doble papel en lo relativo a la escena habitual y a la renovadora; procuró hacer un teatro que incidiera en el gusto del público, buscando posiciones alternativas. Buscó en la tragedia rural y en las formas populares de la farsa su campo de expresión, y con estas fórmulas ir en contra de la *comedia burguesa*, a la que consideraba la causa de la decadencia del teatro. Para él el teatro era una suma de elementos expresivos donde el color y la plástica jugaban un papel esencial (Ruiz Ramón, 1981), (Oliva, 1995).

2. El elemento guiñolesco en las cuatro farsas de Lorca.

Lorca muestra un alto concepto del títere, lo considera como una de las grandes fuentes del drama, como elemento de renovación y de vanguardia en contra del teatro tradicional burgués; sus dos farsas para guiñol: *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita* y *Retablillo de don Cristóbal*; y sus dos farsas para persona: *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, son obras que están cargadas de elementos propios del teatro de títeres.

Las farsas para guiñol pertenecen a este género y proceden del teatro de cachiporra andaluz, con la figura de don Cristóbal; la primera obra *Tragicomedia de don Cristóbal...* la escribe Lorca en 1922 y la segunda, el *Retablillo*, en 1931, versión abreviada de la obra anterior, que refunde reduciéndola y dejándola en 6 personajes, cambiando el desenlace y acentuando el carácter guiñolesco en su dimensión más grotesca. Estas obras fueron representadas por muñecos en alguna ocasión, el caso del *Retablillo* que fue llevado a escena a través de muñecos, de la mano de la Barraca, pero pronto fue representada por actores:

“Sabía que, como La Barraca, nadie podría representar la graciosa historia de Don Cristóbal y Doña Rosita. Así pues, movimos los muñecos y hablamos por ellos[...] Pero la farsa



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

Retablillo de Don Cristóbal rompió pronto el cascarón titiritero y comenzó pronto a ser representada por actores” (García Lorca, 1996).

Las farsas para persona no pertenecen a este género, aunque en su germen está el teatro de títeres; las dos obras nacen de los títeres, pero ya no son refundiciones del teatro popular sino más bien farsas artísticas elaboradas y perfeccionadas; en el caso de *La zapatera prodigiosa*, empieza como obra de títeres, pero como tarda once años en acabarla evoluciona bastante, la versión final de 1934 es producto del teatro de títeres y del período del director en La Barraca:

“En 1923 cuando Lorca escribe por lo menos el primer acto, está claro que ha concebido la obra como obra de títeres –“por el estilo de los Cristobicas” dice en una carta a Fernández Almagro- pero en su estreno en Buenos Aires o su segundo estreno en Madrid en 1935, no se trata de una obra de títeres sino de una farsa con música, con bailes, con teatro dentro del teatro”(Joseph y Caballero, 1994).

Don Perlimplín, que fue publicada en Buenos Aires en 1938 (aunque hay muestras de que Lorca había escrito su primera versión en 1926 (Ucelay, 1996)), es una obra que está basada en las “aleluyas”, que son forma de literatura popular, que en el siglo XX se convierte en literatura infantil:

“Las aleluyas de Don Perlimplín representan, pues, para Lorca una vivencia más, paralela a las canciones, las retahílas y las cantinelas de niños, los juegos, el teatro de juguete o de guiñol. Elementos todos que utilizará el poeta como pertenecientes al recuerdo colectivo de una infancia intemporal” (Ucelay, 1996).

Don Perlimplín es una farsa, pero como nos dicen Allep Josephs y Juan Caballero, es una farsa enigmática, que combina elementos grotescos y entra en un mundo simbólico-mítico y trágico.

