



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

FEDERICO GARCÍA LORCA: UNA OBRA TEATRAL SATÍRICA

Susana Ferrada

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I APROXIMACIÓN AL GÉNERO DE LA SÁTIRA

II LA SÁTIRA LORQUIANA: RASGOS SATÍRICOS GENERALES Y PARTICULARIDADES

III *LA ZAPATERA PRODIGIOSA.*

El “doble fondo”

El Prólogo: lema de la obra y del teatro de García Lorca

El objeto de ataque

El lenguaje: arma satírica y objeto de ataque

Contra la autoridad, normas y convenciones

IV *AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN*

Hagiografía burlesca: degradación de las convenciones sociales

Burlador burlado: quebrantamiento del credo burgués

V LAS COMEDIAS IRREPRESENTABLES, TEATRO IMPOSIBLE

Teatro bajo la arena *Versus* Teatro al aire libre: El “doble fondo” sube a escena

Técnica satírica de contraste apariencia-realidad

Sátira anticlerical y sátira religiosa

Tipificación, caricatura, parodia y alegoría

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

Así pues, una obra teatral satírica puede arrastrar a su auditorio a un mundo ensoñado de apariencias, pero los comentarios de su autor deben extenderse al mundo real externo del teatro, a los problemas políticos y morales con que ha de enfrentarse dicho auditorio cuando se reincorpore a la vida ordinaria. De ahí que en la sátira el asunto y la postura que ante él adopta el autor sean de esencial importancia. El satírico se compromete con los problemas del mundo y espera que sus lectores hagan lo mismo.

Matthew Hodgart, *La sátira* (1969)

INTRODUCCIÓN

Se ha escrito mucho ya sobre Federico García Lorca y su obra. Hasta ahora, la tendencia general ha sido la de basar el estudio, fuera cual fuera el objetivo del mismo, en el aspecto trágico, obviamente presente en la obra de Lorca. Sin embargo, es constante también en su creación literaria el humor, lo cómico, lo jocoso... que, simultáneo a la tragedia que acontece, caracteriza el particular estilo del discurso lorquiano, aspecto, no obstante, del que pocos investigadores han partido para analizar la obra de Lorca. Estudios como *The comic spirit of Federico García Lorca* de Virginia Higginbotham o *The trickster-function in the theatre of Federico García Lorca* de Sarah Wright corroboran la relevancia del humor en la obra lorquiana¹. Más concretamente, sólo el artículo de Héctor Urzáiz Tortajada, “Sátira, farsa y parodia en el teatro juvenil de Federico García Lorca”², vincula a Lorca con la sátira. Cualquier otra referencia a la sátira en los estudios lorquianos no pasa de ser un simple apunte. Estudios más recientes reparan en el aspecto cómico y barajan conceptos como farsa, parodia, ironía, alegoría, sarcasmo..., que lindan con la sátira, e incluso pueden llegar a ser intrínsecos a ésta,

¹ Virginia Higginbotham, *The comic spirit of Federico García Lorca*, Austin, University of Texas Press, 1976; Sarah Wright, *The trickster-function in the theatre of García Lorca*, Londres, Tamesis, 2000. En su estudio, Higginbotham, comenta parcialmente *El público* y no hace mención a *Comedia sin título*, ambas editadas por primera vez en 1978, dos años después de su ensayo; con posterioridad tampoco desarrolla esta línea en sus acercamientos a alguna de estas obras; Virginia Higginbotham: “*Así que pasen cinco años: Una versión literaria de Un Chien andalou*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434 (julio-agosto de 1986), pp. 343-350. Convendría, por tanto, actualizar su estudio de 1976, que tampoco incluye el teatro de juventud, inédito hasta 1994. Wright, por su parte, sí incluye en su análisis a *El público* o *Así que pasen cinco años* y las caracteriza en gran medida a partir de nociones ligadas a lo carnavalesco y la mascarada. Véase asimismo, desde una perspectiva más tangencial, Marie-Claire Zimmermann, “Le rire et la poésie au théâtre: sur la genèse d’une convergence et d’un décalage fonctionnels dans les quatre textes scéniques: *La cabeza del dragón*, *La hija del capitán*, *Amor de don Perlimplín*, *La zapatera prodigiosa*”, en *Media et représentation dans le monde hispanique au XXe siècle, Colloque international Dijon, 21 et 22 novembre 1987, Hispanística XX* (1987), pp. 91-104.

² Héctor Urzáiz Tortajada, “Farsa, sátira y parodia en el teatro juvenil de García Lorca”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 21 (1996), pp. 385-402.

aunque no establecen ningún vínculo con esta modalidad ni reparan en el carácter satírico de la obra lorquiana³. A excepción de mi artículo acerca de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, nadie ha identificado a Federico García Lorca con la figura del satírico ni ha analizado su teatro en clave de sátira⁴.

Esta tesis doctoral defiende la hipótesis de que, sin descartar otras modalidades de su praxis dramática, es posible analizar el teatro de Federico García Lorca en clave de sátira. Por consiguiente, el propósito primordial de esta tesis consiste en demostrar una propuesta inédita: que Lorca fue un satírico y que, por tanto, la sátira es una constante en sus obras, aunque no fueran concebidas íntegramente como sátiras. En consecuencia, han sido objetivos primordiales de esta investigación: identificar los rasgos distintivos de sátira en el teatro de Lorca, determinar los temas objeto de ataque en sus obras y establecer las técnicas satíricas empleadas.

Esta tesis sostiene que, del mismo modo que la sátira utiliza el humor con propósitos reductivos para manifestar una opinión crítica, Lorca expresó su disconformidad con respecto a la sociedad de su época sirviéndose del humor, que se manifiesta en su teatro mediante técnicas de la sátira tradicional empleadas con el propósito de reducir, hasta la mayor degradación, a su objeto de ataque. En este sentido, probar la afinidad de Lorca con otros satíricos clásicos de la literatura española, haciendo especial hincapié en la actitud satírica, esencial para determinar la existencia de sátira en cualquier obra, ha sido igualmente objetivo fundamental de esta tesis.

La investigación llevada a cabo se ha centrado en las farsas para actores y las “comedias irrepresentables”, es decir: *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*, haciendo además puntual referencia a los primeros escritos lorquianos (sus obras teatrales y prosas de juventud) a fin de demostrar que la actitud satírica de Federico García Lorca fue siempre una constante en su obra e, incluso, uno de sus detonantes.

³ Así se observa en la constante labor investigadora sobre García Lorca. Véase, a modo de ejemplo, la multidisciplinar revisión, por otro lado excelente, que se hace de la trayectoria lorquiana en Federico Bonnadio (ed.), *A companion to Federico García Lorca* (Woodbridge, Tamesis, 2007), en donde la referencia a estos aspectos aparece solo de modo esporádico y/o marginal; la producción teatral es analizada por Sara Wright, “Theatre” (pp. 39-62).

⁴ Susana Ferrada, “*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*: una obra teatral satírica”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33 (2015), pp. 113-132.

Así mismo, con el fin de corroborar esta propuesta, recurriré con frecuencia a las manifestaciones del propio Lorca en charlas, alocuciones y conferencias.

Tras constatar, en una primera fase de estudio, la presencia de sátira de manera generalizada y transversal en la obra de Lorca, y calibrar la dimensión que, en consecuencia, hubiera alcanzado esta investigación, he descartado incluir en esta tesis el análisis de *Doña Rosita la soltera*, las farsas para muñecos (*Los títeres de Cachiporra* y *Retablillo de don Cristóbal*), y sátiras cinematográficas como *El paseo de Buster Keaton*, a pesar de haber manifestado esa intención en el proyecto inicial. He desestimado analizar en profundidad *Mariana Pineda* y la trilogía rural (*Yerma*, *Bodas de Sangre* y *La casa de Bernarda Alba*), obras, especialmente las tres últimas, en las que el componente satírico es menor. No obstante, haré referencia a estas obras de madurez, en especial a las farsas para muñecos y a la trilogía rural, estableciendo en varias ocasiones paralelismos entre ellas y las obras en las que se centra esta tesis. En este sentido, la exclusión de esta parte de su teatro y textos cinematográficos afines no obedece a su falta de pertinencia con la hipótesis planteada en esta tesis: la sátira como constante de la producción lorquiana. Es decir, esta investigación constituye un punto de partida que pretende plantear una posibilidad de interpretación global de la obra dramática de Federico García Lorca.

De acuerdo con los objetivos relacionados en mi proyecto de tesis doctoral, esta investigación hace especial hincapié en la coexistencia entre tradición y vanguardia que se da en la obra de Lorca, aspecto en el que la crítica especializada ya había reparado profusamente, pero en el que nunca se había advertido la constante satírica. La labor realizada aquí insiste en el contraste que supone dicha coexistencia, en lo desconcertante e impactante que implica la simultaneidad de ambas vertientes, y en cómo Lorca hace de esa combinación un instrumento para satirizar. Esta tesis ahonda en el vínculo del teatro lorquiano con la farsa, el entremés, la *Commedia dell'arte*, el teatro de títeres, la aleluya, los misterios medievales, el auto sacramental, el surrealismo y el teatro del absurdo desde una óptica satírica. En este sentido, ha resultado esencial profundizar en las características fundamentales y en los mecanismos por los que se rigen los géneros, modalidades literarias, movimientos y tendencias, correspondientes a una u otra vertiente, que se manifiestan en el teatro lorquiano, con el propósito de constatar la utilización de dichos mecanismos por parte de Lorca con fines satíricos.

Esta tesis doctoral repara en la evolución de la modalidad de la sátira desde un punto de vista histórico y en cómo esa evolución se manifiesta en la obra de Lorca a través de la conexión entre el teatro del absurdo, el surrealismo y el nihilismo, cuyo origen nos remite a la escuela cínica, cuna de la sátira. Paralelamente, se advierte el parentesco entre la modalidad alegórica medieval (en cuyo componente satírico repara esta tesis), el antiguo género de los misterios, el auto sacramental, el surrealismo y el absurdo, pues desde el primero al último participan el uno del otro. De igual modo, y en consonancia con la actitud satírica y de acuerdo con la capacidad de la sátira para expresarse en cualquier tipo de modalidad literaria, la intención crítica y subversiva manifiesta por parte de las mencionadas escuelas o tendencias, así como por parte de géneros a los que también recurre Lorca (tales como la farsa y el entremés), son aspectos a los que se alude en esta tesis para corroborar la cohesión orgánica del corpus lorquiano. Este es un aspecto que no figura entre los objetivos relacionados en mi proyecto de tesis doctoral, pero al que sí me he referido en el curso de una investigación que, además de la lectura global de la obra lorquiana, requiere de una visión transversal de la misma, pues la sátira sesga de un extremo a otro la producción lorquiana en su totalidad.

A fin de calibrar la influencia de la tradición en la sátira lorquiana, tal como me había propuesto en el proyecto inicial, he tratado de constatar en las obras analizadas en esta tesis doctoral el influjo de la cultura y la risa popular, el carnaval, las danzas medievales de la muerte y el grotresco medieval. Así mismo, he recabado en la repercusión del teatro breve del Siglo de Oro como transmisor de los rasgos distintivos de la risa y la cultura popular medieval y en cómo, en las obras analizadas en esta tesis, esa comicidad coexiste con el elemento trágico para alcanzar a expresar la tragedia moderna, aspectos que, en principio, se suponen irreconciliables, pero cuya coexistencia resulta esencial en la sátira y en algunas de las indagaciones más logradas de la dramaturgia contemporánea. Por tanto, esta tesis confronta la vertiente cómica, festiva y jocosa, aunque no por ello carente de sentido crítico, con el extremo opuesto, en el que se sitúa la sátira más radical, caracterizada por una crítica más directa y explícita, y por la negatividad de su risa, dando lugar a un humor más agresivo y oscuro, de acuerdo con la percepción trágica y desesperanzada de la vida, propia de la inquietud metafísica de los pensadores nihilistas del s. XIX y en consonancia con el trasfondo existencialista manifiesto en el teatro del absurdo y en otras corrientes dramáticas renovadoras.

En este sentido, me ha parecido interesante apuntar cómo Lorca, en sintonía con el desarrollo de las vanguardias históricas en España, utilizó tradición y vanguardia para llevar a cabo la sátira en su teatro. En este sentido, dicha utilización requiere ser contextualizada en las corrientes más interesantes y radicales del teatro español del siglo XX y, especialmente, en la labor llevada a cabo por Valle-Inclán en tanto que su máximo exponente. Se trata de un aspecto, en especial la relación de la obra de Lorca con los esperpentos y con otras indagaciones del genial dramaturgo gallego que giran alrededor de lo farsesco y lo trágico, que no ha sido tratado finalmente con el detenimiento que hubiera deseado, pues me hubiera conducido a un estudio comparativo que desbordaba los marcos generales de mi proyecto. A pesar de haber hecho constantes referencias al teatro de la España contemporánea a Lorca, se ha optado por realizar la contextualización de manera general a lo largo de esta tesis y no se ha incluido un apartado específico que relacione el teatro de Lorca transaccionalmente con las dramaturgias de vanguardia, ámbito en el que la presencia de la sátira como tal ha sido muy escasamente tratada. En relación con las influencias intelectuales y filosóficas de su tiempo, algunos otros aspectos no han sido desarrollados convenientemente. Así, aunque mi investigación remite a ello y se ha hecho puntual referencia en algún caso a estos modelos a lo largo de la tesis, no ha sido posible precisar en la medida deseada la utilización que, en clave de sátira, Lorca lleva a cabo de las ideas de Albert Einstein y, sobre todo, de Friedrich Nietzsche⁵. Sí, se ha hecho, sin embargo, mayor referencia a las ideas de Sigmund Freud a este respecto. Por otro lado, he descartado determinar hasta qué punto intervienen en la propuesta lorquiana el humor americano (teatral y cinematográfico) y el teatro neoyorquino de vanguardia, que muy probablemente debieron de ofrecerle terrenos comparativos en relación con su utilización de lo satírico.

En definitiva, esta investigación aspira a aportar nuevos y esclarecedores datos acerca de la controvertida creación lorquiana, con los que contribuir a precisar el grado

⁵ Sobre otros aspectos en que se observan estas estas influencias, véase, para el caso de Einstein, las sugestivas ideas que Luis Fernández Cifuentes aplica a *Así que pasen cinco años* en su fundamental *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986. Acerca de la influencia de Nietzsche, más estudiada por la crítica, véase Andrés Soria Olmedo, “‘Me lastima el corazón’: Federico García Lorca y Federico Nietzsche” y Encarna Alonso Valero, “Lo trágico: Nietzsche y Lorca”, ambos recogidos en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, 113-146, y, de la propia Encarna Alonso Valero, su valioso trabajo *La tragedia del nacimiento (El teatro de Federico García Lorca)*, Granada, Atrio, 2008.

de influencia de la tradición literaria en el teatro de Lorca y, en especial, a valorar cuál fue su aportación a la modalidad de la sátira.

I APROXIMACIÓN AL GÉNERO DE LA SÁTIRA

En su clásico estudio sobre literatura comparada, Claudio Guillén advertía de la necesidad de sumar a los conceptos básicos de cauces de representación, géneros y formas, el término modalidades literarias, “tan antiguas y perdurables muchas veces como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra”, modalidades entre las que incluía la ironía, lo grotesco, la alegoría, la parodia o la sátira⁶. En efecto, el término “sátira” no da nombre a un género literario propiamente dicho, sino que se refiere a una manera de expresarse para manifestar una postura crítica que censura el vicio y el mal comportamiento humanos. En este sentido, Matthew Hodgart afirma en su imprescindible ensayo sobre el tema que “La sátira es el empleo al hablar o al escribir del sarcasmo, la ironía, el ridículo, etc., para denunciar, exponer o ridiculizar, el vicio, la tontería, las injusticias o los males de toda especie”⁷. El propio Hodgart advierte de la dificultad al tratar de diferenciar la sátira de los demás géneros en su sentido convencional, “primero porque en realidad no es un ‘género’ tradicional y segundo porque puede asumir una enorme variedad de subformas”⁸. De ahí que “algunas de las mejores sátiras de la literatura las encontramos esporádica o fragmentariamente en obras que no pretenden ser enteramente satíricas. [...] Los géneros en los que generalmente aparece la sátira esporádicamente son la novela y la comedia pero pueden aparecer en todos los demás incluidas las tragedias de Shakespeare”⁹. En este sentido, J. A. Llera, en su artículo “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, constata el consenso de la mayoría de los teóricos modernos al reconocer la imposibilidad de calificar a la sátira como género en sentido estricto y al

⁶ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 165.

⁷ Matthew Hodgart, *La sátira*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, p. 7.

⁸ *Ibidem*, p. 11. Dustin H Griffin también suscribe esta dificultad de fijar la sátira como género, *Satire: a critical reintroduction*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994.

⁹ *Ibidem*, p. 12.

decantarse por el término modalidad, “definida porque cruza transversalmente la estructura de una obra o de un género, adjetivándolos”¹⁰. Por otra parte, en su reciente estudio *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Rosa M. Díez Cobo, tras recoger las opiniones más relevantes que conforman este debate, resuelve: “no obstante, tanto los defensores del uso del término ‘género’ como los que abogan por una terminología más difusa o menos comprometida (modo, subgénero, modalidad, etc.) parecen coincidir en la capacidad caleidoscópica e híbrida de la sátira”¹¹. A este respecto, Díez Cobo se manifiesta a favor de “estudios más recientes que tienden a enfatizar su flexibilidad y versatilidad liberándola de este modo de los rígidos requerimientos genéricos que generalmente se le han venido imponiendo”¹².

Otros teóricos de la sátira, como Gilbert Highet¹³ y Rosario Cortés¹⁴ coinciden con Hodgart cuando, para definir el término “sátira”, hacen hincapié en la actitud crítica del satírico, así como en la capacidad de la sátira para manifestarse en cualquier tipo de expresión literaria. De este modo, en su *Teoría de la sátira*, Rosario Cortés determina que dicho término denomina “un tono o intencionalidad crítica, que tiñe una obra o una de sus partes y que puede aparecer lo mismo en un poema que en una novela o un drama”¹⁵. Por su parte, Highet, en *The anatomy of satire*, destaca la intencionalidad crítica intrínseca a la sátira al constatar su esencial presencia en obras satíricas de militantes del género tan reputados como Juvenal, Alexander Pope y Voltaire¹⁶, aspecto que las caracteriza y las une a pesar del tiempo que dista entre ellas. Como Cortés y Hodgart, Highet también señala la variedad de formas que puede asumir la sátira, pues afirma se manifiesta tanto en poemas, obras de teatro, narrativa, bien como historia o como drama¹⁷. Rosa M. Díez Cobo, que recopila y analiza la bibliografía más relevante acerca de la sátira con el propósito de redefinir lo satírico en la literatura postmoderna,

¹⁰José Antonio Llera, “Prolegómenos para una teoría de la sátira”: *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9-10 (1998-1999). pp. 281-293. [En línea] Disponible en: <http://eprints.ucm.es/13140/1/PROLEG%C3%93MENOS_PARA_UNA_TEOR%C3%8DA_DE_LA_S%C3%81TIRA.pdf>, p. 2.

¹¹Rosa María Díez Cobo, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Valencia, Universitat de València, 2006, p. 76.

¹²*Ibidem*, p. 76.

¹³Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962.

¹⁴Rosario Cortés Tovar, *Teoría de la sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986.

¹⁵*Ibidem*, p. 77.

¹⁶Gilbert Highet, Introducción a *The Anatomy of Satire*, op. cit., pp. 3-23.

¹⁷*Ibidem*, p. 14.

pone de manifiesto, coincidiendo con los teóricos mencionados, “la dificultosa definición de lo satírico en función de sus estructuras formales” dada “la enorme dispersión y ubicuidad formal y temática de la sátira”¹⁸. Además, Díez Cobo advierte de la problemática intrínseca al concepto de humor, tan amplio y tan difícil de concretar como el de sátira¹⁹. Por tanto, el denominador común en este caso y, en consecuencia, uno de los rasgos que caracteriza a la sátira, permitiendo determinar si una obra es o no satírica, es el tono crítico; no lo es la forma, obviamente, ni tampoco el tema, pues “subject-matter in general is no guide. Men have written satire on the gravest of themes and the most trivial, the most austere and the most licentious, the most sacred and the most profane, the most delicate and the most disgusting”²⁰.

La gran cantidad de temas objeto de su crítica y la variedad de formas que puede llegar a asumir la sátira dificultan su identificación respecto de los géneros literarios convencionales. Cualquier crítico literario especializado alerta sobre este problema al tratar de acotar los límites del género de la sátira. Además de Hodgart, los citados Cortés y Highet advierten de la dificultad de dar con una definición que se adecue a obras tan diferentes formalmente, lo que en ocasiones puede derivar en errores de identificación o ser motivo de discrepancias a la hora de calificar una obra de satírica. Ante la imposibilidad de definir la sátira de forma categórica, Cortés resuelve:

La sátira es un género abierto que exige gran flexibilidad al estudioso. La renuncia a definir el género no es en este caso falta de compromiso, sino una respuesta adecuada a un género múltiple tanto en sus convenciones formales como en sus manifestaciones históricas²¹.

Por consiguiente, a falta de una definición cerrada que permita identificar la sátira de manera terminante, resulta imprescindible, para comprender en qué consiste la sátira moderna, conocer la evolución de este “género” desde sus albores hasta la actualidad, es decir: desde un punto de vista histórico; un proceso en el que interaccionan los cambios ideológicos, así como el aspecto político y social, contra los que tan frecuentemente han cargado sus tintas los satíricos, tal como veremos más adelante, y que afecta tanto al concepto como a la teoría de la sátira²². En este sentido,

¹⁸ Rosa M. Díez Cobo, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹ *Ibidem*, p. 195.

²⁰ Gilbert Highet, *op. cit.*, p. 16.

²¹ Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 80. Díez Cobo reivindica también el “carácter abierto” de la sátira y su “permeabilidad contextual”; *op. cit.*, p. 76.

²² Así lo considera Rosario Cortés, *ibidem*, p. 78.

una tendencia muy asentada entre los estudiosos de la sátira ha conducido a explicaciones esencialmente formalistas y transhistóricas que, al no reparar en que la diversidad de sus procedimientos radica para empezar en la propia variedad histórica y sociopolítica de cada época reflejada en estos textos, violentan con este tipo de planteamientos el objetivo crítico que siempre acompaña a lo satírico. A este respecto, Díez Cobo destaca “la firme e ineludible vinculación de la sátira postmoderna con el legado histórico, cultural y estético de toda una amplia serie de precedentes literarios satíricos” y concluye rotundamente “la expresión literaria satírica si bien continuadora de un secular devenir artístico que le otorga sus pilares discursivos primarios es ante todo una unidad ‘situada’ en un contexto histórico, social y cultural que le confiere entidad y motivaciones específicas, aspecto contrario a posibles lecturas transhistoricistas de la sátira”²³.