La mayoría de la crítica considera que estas obras tienen como base el teatro de títeres, que fue una fuente importante para su teatro, como el mismo Lorca afirma en los prólogos de sus obras, o poniéndolo en boca de sus personajes. Pero hay parte de la crítica que no le da importancia a este elemento en las obras de Lorca, y otros como Piero Menarini que considera que aunque *La Tragedia de Don Cristóbal...* estaba compuesta expresamente para títeres, la representación por medio de muñecos era bastante difícil, por la trama, la cantidad de personajes y la abundancia de escenas. Por otra parte discute sobre la importancia de la influencia de este género dramático en las composiciones de Lorca, y no cree que sea tan decisivo este elemento en la concepción de sus obras:

“La crítica lorquiana tiene la tendencia general a definir como “de títeres”, todos los trabajos cómicos o de farsa escritos por Lorca desde 1922 hasta *Don Perlimplín* (tendencia en parte apoyada por el mismo autor que, hablando de *La zapatera prodigiosa*, la definió “comedia por el estilo de Cristobicas”). Aparte de que “por el estilo” no significa en absoluto “perteneciente al género”, sino que indica simplemente el cambio de un género a otro de algunos elementos no distintivos ni mucho menos estructurales, conviene recordar que el teatro de títeres no era ni ha sido nunca sólo farsa, por la que no es posible, basándonos en la construcción “farsesca”, conjeturar la existencia de un área en la que se vean asimilados textos como *La niña que riega la albahaca*, la *Tragicomedia* y el *Retablillo* y otros como *La zapatera prodigiosa* y *Don Perlimplín*” (Menarini, 1981).



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

Si bien, como dice este autor, las obras no pertenecen al género del teatro de títeres, si tienen muchos elementos de éste. Lorca (como hemos dicho anteriormente) considera el teatro de títeres como expresión de fantasía y libertad, en contra del teatro burgués, que concentraba la mayor parte del público y que Lorca detestaba, por lo tanto tomará la figura del muñeco como un elemento más para expresar su concepción del teatro, y en sus obras aparecen elementos guiñolescos como los que vamos a comentar.

Si partimos de la *Tragicomedia*, y más tarde el *Retablillo* (que es una versión abreviada de la obra anterior), la figura de **Don Cristóbal** es el protagonista absoluto de estas obras, al igual que es el protagonista del teatro de cachiporra andaluz. Esta figura se vale del palo, de la porra, como elemento característico de su personalidad, como dice Francisco Porrás:

“Es el compendio y suma de todas las cualidades del hombre del pueblo de Andalucía, llevadas al último grado. Valiente hasta la temeridad, camorrista, pendenciero, zumbón si los hay[...] Cristobita es, como personaje que preside en un poema dramático, creación más real que las principales figuras de los dramas realistas del día los héroes de los dramas que hoy llenan la escena resuelven los problemas más irresolubles valiéndose del puñal, la espada, el veneno y el revólver: Cristobita se vale del palo. La porra con que machaca a sus acreedores impertinentes, a los amigos falsos, al malaventurado que pone los ojos en su mujer a cuantos, en fin, se le atreven de obras y palabras...” (1981).

La cachiporra aparece en toda la historia del títere como elemento guerrero; además de ser instrumento de conquista y de defensa, es un elemento de poder y de virilidad, es el símbolo del dominio sexual. En la *Tragicomedia*, la cachiporra simboliza la represión social y sexual, con ella amenaza a sus enemigos y persigue a los amantes de Rosita y a la misma Rosita:

“CRISTOBÍCAL... ¡No se como no te envió al barranquillo donde eché a tantos! Esta porra que veis aquí ha matado a muchos hombres, franceses, italianos, húngaros.” (pg 169)

“¡Te mato, te trituro, te machaco los huesos! ¡Ya me las pagaras, señá Rosita, mala mujer!” (pg 237)

En el *Retablillo*, aunque se deduce la represión social y sexual, se expresa más, a través de este instrumento, la dominación del más fuerte:

“CRISTÓBAL. Porque si no estamos, yo tengo la cachiporra y ya sabes lo que pasa. [...] Diga: ¡ya me ha domado don Cristóbal! (pg 86)