Para esclarecer el origen del actual concepto de sátira debemos remitirnos al vocablo del latín *satira*, término que se empleó para designar “un género histórico con unas convenciones formales fijas”²⁴, cuyo propósito de manera general era llevar a cabo una crítica social de índole moral, atacando los vicios de la humanidad, por medio de procedimientos humorísticos indirectos²⁵. Sobre la *satira* romana teorizaron satíricos de la antigua Roma como Varrón, Cicerón, Quintiliano y Horacio²⁶. A diferencia de los demás géneros tradicionales como la tragedia, la comedia o la épica que quedaron bien definidos desde sus orígenes, la sátira nunca fue sometida a un proceso estabilizador. El de la sátira formal romana fue el único intento de instaurarla como género formal acotando sus límites, definiéndola y concretando unas normas fijas²⁷. Aunque es ineludible el peso de la influencia de la *satira* en la sátira moderna hay que considerar ambos términos como conceptos diferentes, pues no se corresponden el uno al otro indistintamente. Díez Cobo, por ejemplo, insiste en la necesidad de liberar a la sátira postmoderna de sujeciones convencionales anacrónicas, por lo que decide “estudiar la sátira en el ámbito postmoderno valiéndose tanto de la tradición teórica y práctica precedentes, como de sus sincronías contemporáneas”²⁸.

²³ Rosa M. Díez Cobo, *op. cit.*, pp. 91 y 104.

²⁴ Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 77.

²⁵ *Ibidem*, p. 47.

²⁶ *Ibidem*, pp. 17-67.

²⁷ Hodgart, *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁸ Rosa M. Díez Cobo, *op. cit.*, p. 77.

Hemos señalado la necesidad de concebir la sátira moderna como el resultado de un proceso de evolución desde el punto de vista histórico. A pesar de dar nombre a la modalidad literaria que nos ocupa, dicho proceso no se inicia con la *satura* romana. El arte de la sátira es mucho más antiguo, tanto como la humanidad, pues es una manera de expresarse intrínseca a la naturaleza humana. Hodgart destaca sus orígenes primitivos argumentando cómo los pueblos primitivos utilizaban la sátira, concretamente el libelo, una de las formas mediante las que se expresa la sátira más directa y agresiva. Sabedores del poder de la palabra, capaz de afectar a las personas hasta el punto de provocarles la enfermedad y la muerte, nuestros primeros ancestros emplearon el libelo para causar vergüenza y desmoralizar al enemigo esperando conseguir ventaja sobre éste²⁹. Letales fueron para Licambes y su familia los versos que le dedicó Arquíloco, satírico griego a quien se considera el inventor del metro yámbico, que al principio fue el único empleado por la sátira y que siguió asociado con ella durante toda la época clásica. Sin duda, esta leyenda evidencia el poder de la literatura directamente intencionada³⁰. Los romanos intentaron dignificar la *satura* diferenciándola, precisamente, de estos dos tipos primitivos de sátira: el libelo y el yambo, de los que rechazaban su censura pública, maliciosa y agresiva, pues eran guiados por el odio y obedecían a un propósito personal con fines vengativos, exento de intención moral. En contraposición, pretendían dotar a la sátira de una calidad moral superior³¹, partidarios de un ataque más objetivo y justificado³², caracterizado por el componente didáctico y moralizador. El arte de la sátira requiere de rasgos estéticos y recursos retóricos que produzcan placer en el espectador. “Necesariamente, tiene que haber en la sátira otras fuentes de placer, como por ejemplo ciertos juegos de sonidos o palabras, o el tipo de relación de ideas que llamamos ingenio”³³. Estos elementos dignifican la sátira y la alejan o distinguen del ataque agresivo, de la vulgaridad y la obscenidad.

¿Qué es lo que queda de la *satura* romana en la “sátira” actual? En ésta perviven los componentes de crítica y burla que caracterizaban a la *satura*, aunque, no fueran los

²⁹ Hodgart, *op. cit.*, pp. 13-17.

³⁰ *Ibidem*, p. 18. J. A. Llera hace referencia a los letales versos de Arquíloco al poner de manifiesto la inexistencia de una moral categórica en la época postmoderna, por lo que una reacción similar a la de los enemigos de Arquíloco resultaría inaudita y anacrónica. En contraste con aquella actitud, señala las querellas y réplicas públicas que en la actualidad interpone la víctima, “cuya intensidad varía según el poder de éste o del grupo al que pertenece” y añade “con el advenimiento de la posmodernidad, la moral es una cuestión que depende del grupo de referencia”. J. A. Llera, art. cit., p. 10.

³¹ Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 38.

³² *Ibidem*, p. 21.

³³ Hodgart, *op. cit.*, p. 11.

únicos rasgos esenciales y por ello, en ocasiones, pudieran ser expuestos sin la preponderancia que sí les confiere la sátira. Que haya pervivido el elemento crítico-burlesco (la censura y el *ridiculum*) en la literatura satírica posterior a la sátira formal romana se debe, según Brummack³⁴, a que en el siglo XV, los primeros humanistas comentaron la sátira romana, es decir: a Horacio, Persio, Juvenal..., a partir de la intención satírica. El hecho de que incidieran en este aspecto condicionó la literatura satírica posterior que primó este elemento de la *satura* romana sin atender al estilo ni a la forma.

Por otra parte, no podemos ignorar la influencia determinante de la cultura cómica popular en el proceso histórico del que resulta la sátira actual. El aspecto más jocoso y burlesco de la sátira moderna es deudor de la risa popular y del alegre relativismo del carnaval. Según Bajtín, la risa carnavalesca, que tuvo su origen en las formas cómicas de la fiesta popular, era un mecanismo de defensa contra la adversidad, el miedo y la represión feudal³⁵. A final de la Edad Media, empezó a desaparecer la frontera que hacía irreconciliables la gran literatura y la cultura cómica. Lo cómico y lo popular empezaron a introducirse en formas literarias como la epopeya y los misterios y surgieron las farsas y las formas de teatro breve, que prosperarían en nuestro Siglo de Oro. La gran literatura europea del Renacimiento captó los rasgos distintivos del grotesco medieval, cuyas imágenes primordiales fueron “lo inferior corporal y material”³⁶, contribuyendo en gran medida a la nueva concepción histórica, crítica y libre que caracterizó a este nuevo periodo. En el extremo opuesto a esa comicidad medieval, festiva y jocosa, aunque no por ello carente de sentido crítico, se sitúa la sátira más radical, resultado del proceso de transformación que inició la risa carnavalesca a final de la Edad Media, precisamente cuando la frontera entre la cultura popular y la gran literatura empezaron a desaparecer, dando lugar a una risa más negativa que renovadora. Ambas vertientes: lo cómico y lo serio o trágico, lo sublime y

³⁴ Apud Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 78.

³⁵ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 89. En *Problemas de la poética de Dostoievski* (México D.F., FCE, 2005), y desde una concepción dinámica de los géneros, Bajtín reflexiona acerca de la sátira menipea (“género carnavalizado, flexible y cambiante como Proteo, capaz de penetrar en otros géneros”, p. 166) en tanto que modalidad de lo “cómico-serio” que pervive en lo carnavalesco; véase especialmente el capítulo IV, “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski”, pp. 149-262.

³⁶ Expresión empleada por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, *op. cit.* Dicha expresión, que aparece por primera vez en la página 24 de la edición citada, es retomada a lo largo de todo el libro.

“lo bajo material y corporal”, coexisten en la sátira actual, y en lugar de excluirse se complementan para alcanzar a expresar la tragedia moderna³⁷.

El paso de *satura* a “sátira”, es decir: “elemento censorio y/o burlesco o más ampliamente censorio o humorístico en cualquier tipo de escrito”³⁸, fue debido a la confusión que desde muy pronto se produjo entre la *satura* y el drama satírico³⁹, género literario griego estrechamente vinculado a la tragedia⁴⁰. Esta confusión ha tenido consecuencias en la evolución del concepto y en la teoría de la sátira⁴¹. La censura no fue un aspecto exclusivo de la *satura*. La intención satírica, consistente en reprobar los vicios del género humano exponiéndolos al ridículo, esencia de la *satura*, tiene su precedente inmediato en la Comedia Antigua griega, cuyo principal exponente fue Aristófanes. Dicho parentesco es un lugar común en los estudios sobre la sátira⁴². Cortés, en cuyo ensayo el hilo conductor es la *satura* romana, atribuye a ésta la siguiente particularidad:

Lo que ha ocurrido es que los romanos han dotado a la censura de una forma autónoma, el hexámetro, y una vocación realista que no estaba en la Antigua Comedia Ática. La intencionalidad satírica se realiza en el estilo llano del *sermo* y en la sátira hexamétrica como su forma más apropiada desde que Lucilio creara el género; esto, sin renunciar a la anécdota y narración *urbana*, sin censura, que también tenía cabida en la *satura*, en su valor romano de género compuesto⁴³.

La *satura* romana era un género compuesto y abierto, y fue esa miscelánea lo que propició que la sátira, tal como la concibe la teoría moderna, tuviera cabida en cualquier género literario, pues los aspectos concebidos como primordiales, es decir: la censura y el *ridiculum*, o lo que es lo mismo: “lo satírico”, pasaron a definir a cualquier obra en la que se manifestara, al margen del aspecto formal⁴⁴. Este es el motivo de que la sátira tenga cabida en cualquier género literario, pudiendo manifestarse incluso parcialmente en obras que no son enteramente satíricas, tal como apuntábamos al iniciar

³⁷ Díez Cobo corrobora la pervivencia de lo carnavalesco según Bajtin en la sátira más actual al afirmar que “el concepto bajtiniano del carnaval enlaza a la perfección con el espíritu desestructurador y trasgresor de la parodia y la sátira postmodernas”, *op. cit.*, p. 32.

³⁸ Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 78.

³⁹ Así lo considera Rosario Cortés, *ibid.*, p. 78.

⁴⁰ Así, Demetrio de Falero (350-283 a. C.), político y filósofo ateniense de la escuela peripatética, lo definió en *Sobre el estilo*, como la “tragedia que nos hace reír”. Véase, Demetrio de Falero, *Sobre el estilo*, traducción de Carlos García Gual, Madrid, Editorial Gredos, 1996, p. 82.

⁴¹ Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 78.

⁴² Véase Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 79, Highet, *op. cit.*, pp. 120-207 y Hodgart, *op. cit.*, pp. 34-37, respectivamente.

⁴³ Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 80.

este apartado. De ahí la importancia de identificar los rasgos distintivos de sátira que nos permitan determinar si una obra es satírica o no, ya sea íntegra o fragmentariamente.

Sin duda, tal como Hodgart afirma, Northrop Frye, “ha expuesto en pocas palabras la mejor distinción entre la sátira y las restantes actitudes de la literatura”⁴⁵. A partir de la noción de la sátira menipea y de su comprensión de la sátira como parte de la estructura mítica de la ironía, Frye identifica los rasgos esenciales que caracterizan a su entender la sátira:

Satire demands at least a token fantasy, a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard, the latter being essential in a militant attitude to experience. The satirist has to select his absurdities, and the act of the selection is a moral act... Two things, then, are essential to the satire; one is wit humor founded in fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack. Attack without humor, or pure denunciation, forms one of the boundaries of satire⁴⁶.

Por tanto, según Frye, dos son los rasgos distintivos de la sátira: el humor, fundamentado en la fantasía o en un contenido grotesco o absurdo, y un objeto de ataque, blanco de las pullas humorísticas, contra el que arremete el juicio moral y crítico del satírico⁴⁷. Pues, paradójicamente, a pesar de que la sátira gira en torno a temas serios, evidenciando así el drama de la existencia humana, se propone hacer reír o, al menos, sonreír a la audiencia. Tal como advierte Hodgart: “es imposible no admitir con Freud que incluso detrás del chiste más inofensivo que hagamos yace un deseo de criticar al prójimo, de humillarlo mediante el ridículo, o dicho en otras palabras, de satirizar”⁴⁸.

Para llevar a cabo dicho ataque, basado en la reducción, es decir: “la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad”⁴⁹, el satírico cuenta con un limitado número de técnicas. La caricatura, la parodia, la tipificación, la destrucción del símbolo, el desenmascaramiento, además de

⁴⁵ Hodgart, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁶ Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 224. Para una revisión de la evolución crítica de Frye acerca de la sátira y su decisiva aportación al tema, véase Duncan McFarlane, “The universal literary solvent: Northrop Frye and the problem of satire, 1942-1957”, *English Studies in Canada*, 37:2 (junio de 2011), pp.153-172.

⁴⁷ La mayoría de estudios sobre la sátira recogen las tesis de Frye. Así George A. Test la considera una combinación de cuatro elementos básicos: agresión, risa, juego y juicio; *Satire. Spirit and Art*, Tampa, University of South Florida Press, 1991.

⁴⁸ Hodgart, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 115.

los recursos de la invectiva y la ironía, son las técnicas reductivas de las que dispone el satírico.

Por tanto, identificar los rasgos distintivos de sátira propuestos por Frye, es decir: al menos un toque de fantasía y/o un contenido reconocido por el lector como grotesco o absurdo, un objeto de ataque y el humor, que se manifiesta mediante las mencionadas técnicas reductivas, permite corroborar si una obra es o no satírica.

Highet, por su parte, propone la siguiente metodología para confirmar el carácter satírico de una obra. En primer lugar, sostiene que hay autores que comunican explícitamente que van a escribir una sátira, justificando su decisión y dando cuenta de sus procedimientos⁵⁰. El segundo método propuesto por Highet es la identificación del “pedigrí” o linaje, que habitualmente el autor de la sátira en cuestión manifiesta de manera explícita, justificando su obra en la existencia de otra, declarándola descendiente de una sátira anterior y, por tanto, seguidora o imitadora de la obra precedente. Highet toma como ejemplo las declaraciones en las que Erasmo puso de manifiesto el parentesco de su obra *Elogio a la locura* con *La batalla de las ranas y los ratones*, *Apocolocyntosis del divino Claudio* de Séneca y las *Metamorfosis* de Apuleyo, entre otros libros⁵¹. En tercer lugar, Highet considera un identificador de sátira indudable la elección de un tema y de un método utilizado por antiguos satíricos, aunque no se haga referencia explícita al satírico en cuestión. Y afirma que a menudo se trata de una declaración de pedigrí disfrazada o enmascarada⁵².

Hasta ahora, hemos visto que ni el tema, ni la forma contribuyen a identificar de manera inequívoca qué es sátira y que no. De hecho, cualquier forma es válida para que la sátira se manifieste siempre que en ella tengan cabida los rasgos esenciales de esta modalidad, que tan acertadamente compendia la definición de Frye, y que permita al satírico llevar a cabo su ataque empleando buena parte de las técnicas satírico-reductivas mencionadas.

Cualquier crítico literario especializado en sátira considera que lo que distingue a la sátira de otros géneros literarios no es el tema, sino la manera de enfocarlo. Por

⁵⁰ Highet, *op. cit.*, p. 15.

⁵¹ *Ibidem*, p. 16.

⁵² Highet emplea la expresión “disguised statement of pedigree”, *ibidem*, p. 16.

tanto, “the final test for satire”⁵³, es decir, la prueba irrefutable que acaba corroborando qué es sátira y qué no, es la actitud que manifiesta el autor, que repercute en la manera de exponer el tema. La actitud del satírico es esencialmente crítica y comprometida con los problemas de su tiempo, manifiesta en un discurso en el que mezcla ridiculización e indignación o desprecio. El satírico, aun siendo consciente de las negativas consecuencias que esta actitud puede acarrearle y de la indiferencia que los problemas de su tiempo y, por lo tanto su obra, podrían suscitar en próximas generaciones, pretende contagiar de esa actitud a su audiencia abriéndole los ojos, obligándoles a mirar de frente a la cruda realidad y poniéndoles en la obligación de reconocer su vergonzoso comportamiento. La siguiente cita de Hodgart sintetiza en qué consiste la actitud del satírico:

Así pues, una obra teatral satírica puede arrastrar a su auditorio a un mundo ensoñado de apariencias, pero los comentarios de su autor deben extenderse al mundo real externo del teatro, a los problemas políticos y morales con que ha de enfrentarse dicho auditorio cuando se reincorpore a la vida ordinaria. De ahí que en la sátira el asunto y la postura que ante él adopta el autor sean de esencial importancia. El satírico se compromete con los problemas del mundo y espera que sus lectores hagan lo mismo. Él así lo hace aunque sea consciente de que corre un doble riesgo: el de ser impopular en su propio tiempo y el de ser olvidado por las generaciones futuras, para las cuales los acontecimientos cotidianos de su tiempo tal vez no tengan más que un interés meramente erudito⁵⁴.

Casi con idénticas palabras caracteriza Highet la actitud del satírico: “To write good satire, he must describe, decry, denounce the here and now. In fifty years, when he is dead, will not his subjects also be dead, dried up, forgotten? If so, how can he hope to produce a permanent work of art?”⁵⁵. Y añade: “The satirical writer believes that most of people are purblind, insensitive, perhaps anaesthetized by custom and dullness and resignation. He wishes to make them see the truth- at least that part of the truth which they habitually ignore”⁵⁶.

Tan esencial como esa mezcla de risa e indignación que caracteriza el discurso satírico, es el tipo de lenguaje con el que se expresa. El satírico no transige con la

⁵³ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁴ Hodgart, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁵ Highet, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 19. En igual sentido, acerca del propósito del satírico y de sus pocas probabilidades de éxito, J. A. Llera afirma: “Ya Gulliver era consciente de que tal vez sus enseñanzas no sirvieran de mucho. Diremos solamente que el éxito del satírico es más estético que real: aspira a convencer a sus lectores de que su postura es la más moral y la más racional, de que lo real no es lo aparente”, art. cit., p. 10.

hipocresía que enmascara la verdad y quiere mostrar la cruda realidad a sus lectores. Para ello emplea un lenguaje igualmente crudo, directo, agresivo acorde con la repugnante realidad y con el desprecio que le inspiran aquellos que por comodidad o costumbre permanecen insensibles a esa realidad, desagradable e incómoda. En consecuencia, se posiciona en contra de la realidad oficial y del lenguaje que le otorga autenticidad. El satírico describe sucesos desagradables, constatando la existencia del mal, el horror, el dolor, la mentira... y para ello emplea un lenguaje claro, intransigente e inflexible en clara repulsa a las convenciones y formalismos del lenguaje oficial. Con esta estrategia pretende conmocionar a sus lectores, quienes después de contemplar la verdad, no podrán permanecer indiferentes por más tiempo. La dureza de la realidad sólo puede expresarse mediante palabras duras. Frases brutalmente directas, expresiones tabú, imágenes repugnantes, en definitiva, una jerga cruel y cruda constituye el vocabulario satírico⁵⁷. El resultado es un discurso agresivo en mayor o menor grado, dependiendo de la saña con la que el satírico vierta su aborrecimiento e indignación. El desprecio que manifiesta el autor es esencial en la sátira, pues “horror and hate and indignation will not, without contempt, make a satire”⁵⁸. Reflejo de la mezcla trágico-cómica que caracteriza a este género, el discurso satírico incorpora también palabras cómicas y coloquiales. El lenguaje es el arma del satírico que lo emplea con habilidad e ingenio, haciendo su discurso más punzante y eficaz, para causar así el desconcierto en el lector con el propósito de modificar la actitud de éste.

⁵⁷ Hightet, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 22.

II LA SÁTIRA LORQUIANA: RASGOS SATÍRICOS GENERALES Y PARTICULARIDADES

La producción teatral de Federico García Lorca cumple con los requisitos imprescindibles para calificar a una obra de satírica, ya sea total o parcialmente.

Hemos señalado en las páginas precedentes la dificultad existente al tratar de diferenciar la sátira de los géneros literarios convencionales, pues, no se trata de un género literario en sí, sino, como afirma Claudio Guillén, de una modalidad literaria. En definitiva, retomando la definición de Hodgart, la sátira es una forma de expresarse, consistente en “el empleo al hablar o al escribir del sarcasmo, la ironía, el ridículo, etc., para denunciar, exponer o ridiculizar, el vicio, la tontería, las injusticias o los males de toda especie”⁵⁹, que puede manifestarse en cualquier género literario, incluida la tragedia. Resulta especialmente oportuno en este caso, siendo Shakespeare referencia habitual en la obra de Lorca y dada la intensidad de las tragedias de ambos, que los teóricos de la sátira destaquen la presencia de sátira en las tragedias del dramaturgo inglés⁶⁰. Obviamente, Lorca tampoco concibió sus obras íntegramente como sátiras. Profundamente comprometido, reivindicó la verdad en sus obras que son trágicas como la vida misma. Sin embargo, es constante también en su creación literaria el humor, lo cómico, lo jocoso... que, simultáneo a la tragedia que acontece, caracteriza el particular estilo del discurso lorquiano.

Tal como demanda la sátira, el teatro de Federico García Lorca es sustancialmente crítico y en él se manifiesta, en mayor o menor grado, la fantasía, así como el componente absurdo y/o grotesco intrínseco a esta modalidad literaria.

⁵⁹ Hodgart, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 12.

Además, Lorca recurre a técnicas propias de la sátira como la tipificación, la caricatura, la destrucción del símbolo, la parodia, el desenmascaramiento y la ironía⁶¹ con idéntico propósito al del satírico: degradar a su objeto de ataque suscitando sonrisa o repulsa. Dichos aspectos coinciden con los elementos que, según Frye, precisa la sátira: “un toque de fantasía, un contenido que el lector reconozca como grotesco, un criterio moral y una actitud militante para la experiencia”⁶².

Esa actitud del satírico a la que Frye apunta, que, tan clara y detalladamente describen Highet y Hodgart, tal como se ha visto en el apartado anterior, no sólo se manifiesta en las obras teatrales de Lorca, en las que, como ocurre habitualmente en la sátira, nuestro autor se sirve con frecuencia de alguno de sus personajes como portavoz o máscara⁶³, sino que es ponderada constantemente por él mismo de manera abierta y pública en sus declaraciones a la prensa, en sus charlas o alocuciones. Así se dirige al público el Autor de *Comedia sin título*, portavoz o máscara del propio García Lorca, nada más iniciarse la obra:

No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde se dirige el teatro con sus luces para entretener, y hacernos creer que la vida es eso. [...] Venís al teatro con el afán único de divertirnos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír. [...] Pero ver la realidad es difícil. Y enseñarla, mucho más. Es predicar en el desierto. Pero no importa⁶⁴.