La cachiporra que porta don Cristóbal estaría representada en *La zapatera prodigiosa* por la vara del alcalde; esa vara que esgrime el alcalde además de la vara de mando simboliza el dominio sexual del macho (en los ritos carnavalescos el bastón, la porra, o la vara simbolizan la fertilidad de la tierra). Frente a la rebeldía de la zapatera el alcalde recuerda que a sus cuatro mujeres la sometió con el uso de la vara:



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

“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” (pg 71)

Como hemos dicho don Cristóbal es un muñeco característico de los títeres de cachiporra, y en la *Tragicomedia* aparece como tal muñeco, Cocoliche al final de esta obra dice:

“¡Oye no tienen sangre! Unos muelles le asoman por el ombliguillo” [...] ¡Cristobícal era un muñeco!”

Con este **personaje** no hay ninguna duda de que es un títere, y si se representa por un actor- persona debe imitar los gestos rudimentarios del muñeco. En esta misma obra, en la escena III, cuando Cocoliche y Currito lloran por el desengaño amoroso hay una acotación que dice “Los dos muñecos lloran” y más tarde, cuando escuchan detrás del armario la conversación de Rosita y Don Cristóbal: “los muñecos se asoman a sus armarios y suspiran”; o la propia Rosita de la que dice Don Cristóbal: “¡Muy cara me cuesta esta muñeca! En los bazares están más baratas...”; al final de la obra, cuando muere don Cristóbal aparecen “Muñequitos con antorcha”. En esta obra no hay duda de que los personajes son muñecos.

Si analizamos las otras obras, podemos apreciar que en *La zapatera prodigiosa* también nos encontramos con tipos guiñolescos, un personaje que aparece como un muñeco es Don Mirlo, la zapatera en la escena décima dice :

“Y aunque no vuelvas, indecente, mirlo de alambre, garabato de candil...”

Además de este personaje, el zapatero es un personaje de sainete, y revela su carácter guiñolesco, ya que a través de él se nos representa el sentir popular. En el caso del *Amor de don Perlimplín*, Don Perlimplín es visto por algunos críticos como un reflejo de Don Mirlo, Margarita Ucelay nos dice, basándose en unas citas de Francisco García Lorca:

“la figura del viejo corregidor del *Sombrero*, su atuendo, su inclinación marcadamente erótica, pasan, transformados, a otros planos poéticos; primero, al Don Mirlo de *La zapatera prodigiosa*, y , luego, al Perlimplín”

“Muy posible consideramos, en cambio, la visión de Francisco García Lorca, del protagonista como “la suma y transformación de los caracteres del Zapatero y de don Mirlo” (se refiere a Don Perlimplín), (Ucelay, 1996).

También en esta obra hay otro personaje que representa un tipo guiñolesco, la figura de la madre de Belisa que es la que conduce el ritual de la venta de su hija.

Por otra parte, la figura del director que aparece en la *Tragicomedia* y en el *Retablillo*, representa, como indica Annabella Cardinali, al titiritero, puesto que éste da vida a los personajes, es el que los mueve, y el director en estas obras es el que llama a los personajes a que salgan a escena, los maneja y él queda detrás:

“La presencia del Director no interfiere directamente en la acción teatral: el paréntesis metadramático no se desarrolla dentro ni fuera del teatro, sino debajo de él, según una lógica



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

que es propia del arte del guiñol. El titiritero dirige la compañía en cuanto infunde vida a los personajillos: por esta razón tiene que quedarse debajo de las candilejas para poder manipular los muñecos” (Cardinali y De Paepe, 1998).

Al final del *Retablillo*, el director aparece como si fuera él, el titiritero:

“DIRECTOR (*Saliendo con la gran cabeza asomada en el teatro*) Basta. (agarra a los muñecos y se queda con ellos en la mano mostrándolos al público).

En dos ocasiones el director llama insistentemente a Don Cristóbal que se ha quedado dormido:

“DIRECTOR ¿Dónde está Cristóbal? Estoy desesperado, el público se va impacientando y él sin salir! ¡Cristóbal, Cristóbal!

CRISTOBÍCAL ¿Qué quiere usted, señor director?

DIRECTOR ¡Pero, hombre, salga usted, que lo están esperando!

Este mismo pasaje podemos verlo en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, pero al revés, es el director el que le impide la salida a escena a este personaje, la zapatera grita que quiere salir, mientras que el director (en este caso el autor) la retiene:

“(Se oyen voces de la ZAPATERA: ¡Quiero salir!) ¡Ya voy!...”.

Si nos detenemos en la **representación** podemos observar que las obras que están escritas para títeres tienen cierta dificultad a la hora de llevarse a escena por muñecos; mientras que en *Don Perlimplín* (que no sería una obra para títeres, sino de persona), su movimiento escénico recuerda el retablillo de títeres, puesto que en escena simplemente aparecen dos personajes al mismo tiempo, forma mucho más cómoda para la representación del títere de guante, donde para añadir un muñeco hay que quitar otro. Sin embargo, en la *Tragicomedia*, según Annabella Cardinali, la extensión del reparto hace pensar en la dificultad de la puesta en escena, pues un titiritero o incluso varios, no podrían manipular tantos muñecos; además ciertos movimientos coreográficos de grupo, no se prestan al tipo tradicional del espectáculo con títere de guante. Los títeres de guante sólo tienen cabeza, medio busto y brazos, y carecen de pies; pero en el texto de la *Tragicomedia* aparecen pasajes en los que se habla de los pies de los muñecos: Currito le pone una bota a Rosita, Don Cristóbal pone los pies sobre una mesa..., algo contradictorio si la obra se fuera a representar por muñecos de guante (Cardinali y De Paepe, 1998). Estos autores nos dicen que el modo de ocupación del espacio, en el que el director se tiene que quedar abajo para cumplir su oficio de titiritero, confirma que los personajes son títeres de guante, excluyendo a las marionetas de hilo. Ante esta afirmación hay que decir que Lorca podía conocer también la técnica los títeres de hilo, como eran los de la Tía Norica.

Hay que mencionar la representación de títeres que se lleva a cabo dentro de *La zapatera prodigiosa*, el zapatero se convierte en titiritero y los demás personajes en el público de la obra:

“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” escena cuarta, Acto II.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

Esta representación del zapatero hay que relacionarla con *El retablo de las maravillas* que aparece en la II parte del Quijote, del que Falla había hecho una adaptación para títere con el título de *El retablo de Maese Pedro* (Porrás 1981). Lorca se vale de esta historia contada por el titiritero (Zapatero) para dar una enseñanza moral, que es con la misma finalidad que proyecta Lorca *La Zapatera*; la función didáctica que le da Lorca al teatro y concretamente al teatro de títeres; el propio alcalde dice autoritariamente:

“¡A callar! Enseñanzas son esas que convienen a todas las criaturas” y después de esto comienza la función del titiritero, en la que se cuenta la misma historia del zapatero y la zapatera pero disfrazada de talabartero y talabartera.

Los **movimientos y los gestos** de los personajes, en muchas ocasiones, también son propios de los gestos del teatro de guiñol. En el caso de la *Tragicomedia*, el gesto con el que cae Don Cristóbal cuando muere es el siguiente: “queda panza arriba con las manos en alto y luego cae sobre las candilejas”, que es el movimiento escénico típico del guiñol para hacernos ver que un muñeco ha muerto; o las persecuciones de Don Cristóbal contra Currito, o la huida del caballero en la barbería, que son típica de los muñecos:

“Currito [...] entonces huye por la puerta perseguido por Cristóbal que le va diciendo: ¡Toma gana!, ¡toma gana!”

“CRISTOBÍCAL ¡Ahora mismo, ea! (Coge la porra y golpea al caballero que huye enjabonado del sillón)”.