Con palabras muy similares describe Highet la actitud del satírico que coincide plenamente con la de nuestro autor: “To write a good satire, he must describe, decry,

⁶¹*Ibidem*, pp. 108-131. En adelante, mis argumentaciones se basan fundamentalmente en esta obra de Hodgart porque este teórico enumera todas las técnicas satíricas describiendo su funcionamiento y su propósito. Dado que mi objetivo es demostrar que Lorca fue un satírico, resulta fundamental probar que empleó técnicas satíricas, identificando cada una de ellas en las obras que se analizan en esta tesis.

⁶² “Satire demands at least a token fantasy, a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard, the latter being essential in a militant attitude to experience...”. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 224.

⁶³ Esta práctica, frecuente en Lorca, coincide con la observación de Hodgart “En su capacidad de destructor de símbolos, el satírico o bien se inventa un portavoz o bien adopta una *persona* o máscara [...]. El satírico se pone una máscara con la finalidad de desenmascarar a los demás”. Hodgart, *op. cit.*, p. 124 y p. 128.

⁶⁴ Federico García Lorca, *Comedia sin título*, en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. II, edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1997, p. 769. Todos los fragmentos de las obras de teatro de Federico García Lorca citados en adelante serán referenciados teniendo en cuenta esta misma edición, por ello, en lo sucesivo, anotaré la página correspondiente junto a cada fragmento sin volver a citar dicha edición a pie de página.

denounce the here and now”⁶⁵ y añade: “The satirical writer believes that most people are purblind, insensitive, perhaps anaesthetized by custom and dulness and resignation. He wishes to make them see the truth- at least that part of the truth which they habitually ignore”⁶⁶. Lorca, absolutamente implicado en erradicar esa falta de objetividad, la indiferencia de la “burguesía frívola y materializada”⁶⁷, no dudó en denunciar los problemas de su tiempo. Así lo ratifican las siguientes declaraciones del poeta a propósito de la cuestión social: “...y una obra de arte no es más que un reflejo de la vida humana. Y por eso ningún artista, aunque quisiera ser exageradamente abstracto, puede permanecer insensible al monstruoso dolor del tiempo en que vivimos...”⁶⁸. En la misma entrevista, reiteraba esta postura, mostrando su indignación y compromiso ante los problemas sociales que iban a reflejarse en un nuevo libro, *Comedia sin título*:

El artista, como observador de la vida, no puede permanecer insensible a la cuestión social. [...]

Me horroricé cuando me dijeron que sólo en los Estados Unidos había doce millones de parados. Ya ve que observando sólo de la manera más superficial uno llega a comprender el alcance de todo el drama social de hoy, ante el cual nadie que sienta el menor sentimiento de solidaridad humana puede ser insensible.

Muy pronto saldrá un libro mío en el cual podrá observar todo lo que acabo de decirle. A aquellos que sólo conocen mi producción literaria de tiempo atrás seguramente no les gustará. Quizá creerán que es un cambio total, absoluto, de ruta. Pero en el fondo del fondo yo soy el mismo ahora que en el primer verso. Es sólo que las circunstancias me han obligado a adoptar esta posición. Las circunstancias que marcan la evolución del mundo y de la civilización tienen y deben tenerla indefectiblemente, una excepcional influencia sobre los hombres⁶⁹.

Desde el primero de sus versos y a lo largo de toda su carrera, Lorca dio constante muestra de su actitud comprometida y crítica, o lo que es lo mismo, empleando palabras de Frye, de “una actitud militante para la experiencia”, lo cual permite corroborar la total coincidencia entre su enfoque y el del satírico:

⁶⁵ Hightet, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁷ Me remito a declaraciones de Federico García Lorca en la entrevista concedida a Octavio Ramírez, “Teatro para el pueblo”, *La Nación* (28 de enero de 1934), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 495.

⁶⁸ “Federico García Lorca habla para los obreros catalanes”, *L’Hora* (27 de septiembre de 1935), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 596.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 600-601.

Ante la realidad social, el poeta debe apasionarse. No puede permanecer impassible de ninguna manera. ¿Cómo pretende que el poeta pueda cerrar los ojos ante los hombres que sufren, ante la tragedia espantosa del hombre oprimido? El poeta debe sentirlo y comprenderlo, y ayudar en la medida de sus posibilidades en la conquista de un mundo más justo y más humano⁷⁰.

Ese mismo año 1935 declaraba: “Aspiro a recoger el drama social de la época en que vivimos y pretendo que el público no se asuste de situaciones y de símbolos. Pretendo que el público haga las paces con fantasmas y con ideas sin las cuales yo no puedo dar un paso como autor”⁷¹. Fueron muchas las declaraciones de Lorca que, acorde con la evolución de la vida política española de los años treinta y el proceso de mayor concienciación ideológica y social de los intelectuales, denunciaban los problemas sociales:

Pero, en este mundo, yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros –me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas... – estamos llamados al sacrificio⁷².

En nuestra época el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo... me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más abierto con las masas⁷³.

A veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: “¿Para qué escribo?” Pero hay que trabajar, trabajar. Trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque a veces piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto! [...] tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social...⁷⁴

La preocupación del poeta por la cuestión social es una constante en su obra, que, como acabamos de ver, no duda en abordar siempre que tiene ocasión en entrevistas y alocuciones, manifiesta ya en sus primeros escritos. Así se refleja en este conmovedor fragmento de “Mi amiguita rubia”, incluido en *Autobiografía*, escrito

⁷⁰ Jordi Jou, “La poesía vista por un poeta. Hablando con Federico García Lorca”, *La Humanitat*, (6 de octubre de 1935), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 607.

⁷¹ “García Lorca ante el teatro. Sus recuerdos de Buenos Aires”, *Transradio Española* (mayo de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 568.

⁷² Declaraciones de Federico García Lorca en la entrevista de Alardo Prats, “Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo”, *El Sol* (15 de diciembre de 1934), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 545.

⁷³ Proel [Ángel Lázaro], “Galería. Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar”, *La Voz* (18 de enero de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 556.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 556-557.

fechado el 1 de abril de 1917, en el que el joven Lorca manifiesta su temprana preocupación por la desigualdad social, las penurias y el sufrimiento que conlleva, cotidianos y tan cercanos a él:

En Andalucía, en sus pueblos cargados de olor y sonido, todas las mujeres pobres mueren de lo mismo: de dar vidas y más vidas. Los hogares pobres de los pueblos son nidales de sufrimiento y vergüenzas. Nadie se atreve a pedir lo que necesita. Nadie osa a rogar el pan, por dignidad y por cortedad de espíritu. Yo lo digo, que me he criado entre esas vidas de dolor. Yo protesto contra ese abandono del obrero del campo. Yo lo siento y mi alma se llena de amarguras... Cuántas veces, cuántas veces he visto yo un entierro de una madre con el niño entre sus piernas, muertos ambos de miseria y falta de asistencia... Cuántos niños que se mueren de suciedad y de abandono... [...] Los niños de los pueblos se mueren mucho, unos por falta de alimento y otros por exceso de trabajo...⁷⁵.

A propósito de este fragmento de “Mi amiguita rubia” Ian Gibson afirma: “Esta voz de protesta nunca abandonará al poeta”⁷⁶. En efecto, su actitud fue siempre la misma: comprometida y crítica, y no en vano había confesado: “En el fondo del fondo, yo soy el mismo ahora que en el primer verso”⁷⁷. En este sentido, el estudio de José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*⁷⁸, hace hincapié, como su título indica, en el aspecto social de la obra del autor. Otros prestigiosos especialistas en Lorca, entre los que destacamos por la calidad de sus estudios y esclarecedoras apreciaciones a Antonio Buero Vallejo, Fernando Lázaro Carreter, Allen Josephs y Juan Caballero, M^a Francisca Vilches de Frutos o Andrés Soria Olmedo, han reconocido asimismo el peso determinante de lo social en su obra⁷⁹.

⁷⁵ Federico García Lorca, *Autobiografía*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. IV, p. 856. Dicha edición fecha este escrito el 1 de abril pero sin identificar el año, tal como hizo constar el joven Lorca a final del texto manuscrito al que nos referimos. La Fundación Federico García Lorca, sin embargo, lo fecha en 1917.

⁷⁶ Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998, p. 38.

⁷⁷ “Federico García Lorca habla para los obreros catalanes”, *L’Hora* (27 de septiembre de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 596.

⁷⁸ José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

⁷⁹ Véase respectivamente: Antonio Buero Vallejo, “Lorca ante el esperpento”, en *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 158, Fernando Lázaro Carreter, “Apuntes sobre el teatro de Lorca”, en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1988, p. 327, Allen Josephs y Juan Caballero, “Introducción” a Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 86; M^a Francisca Vilches de Frutos, “Introducción” a Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 47-65; y Andrés Soria Olmedo, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

La siguiente cita de Hodgart, en consonancia con las declaraciones de Federico García Lorca que hemos venido apuntando para evidenciar así su actitud crítica, sintetiza las características del teatro de nuestro autor:

Así pues, una obra teatral satírica puede arrastrar a su auditorio a un mundo ensoñado de apariencias, pero los comentarios de su autor deben extenderse al mundo real externo del teatro, a los problemas políticos y morales con que ha de enfrentarse dicho auditorio cuando se reincorpore a la vida ordinaria. De ahí que en la sátira el asunto y la postura que ante él adopta el autor sean de esencial importancia. El satírico se compromete con los problemas del mundo y espera que sus lectores hagan lo mismo. Él así lo hace aunque sea consciente de que corre un doble riesgo: el de ser impopular en su propio tiempo y el de ser olvidado por las generaciones futuras, para las cuales los acontecimientos cotidianos de su tiempo tal vez no tengan más que un interés meramente erudito⁸⁰.

Especialmente significativo es el siguiente comentario de Eutimio Martín quien, a pesar de no referirse en su estudio en absoluto a la sátira y sin calificar a Lorca explícitamente de satírico, identifica en éste los aspectos esenciales que caracterizan la actitud satírica. A propósito de la diatriba directa que el joven Lorca dirige a la Iglesia, uno de los objetos de ataque del poeta, como veremos más adelante, y del desprecio que abiertamente manifiesta por ésta en la obra de juventud *Mística en que se trata de Dios*⁸¹, Eutimio Martín advierte:

Es toda su educación católica lo que vomita Lorca en esta feroz diatriba contra la Iglesia: “el mundo que ha sido educado por vosotros es un mundo imbécil y con las alas cortadas”, a sabiendas del peligro que corre enfrentándose a enemigo tan poderoso y tan poco inclinado a la misericordia para con el adversario: “ya sé que quizá cortaréis mi alma antes de que os muerda en nombre del Bien”⁸².

Es muy significativo que Lorca empleara el verbo morder. La sátira nace en el mundo de los cínicos, escuela fundada por Antístenes, discípulo de Sócrates, un vocablo proveniente del griego cuyo significado es perro. Los cínicos fueron así llamados porque su discurso era tan incisivo como los dientes de un perro, haciendo presa de igual modo en su víctima, que no escapaba al ataque de su sátira mordaz. La escuela cínica censuraba los vicios de la humanidad mediante la risa y denunciaba cuanto limitaba al hombre, renegando de normas, convenciones e instituciones. Por este motivo, en *Doble acusación*, Luciano de Samosata describe a Menipo, exponente de la

⁸⁰ Hodgart, *op. cit.*, p. 30.

⁸¹ Federico García Lorca, *Mística en que se trata de Dios*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. IV, pp. 613-620.

⁸² Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986, p. 230.

escuela cínica al que se considera creador de un tipo de sátira llamada en su honor sátira menipea, como “un perro realmente espantoso, de mordedura imprevisible ya que cuando ríe muerde al mismo tiempo”⁸³. A aquella actitud cínica se debe, sin duda, que la RAE defina morder como “murmurar o satirizar, hiriendo y ofendiendo en la fama o el crédito”.