En el *Retabillito* cuando Don Cristóbal mata a la madre de Rosita esta: “Muere y queda echada sobre la barandilla”; los golpes continuos de los que hace gala Don Cristóbal, desde el enfermo hasta la misma Rosita. En *La zapatera prodigiosa* también aparecen algunos gestos que son propios de los muñecos (en las obras anteriores estarían justificados porque eran obras para títeres), en la escena tercera del acto I la zapatera se golpea la frente: “ZAPATERA ¡Ay, tonta, tonta, tonta (Se golpea la frente)”, y más tarde una acotación dice “(Entra dándose golpes en la cabeza)”; o al final de la obra también una acotación dice: “Está como loca con los brazos separados del cuerpo”, estos gestos son propios de los muñecos que aquí lo que hacen es intensificar esa pasión de la zapatera, esa forma de actuar de una manera espontánea.

En cuanto al **tema** de las cuatro farsas, hay que decir que las cuatro obras tienen la misma sustancia temática: el conflicto entre la mujer joven y el marido viejo, casados en un matrimonio de conveniencias. Este tema es propio del teatro cómico, de la Commedia dell’Arte, de los entremeses cervantinos, o de la comedia de Moratín. Es un tema que habría que relacionarlo con el argumento tradicional de la farsa, el viejo que se casa con una joven es un tema eterno y sobre todo muy arraigado en el pueblo ya que tiene una larga tradición folclórica, teatral y literaria; Lorca lo que intenta es ridiculizar esta situación y sobre todo poner al alcance del pueblo el conflicto entre la libertad (simbolizada por la mujer) y la opresión de la sociedad (que estaría representada por Don Cristóbal o por el zapatero).



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

El lenguaje que aparece en estas obras está basado en el peculiar código del guiñol: el descaro, la insolencia verbal, lenguaje hiperbólico, las repeticiones continuas. En la *Tragicomedia* aparecen expresiones como las que Don Cristóbal le dice al director: “Mecachis en mi alma”; repeticiones: “CRISTOBICAL: ¡Toma barriguita! ¡Toma barriguita! ¡Toma barriguita!”; destacando la fuerza expresiva con que don Cristóbal admira a Rosita, haciendo muestra de un apetito sexual, para él Rosita es: “una hembrita succulenta”, “un *bocato di cardinal*”, diciendo de ella: “¡Oh qué apetitosa está! ¡Qué par de jamoncitos tiene!”. Si nos vamos al *Retablillo* este léxico se hace todavía más expresivo y más cómico, aparte de las repeticiones que son constantes: “ENFERMO: Buenos días, buenos días, buenos días, buenos días” (por tomar un ejemplo), nos encontramos con frases como: “CRISTÓBAL: ya voy, señor director. Es que estoy meando”, “ENFERMO: ...y en el ojito del culito tengo un rollito con veinte duritos”, MADRE: Que tiene dos tetitas como dos naranjitas y culito como un quesito...”. En *Don Perlimplín* el lenguaje no es tan insolente, en esta obra el tono poético sobresale por encima del lenguaje propio de los muñecos, pero si se pueden apreciar las repeticiones constantes propias del código lingüístico del guiñol, en el Cuadro Primero de *Don Perlimplín* se empieza:

“PERLIMPLÍN: ¿SÍ? / MARCOLFA: Sí / PERLIMPLÍN: pero ¿por qué sí?/ MALCORFA: Pues porque sí...”

En *La zapatera* también aparecen muchas repeticiones:

“ZAPATERA: ¡Yo me he rebajado, tonta, tonta, tonta! ¡Maldito mi compadre Manuel, malditos sean los vecinos, tonta, tonta, tonta!”

además de las expresiones de la zapatera cuando habla con las vecinas: ZAPATERA: “Cállate, larga de lengua. Penacho de catalineta [...] viborilla empolvada”; “Lagarta...lagarta”...