De igual modo, Lorca, comprometido con los problemas de la sociedad contemporánea y sin concesiones a la moral de su época, aun siendo consciente, a juzgar por sus palabras⁸⁴, de las negativas consecuencias que su actitud crítica iba a suponerle, renegó de la norma social y moral impuesta y arremetió contra las instituciones tradicionales, precursoras de la hipocresía, que fomentan convencionalismos y prejuicios y que legitiman la desigualdad. Esta actitud crítica con respecto a los problemas de su tiempo le reportó la antipatía y el odio de muchos, lo que propició su trágico final, tal como él mismo parecía vaticinar con la estremecedora sentencia: “cortaréis mi alma antes de que os muerda en nombre del Bien”. Obviamente, su asesinato no determina su condición de satírico, sin embargo éste fue consecuencia, ineludiblemente, de su conducta que, como hemos demostrado, se corresponde plenamente con la postura que adopta el autor en la sátira. De este modo, considera Ian Gibson que la conducta de Lorca determinó su asesinato:

¿A caso no ha hecho repetidas declaraciones antifascistas a la prensa? ¿No ha criticado a la clase media granadina, llamándola “la peor burguesía de España”? ¿No es íntimo de Fernando de los Ríos, el político socialista más odiado en Granada? ¿No fue *Yerma* objeto de furibundas críticas por parte de la prensa católica? ¿Y el “Romance de la Guardia Civil española”, no ha despertado las protestas de la derecha? ¿No le desprecian muchos granadinos por su condición de homosexual? ¿No es objeto, por su fama, de inconfesables envidias en la ciudad?⁸⁵

Por otra parte, tal como hemos señalado al principio de este apartado, otro de los aspectos que contribuyen a identificar a Lorca con el satírico es que para llevar a cabo

⁸³ Luciano de Samosata, *Doble acusación*, en Luciano, *Obras Completas*, Vol. III, edición de Montserrat Jufresa, Francesca Mestre y Pilar Gómez, Salamanca, CSIC, Europa Artes Gráficas, 2000, p. 132.

⁸⁴ La cita que escoge Eutimio Martín continúa “pero contra vosotros dirigiré mis odios y mis cóleras y mi maldad de hombre”, lo que demuestra que Lorca estaba dispuesto a llevar a cabo su denuncia en un ataque abierto contra las instituciones, en este caso la Iglesia, fuera cual fuera el precio. Federico García Lorca, *Mística en que se trata de Dios*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. IV, p. 619.

⁸⁵ Ian Gibson, *op. cit.*, p. 675. O como afirma más adelante Gibson, sin duda Lorca era para sus asesinos “un rojo asqueroso, la obra que había escrito subversiva, su vida privada repugnante”, *ibidem*, p. 688.

su crítica, recurre a técnicas tradicionales de la sátira con idéntico propósito al del satírico: reducir hasta la mayor degradación a su objeto de ataque. A lo largo de esta tesis, quedará demostrado que la reducción satírica es una constante en la obra lorquiana. Por el momento, hacemos hincapié en el estudio de M. E. Seco de Lucena, centrado en el aspecto reductivo al que nos referimos, que, a pesar de no apuntar ninguna vinculación con la sátira, corrobora sin duda la validez de nuestra afirmación⁸⁶. Además de la reducción degradatoria, Highet enumera los siguientes recursos propios de la tradición satírica: “irony, paradox, antithesis, parody, colloquialism, anticlímax, topicality, obscenity, violence, vividness, exaggeration”, a los que califica de “typical weapons of satire”⁸⁷. En efecto, típicas armas satíricas que García Lorca emplea constantemente en sus obras de teatro con el mismo propósito que el satírico: obligar a su público a ver la verdad, optando a menudo por producir un shock en los espectadores con la muestra de la realidad más dura de manera cruda e impactante. El propio Lorca así lo advertía:

Una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aspaventar y aterrar un poco. Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos, a ver si vomita de una vez todo lo malo del teatro actual. [...] Voy a llevar a la escena temas horribles⁸⁸.

El empleo de los mencionados recursos satíricos, mediante los cuales Lorca lleva a cabo su propósito censor y didáctico, promueve que en la obra lorquiana coexistan lo cómico y lo trágico, la risa y la indignación, el humor y el desprecio o el aborrecimiento, combinación esencial en la sátira:

The final test for satire is the typical emotion which the author feels, and wishes to evoke in his readers. It is a blend of amusement and contempt. In some satirists, the amusement far outweighs the contempt. In others it almost disappears: it changes into a sour sneer, or a grim smile, or a wry awareness that life cannot all be called reasonable or noble. But, whether it is uttered in a hearty laugh, or in that characteristic involuntary expression of scorn, the still-born laugh, a single wordless exhalation coupled with a backward gesture of the head-it is inseparable from satire⁸⁹.

⁸⁶ M. E. Seco de Lucena Vázquez de Gardner, *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1990.

⁸⁷ Highet, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁸ Ricardo G. Luengo, “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en Federico García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, p. 616.

⁸⁹ Highet, *op. cit.*, p. 21.

El talante de García Lorca se sitúa en total consonancia con la emoción que describe Highet. Su humor, réplica a la farsa de la existencia, oscila entre el esbozo de la sonrisa irónica y la carcajada grotesca. El suyo es un ataque abierto e incisivo a las desigualdades, los convencionalismos y prejuicios que convierten la vida en un absurdo, no permitiendo el disfrute de ese efímero momento. En consecuencia, parece legítimo afirmar que la producción teatral de Lorca, en mayor o menor grado dependiendo de la obra en cuestión, reúne los dos rasgos esenciales que para Frye caracterizan la sátira: el humor, que se manifiesta mediante las mencionadas técnicas satírico-reductivas, suscitando sonrisa o repulsa, y la intención crítica que apunta hacia un objeto de ataque.

Ya en su primer estreno, *El maleficio de la mariposa*, representada en 1920 en el Teatro Eslava de Madrid, quedó públicamente patente la intención crítica que caracterizaría a la producción teatral de Federico García Lorca. Tras la historia del amor imposible de Curianito el Nene, alentaba el propósito del teatro lorquiano: desterrar de los escenarios la representación mimética de la realidad adulterada por la apariencia, destapando la mentira que impera en la realidad oficial, que distorsiona la verdad y convierte la vida en una absurda farsa.

El objeto de ataque primordial de la sátira de Lorca resulta ser génesis y *leitmotiv* de su teatro: la realidad, entendida como resultado de la instauración de la norma, siempre opresora, pues integra en la sociedad a quien la acata, pero obliga a cada individuo a renegar de aquello que lo distingue. Ruiz Ramón considera elemento primero del teatro lorquiano una situación dramática básica:

El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar *principio de autoridad* y *principio de libertad*. Cada uno de estos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, cualquiera que sea su encarnación dramática –orden, tradición, realidad, colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad de otro– son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática”⁹⁰.

A propósito de esta afirmación de Ruiz Ramón y de su advertencia de que la condición trágica de los personajes de Lorca radica en una “visión de la realidad como

⁹⁰ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1975, p. 177.

pura amputación del ser”⁹¹, Allen Josephs y Juan Caballero manifiestan “que ese conflicto tan prevaleciente viene a constituir todo un tema” donde “la unicidad temática” de este teatro radicaría en dicha “unicidad conflictiva”⁹². Considero que esta última asociación corrobora mi afirmación de que es esta percepción de la realidad la génesis y *leitmotiv* del teatro de Lorca y, además, objeto primordial de su sátira.

Federico García Lorca denunció “la pobreza de la realidad”⁹³ que, al no tolerar la diferencia, uniformiza las conductas y fomenta la hipocresía. Su producción teatral constata su empeño por desenmascarar la falsedad que existe en todos los planos de realidad, depurando cada uno de ellos hasta lograr alcanzar la verdad última o metafísica. La dimensión metafísica contiene todos los planos de realidad en los que Lorca escudriña: el social y el íntimo o personal. Cada una de las realidades anteriores, partiendo de la última o metafísica, incluye a todas las precedentes o de menor dimensión. Julio Huélamo Kosma afirma sobre *El público*:

Se revela así el drama como una búsqueda incesante de la verdad a través de un proceso consistente en descorrer de forma imparable todos los velos (entiéndanse niveles o planos) que ocultan en su limitación la realidad más escondida, el mundo del instinto, o menos parcial, la última verdad que remite al fin de la existencia⁹⁴.

La síntesis que Huélamo Kosma hace de *El público* es aplicable con la misma rigurosidad a la totalidad de la producción teatral de Lorca. Su objetivo es idéntico al del Director de *El público*, pues ambos llevan a cabo la misma búsqueda. El primero la inicia en el cuadro primero de la obra que protagoniza, parte de su propia realidad, la individual, reprimida y relativizada en el plano social para cerciorarse de la irrelevancia de ambas desde la no-realidad o plano metafísico. Lorca emprendió idéntica búsqueda, públicamente, al inaugurar su carrera como dramaturgo en el estreno de *El maleficio de la mariposa*. Persistiendo en su intento, en cada nueva obra Federico García Lorca abordó temas personales que trascienden en universales desvelando, progresivamente y en orden ascendente⁹⁵, en idéntica trayectoria a la emprendida por el Director de *El*

⁹¹ *Ibidem* p. 185.

⁹² Allen Josephs y Juan Caballero, “Introducción” a Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, ed. cit., p. 20.

⁹³ “Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca”, *La Libertad* (24 de diciembre de 1930), en Federico García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, p. 375.

⁹⁴ Julio Huélamo Kosma, *El teatro imposible de García Lorca (Estudio sobre El público)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 100.

⁹⁵ Julio Huélamo Kosma sostiene que, teniendo en cuenta la introspección que realiza el Director de *El público*, en la que progresivamente alcanza niveles psicológicos más profundos, la estructura de esta

público, la verdad, oculta tras la apariencia, en cada uno los niveles de realidad escrutados.

Ningún estrato de realidad queda exento de hipocresía. En el plano personal, nadie se muestra tal como es por miedo a la represalia social a que es sometido todo aquel que transgrede la norma. Para evitar el escarnio público y sentirse socialmente integrado, es preferible aparentar cumplir con las imposiciones que la sociedad exige al estereotipo premiado. Por tanto, la realidad individual carece de relevancia al trascender en el siguiente plano de realidad: el social. En este nivel, el Estado y la Iglesia, aparentando actuar en favor del bien común, obran, sin embargo, en su propio beneficio, fomentando privilegios y desigualdad e ignorando todos aquellos males que podrían enmendar. A pesar de que consideramos que la obra de Lorca no obedece a una intención política, es cierto que su denuncia implica una crítica a la política en cuanto responsable de los asuntos sociales. En el caso de la Iglesia, la farsa trasciende al plano metafísico al legitimar, por designio divino, el orden establecido y justificar el destino final del ser humano con un falso argumento:

Os habéis formado una ridícula tramoya de piedad y de salvación. Sois unos miserables políticos del mal, ángeles exterminadores de la luz [...]. ¡Miserables! ¡Miserables! Y aún os atrevéis a decir que vuestra religión es la verdadera... Contra vosotros hay que ir. [...] Es necesario, preciso, rescatar las ideas de Jesús de vuestros manejos ruines⁹⁶.