Ese descaro e insolencia verbal llevan aparejado inocencia y frescura, como proclama el director en la conclusión del *Retablillo*:

“Estallan con alegría y con encantadora inocencia las palabrotas y los vocablos que no resistimos en los ambientes de las ciudades, turbios por el alcohol y las barajas. Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que mimen el encanto de esta viejísima farsa rural. Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad”

Lorca al hacer aparecer en sus obras movimientos, gestos, temas, personajes guiñolescos lo que pretende es recuperar un patrimonio folclórico entregado a la tradición oral. Los muñecos han salido del pueblo y se han alimentado en la imaginación colectiva, pero en las obras de Lorca han adoptado una categoría dramática que llega a emocionar al público mucho más que los tipos de personajes que aparecían en la escena burguesa de aquellos años; para él el teatro de títeres eran el encuentro con las fuentes del drama, y los muñecos de esta forma dramática (representados por Don Cristóbal), la base del teatro:

“POETA. –Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted.[...] Yo creo que el teatro tiene que volver a usted.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

CRISTÓBAL. –Lo cierto es que yo te gusto a ti ¡Es un loco este Federico! Siempre me sacas, y aunque yo ... me..., bueno, haga disparates, a ti te gustan.

POETA.- Me gustan. Desde mi niñez yo te he querido, Cristobica, y cuando sea viejo me reuniré contigo para distraer a los niños que nunca estuvieron en el teatro” (Cardinali, y De Paepe, 1998).

3. POSIBILIDADES Y APLICACIÓN DIDÁCTICA.

El tema que nos ocupa podría ubicarse en segundo curso de Bachillerato de la materia Lengua y Literatura Castellana. Con respecto a la manera de plantearlo, podemos hacer una presentación del tema apoyándonos en las cuatro obras que recogemos a lo largo del artículo y analizar los elementos que recogemos en él.

Como propuesta didáctica proponemos varias actividades que podrán ser trabajadas con el alumnado de segundo de Bachillerato, son solo actividades a modo de ejemplo, pues el trabajo de análisis poético tiene numerosas posibilidades dentro del ámbito de la lengua y la literatura.

3.1. Actividades para los alumnos de lengua y literatura castellana:

Centrándonos en los alumnos de lengua y literaria castellana propondremos como actividad complementaria la puesta en escena de algunos fragmentos de las distintas obras, representados por los propios alumnos.

Otra actividad consistirá en, a partir de varios grupos, analizar las obras recogiendo todos los elementos expresivos de las obras además de los elementos guiñolescos que aparecen en el artículo y buscar su simbología, relacionándolos con otras obras de Lorca.

4. BIBLIOGRAFÍA.

- Martínez Velasco, J. (ed.). (1996). *El retablillo de don Cristóbal*. Sevilla: Ed Castillejo.
- Josephs A. y Caballero J. (ed) (1994). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra.
- Menarini, P. (ed). (1981). *Lola la comedianta*. Madrid: Alianza editorial.
- Ucelay, M. (1996). *Perlimplín con Belisa en su jardín*. Madrid: Cátedra.
- Cardinali, A. y De Paepe Ch. (1998). *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. Madrid: Cátedra.
- Forradellas, J. (1996) *La zapatera prodigiosa*. Madrid: Espasa Calpe.
- García Posada, M. *Obras completas de Federico García Lorca*. Volumen III. Barcelona: Circulo de lectores. Galaxia Gutenberg.
- Gwynnw, E. (1983). *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos.
- Oliva, C. (1995). El teatro español en tiempos de Federico. *El teatro de Lorca: Tragedia, Drama y Farsa*, Ed dirigida por Cristóbal Cuevas García, Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura española Contemporánea.
- Porras F. (1981). *Titelles: teatro popular*, Madrid: Editora Nacional.
- Ruíz Ramón, F. (1981). *Historia del teatro español Siglo XX*, Madrid: Cátedra.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

Autoría

- Nombre y Apellidos: Teresa Pérez Carrasco
- Centro, localidad, provincia: Ubrique, Cádiz
- E-mail: tereperez6@hotmail.com