Lorca arremetió contra la omnipresencia de la norma que, legitimada institucionalmente, fomenta la desigualdad social y la hipocresía al premiar un comportamiento estereotipado, rechazó la imposición de un saber legado por la tradición y los convencionalismos, desacreditó cualquier tipo de autoridad: la familiar, la social, la institucional... y reivindicó la libertad, lo reprimido debido a la omnipresencia de la norma, lo oculto tras la apariencia, al tiempo que clamaba por un teatro nuevo, alternativo al convencional, en el que se mostrase la verdad y no un reflejo de la hipocresía que la adultera.

obra es descendente. Sin embargo, como el propio Huéllamo Kosma afirma, la trayectoria que sigue esta obra es ascendente en cuanto al orden en que se suceden los diferentes planos de realidad: la secuencia se inicia en la realidad individual, contenida en la social, y finaliza en la dimensión metafísica que, a su vez, contiene a las dos realidades anteriores. *Ibidem*, p. 99.

⁹⁶ Federico García Lorca, *Mística en que se trata de Dios*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. IV, p. 619.

Este objeto de ataque general se concreta en diversos aspectos: la falta de autenticidad del individuo y la hipocresía social, ambas fomentadas por la falsa moral que el dogma promueve al intentar uniformar los comportamientos humanos (de ahí que en ocasiones Lorca identifique a la humanidad con un rebaño de ovejas; imagen degradante, y por tanto reductiva, símbolo de estupidez humana⁹⁷). También el miedo a la censura social, la censura personal, el tabú, la tradición, la autoridad, la mentira, la desigualdad y la falta de humanidad son objetivos contra los que arremete la sátira lorquiana, derivados en su conjunto de ese objeto de ataque primigenio. La proximidad entre todos estos aspectos, objetos de ataque de García Lorca, y los inconvenientes que, según Bajtin, eran detonante de la risa popular medieval⁹⁸ contribuyen a constatar la influencia de la tradición satírica en la sátira lorquiana.

La risa popular y el alegre relativismo del carnaval que caracterizaron el grotesco medieval, cuyas imágenes primordiales fueron, en términos bajtinianos, “lo inferior corporal y material”, se manifiestan en gran medida en la obra de Lorca debido a la influencia del teatro breve del Siglo de Oro. Teatro que, tal como ocurrió con la gran literatura europea del Renacimiento, captó esos rasgos distintivos de la cultura popular medieval, dando lugar a una “nueva conciencia histórica libre y crítica”⁹⁹.

En el extremo opuesto a esa comicidad medieval, festiva y jocosa, aunque no por ello carente de sentido crítico, se sitúa la sátira más radical, resultado del proceso de transformación que inició la risa carnavalesca a final de la Edad Media, precisamente cuando la frontera entre la cultura popular y la gran literatura empezó a desaparecer, dando lugar a una risa más negativa que renovadora. Ambas vertientes, intrínsecas a la sátira¹⁰⁰: lo cómico y lo serio o trágico, lo sublime y “lo bajo material y corporal”, o en palabras de Lorca: “lo lírico y lo grotesco”¹⁰¹, coexisten en la obra de este autor, y en

⁹⁷ Véase la escena de la “ovejita blanca tan chiquita que casi no puede andar” de *La zapatera prodigiosa* o el “Solo del pastor bobo” de *El público*. Ambas en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. II, p. 212 y pp. 320-321, respectivamente.

⁹⁸ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰⁰ Hodgart depara, nada más iniciarse su libro, en la mezcla de risa e indignación con la que el satírico contempla el mundo; *op. cit.*, p. 10. Por su parte, Highet, tal como se ha dejado constancia en las páginas precedentes, hace hincapié en el mismo aspecto, al que define como “a blend of amusement and contempt”, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰¹ Me remito a las declaraciones de Federico García Lorca a propósito de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* el mismo día de su estreno: “Lo que me ha interesado en don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aún mezclarlos en todo momento”. “Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales”, *El Sol* (5 de abril de 1933), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 409.

lugar de excluirse se complementan para alcanzar a expresar la tragedia moderna. A propósito de esta concomitancia Bajtin resuelve:

En ciertas obras de la literatura mundial ambos aspectos del mundo, lo serio y lo cómico, coexisten y se reflejan mutuamente (son los llamados aspectos integrales, nunca imágenes serias y cómicas aisladas, como en el drama ordinario de la época moderna)¹⁰².

Considero que esta apreciación de Bajtin se ajusta perfectamente a la obra de García Lorca. Además, debemos reparar en que Bajtin considere a las tragedias de Shakespeare paradigma de la coexistencia cómico-serio¹⁰³. Siendo el dramaturgo inglés referencia habitual en la obra de Lorca y dada la intensidad de las tragedias de ambos, no debemos pasar por alto lo significativo de esta afirmación. Al contrario, teniendo además en cuenta que los expertos en sátira advierten de su presencia en la obra de Shakespeare, debemos reparar en esta coincidencia entre ambos dramaturgos que, considero, contribuye a corroborar la existencia de sátira en las tragedias lorquianas. Por otro lado, ratificando los enlaces entre vanguardia y tradición del conjunto de su obra, esa hibridación entre el lirismo y lo grotesco sobre la que Lorca advertía es característica de la tragedia de vanguardia, que se sirve del carácter carnavalesco y transgresor de las formas más antiguas de teatro breve: farsa, entremés, *Commedia dell'arte* y teatro de títeres, "formas todas ellas que echan sus raíces en una teatralidad primitiva y radical, al margen de toda la retórica y palabrería",¹⁰⁴ para arremeter contra la falsa verosimilitud del teatro burgués y renovar o, lo que es lo mismo, "airear y ennoblecer el teatro de su tiempo"¹⁰⁵. En este sentido, las probaturas vanguardistas del teatro español pasan necesariamente por la figura de Valle-Inclán y su magistral experimentación con los fundamentos de la farsa y la tragedia, prácticas en que

¹⁰² Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, op. cit., p.112.

¹⁰³ Mijaíl Bajtin, "Es evidente que las obras más notables de este tipo son las tragedias de Shakespeare", *ibidem*, p. 112.

¹⁰⁴ Javier Huerta Calvo, "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX", en Dougherty, Dru y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, p. 289. Acerca de estas formas teatrales de la dramaturgia áurea, véase el conjunto de ensayos del propio Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, J. de Olañeta, Editor, 1995. Acerca de las relaciones con la *Commedia dell'arte*, véase. David George, *The History of the Commedia dell'arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1995.

¹⁰⁵ Javier Huerta Calvo, "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX", *art. cit.* p. 292.

influyeron decisivamente los procedimientos de la tradición satírica¹⁰⁶. Las relaciones entre Valle-Inclán y García Lorca son esenciales en este punto para entender la particular utilización que realizará nuestro autor del género satírico¹⁰⁷. En las propuestas de Valle-Inclán, García Lorca pudo comprobar tanto las posibilidades vanguardistas de lo farsesco, trágico y esperpéntico como las limitaciones de la radical propuesta valleincliniana, según las concepciones e intereses de un Lorca que no quería verse condenado a la irrepresentabilidad de sus obras¹⁰⁸.

La sátira, sirviéndose de su capacidad para manifestarse en cualquier género literario, recurre a la forma que resulte más efectiva al satírico para conseguir captar la atención de su audiencia e implicarla en su lucha contra los males del mundo. El teatro breve tiene mucho de sátira, pues a su visión veraz de la sociedad se une el componente cómico-grotesco, tal como deja entrever la siguiente apreciación de Bergamín: “aquel género chico reflejaba, espejaba, grotesca máscara disimuladora de lo trágico nacional, la conciencia viva española”¹⁰⁹. El objetivo del teatro popular, como considera Peter Brook, “es provocar desvergonzadamente la alegría y la risa”, pero “es también sátira

¹⁰⁶ Montserrat Iglesias Santos, “La farsa en el teatro de vanguardia europeo: Valle-Inclán y Ghelderode”, en Antonio Monegal, Enric Bou y Darío Villanueva Prieto (eds.), *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1999, pp. 163-174. Acerca de las relaciones de Valle-Inclán con la sátira, véase Norma Carricaburo y Luis Martínez Cuitiño, “La sátira menipea en los esperpentos valleinclinianos”, *Revista de Literatura*, 50 (1988), pp. 157-168; Dru Dougherty, “Poética y práctica de la farsa: *La Marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (diciembre de 1996), pp. 124-144; Montserrat Iglesias Santos, *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1998, y “Valle-Inclán, la farsa y el teatro de vanguardia europeo”, en Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, Barcelona, Taller d'Investigacions Valleinclinianes, 1995, pp. 539-551; y Unvelina Perdomo Montelongo, *La sátira de Valle-Inclán en El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: tradición y modernidad*. A Coruña, Ediciós do Castro, 2006.

¹⁰⁷ Para una panorámica sobre las relaciones entre Valle-Inclán y García Lorca, véase Ricardo Doménech, “Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español” (1992), recogido en Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 47-62.

¹⁰⁸ Sobre estas cuestiones, véase Luis García Montero, “El teatro, la casa y Bernarda Alba”, en *La palabra de Ícaro: estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 359-370. Para un recorrido de la trayectoria dramática lorquiana y su progresiva conquista de los escenarios, véase Antonio Gallego Morell, “El teatro lorquiano: del fracaso inicial a la apoteosis”, en *Philologica Hispaniensis in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986-1987, pp. 153 -164; y M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Fundación Federico García Lorca/Tabpress, 1992.

¹⁰⁹ José Bergamín, “Vida y milagros del género chico. Preludio de un libro futuro” (1960), en José Bergamín, *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 111.

feroz y grotesca caricatura”¹¹⁰. Por tanto, farsa, entremés, *Commedia dell’arte* y teatro de títeres son asimismo formas de las que se sirve la sátira para manifestarse.

El humor, lo cómico, lo jocoso... es una constante en la obra de Lorca que, simultáneo a la tragedia que acontece, caracteriza el particular estilo de su discurso. Su humor oscila entre lo puramente jocoso y las alusiones grotescas que bien podrían calificarse de humor negro. En las farsas, tal como requiere este género, el humor se manifiesta mediante un engañoso tono jocoso, burlón y ligero, a excepción de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, donde la constante presencia de lo grotesco recrudece a menudo estos componentes, mientras que en las “comedias irrepresentables” su presencia es mucho más directa, menos graciosa y más agresiva, debido, sin duda, a que Lorca prescindió de la estrategia textual¹¹¹, sobre la que más adelante trataremos, tras la que se escudó en sus obras “representables”. Por tanto, una crítica más directa y explícita conlleva un humor más agresivo y oscuro.

La sátira recurre a lo grotesco y/o fantástico, rasgos distintivos de esta modalidad tal como advierte Frye, para trascender la realidad preestablecida, desvelando, así, la verdad oculta tras esa tramoya. De este modo, se manifiesta Bajtin al respecto: “En el dominio de la creación artística, el alejamiento con respecto a la realidad elemental, a la estadística del día presente, al documentalismo y a la tipificación superficial se justifican perfectamente, así como también se justifica lo grotesco y la fantasía grotesca”¹¹². En este sentido, a propósito de la capacidad de lo grotesco para desenmascarar, afirma José Bergamín: “Lo cómico no deja, en su fondo humano y real, de seguir siendo trágico; pero se enmascara de serlo para engañarnos o engañarse a sí mismo de este modo. Diríamos que lo trágico se hace grotesco”¹¹³.

El grotesco supone una perturbación de lo preestablecido e inamovible: normas, leyes, convencionalismos, cánones... que conforman la realidad oficial. A su vez, la fantasía o la magia marginan, transgreden y destruyen lo incuestionable, es decir, la historia oficial impuesta por la clase dominante, con el propósito de mostrar la “realidad

¹¹⁰ Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona, Ediciones Península, 1973, pp. 100 y 98, respectivamente.

¹¹¹ Marta Castillo Lancha, *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga, 2009, pp. 227-232.

¹¹² Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, op. cit., p. 114.

¹¹³ José Bergamín, op. cit., p. 111.

verdadera” (*Dragón*, 763). Lorca, sirviéndose de estos dos componentes de la sátira, “muestra hasta dónde la magia teatral puede corroborar la verdad”¹¹⁴. No es casual, pues, y nada lo es si se trata de Lorca, que se represente en sus obras como mago o prestidigitador, llegando a encarnar ante el público a su propio personaje, como veremos en el apartado correspondiente a *La zapatera prodigiosa*.

El elemento grotesco y/o absurdo apunta directamente a la sensibilidad del espectador, que Lorca satiriza frecuentemente en su dramaturgia desubicando y desconcertando al público para obligarlo a mirar la realidad objetivamente, tal como es, en lugar de mostrar “un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre” (*Comedia sin título*, 769). En consecuencia, Lorca arremete contra la superficialidad y la falta de veracidad del teatro burgués, carencia que ponen en evidencia los espectadores aburguesados de *Comedia sin título* con respecto a la obra que presencian y de la que al mismo tiempo son partícipes: “en el teatro es todo mentira” (773). Recurrir al elemento grotesco, práctica frecuente en el teatro vanguardista, conlleva lo que algunos críticos han llamado “desfamiliarización”¹¹⁵ o, lo que es lo mismo: la desorientación del espectador, que queda fuera de lugar, tras ser desprovisto de lo que le resulta familiar y verosímil, una vez aniquiladas las convenciones a las que se aferra. Esta estrategia supone una reducción, pues, en consecuencia, el público burgués acaba “siendo desposeído de todos sus apoyos de rango y clase social”¹¹⁶. Desubicar al espectador es una táctica para romper la “cuarta pared”¹¹⁷ con el propósito de hacerlo consciente y partícipe de la “realidad verdadera” (*Dragón*, 763). Lorca, como el satírico, busca “sacar al lector o espectador de su complacencia y convertirle en un aliado en la lucha contra la estupidez humana”¹¹⁸. Con esta intención, Lorca muestra escenas desagradables, repulsivas y aterradoras que atentan contra la delicada y escrupulosa moral burguesa. Para corroborar la fiabilidad de esta propuesta, recordemos de nuevo las declaraciones de Lorca:

¹¹⁴ Allen Josephs y Juan Caballero, “Introducción” a *La casa de Bernarda Alba*, ed. cit., p. 24.

¹¹⁵ Término empleado por Luis Fernández Cifuentes en *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, op. cit., p. 116. La crítica, en general, reconoce esta sensación de “desfamiliarización” que produce el teatro de García Lorca. Por ejemplo, Huéllamo Kosma emplea con el mismo sentido el término “extrañamiento”. Véase, Julio Huéllamo Kosma, “Lorca y los límites del teatro surrealista español”, en Dru Dougherty y María Francisca Vilches Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, p. 210.

¹¹⁶ Hodgart, op. cit., p. 118.

¹¹⁷ “Aquella ‘cuarta pared’ cuya ausencia era al mismo tiempo exigida e ignorada por el teatro convencional, y servía de pretexto a los experimentos del teatro de vanguardia”, Luis Fernández Cifuentes, op. cit., p.123.

¹¹⁸ Hodgart, op. cit., p. 131.

Una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aspa ventar y aterr ar un poco. Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual. [...] Voy a llevar a la escena temas horribles¹¹⁹.

Por tanto, y en absoluta correspondencia con las conclusiones de Highet, Lorca emplea dos métodos esenciales en la sátira. El primero de ellos consiste en:

To describe a painful or absurd situation, or a foolish or wicked person or group, as vividly as possible. The satirical writer believes that the most people are purblind, insensitive, perhaps anaesthetized by custom and dullness and resignation. He wishes to make them see the truth- at least that part of the truth which they habitually ignore.¹²⁰

El segundo de los métodos satíricos que Highet detecta se manifiesta cuando:

A satirist uses uncompromisingly clear language to describe unpleasant facts and people, he intends to do more than merely make a statement. He intends to shock his readers. By compelling them to look at a sight they had missed or shunned, he first makes them realize the truth, and then moves them to feelings of protest¹²¹.

Lorca muestra en sus obras imágenes entrañables, como la de un “patito recién nacido” en el caso de *Amor de don Perlimplín* (251), la ovejita “blanca tan chiquita que casi no puede andar” de *La zapatera prodigiosa* (212) o la maternidad de *Comedia sin título* (329), destruidas por la sociedad para denunciar su crueldad y falta de humanidad. En otras ocasiones, con el mismo propósito, recurre a escenas de violencia, una de las armas de la sátira¹²², episodios de crueldad gratuita que ponen de manifiesto un comportamiento desalmado y que emplean un lenguaje igualmente directo, duro y agresivo. Es el caso de escenas, a las que más adelante se volverá, como el martirio irracional que sufren el gato, el niño y el pavo en *Comedia sin título* (774), o la atroz escena de *El público* en la que la violencia adquiere una inusitada representación plástica (“le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados”, 284-285) para denunciar la brutal represalia social contra quienes osan quebrantar el orden establecido. De esta manera respondió Lorca a la burguesía que le acusó de emplear palabras y expresiones crudas y escandalosas: “No hay tal crudeza. So pena que se llame así a trasplantar la vida como es. Las gentes a quienes espanta mi realidad son

¹¹⁹ “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en Federico García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, p. 612.

¹²⁰ Highet, *op. cit.*, p. 19.

¹²¹ *Ibidem*, p. 20.

¹²² *Ibidem*, p. 18.

fariseos que viven, sin asustarse, la misma realidad de mi teatro. [...] Las empleo porque me salen de dentro. Sin fingimiento ni cálculo malicioso”¹²³. Paralelamente, nuestro autor reivindicó la autenticidad de la realidad que reflejan sus obras, insinuando que el sustrato fue siempre un hecho verídico¹²⁴: “Yo me sorprendo mucho cuando creen que esas cosas que hay en mis obras son atrevimientos míos, audacias de poeta. No. Son detalles auténticos, que a mucha gente le parecen raros...”¹²⁵.

La realidad es el germen¹²⁶ y la sustancia del teatro lorquiano. García Lorca mezcla lo absurdo y lo grotesco con el propósito en el que hemos venido haciendo hincapié: impactar y desconcertar al público que debe, indefectiblemente, reconocer la realidad y comprometerse con ella. Tal como manifestó en 1935, Lorca quiso “llevar a escena temas horribles”. En efecto, optó por mostrar la realidad más dura y más fea crudamente, sin paliativos, para herir al espectador¹²⁷, al que de este modo esperaba hacer consciente y partícipe, obligándolo a tomar parte en su cruzada personal contra la insensatez y el vicio humanos.

El mal y la adversidad son reales y cotidianos, por eso Lorca reclama su presencia sobre el escenario y arremete contra quienes permanecen indiferentes y “pintan la vida como no es”. Lorca muestra en su teatro la “realidad verdadera” en clara y manifiesta oposición a la realidad aparente, que la comedia burguesa fomenta con el propósito de difundir e imponer sus valores y para legitimar su posición social. Mostrar la verdad, verse reflejado en el drama, implicaría evidenciar que esa privilegiada posición se debe a razones injustificadas, carentes de solidez:

¹²³ Ricardo G. Luengo, “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en Federico García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, p. 611.

¹²⁴ Marcelle Auclair ha identificado lugares, sucesos y personajes reales en los que se basan *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Véase, Allen Josephs y Juan Caballero, “Introducción” a *La casa de Bernarda Alba*, ed. cit., p. 58.

¹²⁵ Proel [Ángel Lázaro], “Galería. Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar”, *El Sol* (18 de enero de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 555.

¹²⁶ En mayo de 1935, Federico García Lorca había declarado: “cada minuto, cada persona, cada actitud puede ser el germen de una obra dramática [...] lo que pasa es que nadie se atreve a tirar de los hilos difíciles, porque el hombre teme a verse retratado en el teatro...”. Obviamente, se refiere a la falta de correspondencia del teatro con la realidad que caracterizaba al teatro comercial que triunfaba en su época. Realidad que, por el contrario, él se esforzó por plasmar en su teatro, en clara oposición a las aspiraciones comerciales de la fórmula del astracán. Véase, “García Lorca ante el teatro. Sus recuerdos de Buenos Aires”, *Transradio Española* (mayo de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, ed. cit., Vol. III, p. 566.

¹²⁷ Sobre la intención del satírico de herir al espectador o lector se pronuncian explícitamente en sus estudios Hodgart y Highet, una voluntad del satírico que señalan como producto de su desprecio e indignación. *Op. cit.*, pp. 203 y 235, respectivamente.

El poeta dramático tiene obras detrás de cada esquina. Lo que pasa es que nadie se atreve a tirar de los hilos difíciles, porque el hombre teme a verse retratado en el teatro y por eso llena de oro las manos de los autores que lo pintan como no lo es, en la comedia burguesa.¹²⁸

Como se verá, en *Comedia sin título* o *El público* Lorca desvelará la actitud miserable de quienes anteponen su egoísmo a la aceptación de la verdad y se mofará de los escrúpulos de este público burgués ante la auténtica realidad de sus identidades y de lo real, al tiempo que revelará la ineficacia de la hipocresía ante la contundencia de su visión satírica. Lorca repudia la realidad placentera y ordenada, en absoluto veraz, y en consecuencia hipócrita, que copa la escena burguesa. El teatro es representación y transmisión de ideología, posibilidad de transformación o asunción complaciente de la norma. Por tanto, él reniega de la fórmula del astracán y del teatro comercial, es decir: la comedia superficial y chabacana que proliferaba en los teatros de la época, y arremete contra el público que sólo va al teatro a reír y matar el tiempo: “El teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama *matar el tiempo*”¹²⁹. Con idéntica actitud, reprocha por boca del Mosquito en *Los títeres de Cachiporra* la despreciable actitud del público burgués: “Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condeses y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también” (40). Federico García Lorca denunció la decadencia del teatro español de su época calificándolo de “teatro hecho por puercos y para puercos”¹³⁰ y alertaba “aquí, lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral”¹³¹. En 1933, manifestaba su indignación ante la decadencia en que la burguesía había sumido el teatro español: “Ese que se regodea con escenas en que el protagonista ante el espejo se arregla la corbata silbando y llama de pronto a su criado: ...”Oye, Pepe, tráeme”. Eso

¹²⁸ “García Lorca ante el teatro. Sus recuerdos de Buenos Aires”, *Transradio Española* (mayo 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, pp. 566-567.

¹²⁹ Federico García Lorca, “Charla sobre teatro” (2 de febrero de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 255. Tal como indica García-Posada en la citada edición, Lorca leyó este discurso a los actores madrileños en el Teatro Español tras la representación del segundo acto de *Yerma*, el 1 de febrero de 1935. El texto fue publicado al día siguiente en diario madrileño *El Liberal*. *Ibidem*, p. 1375.

¹³⁰ Ricardo F. Cabal, “Charla con Federico García Lorca”, *La Mañana* (12 de agosto de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 424.

¹³¹ Alardo Prats, “Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo. Un teatro de nuestro tiempo”, *El Sol* (15 de diciembre de 1934), en García Lorca, *Obras Completas*, ed. cit., Vol. III, p. 545.

ni es teatro ni es nada. Pero la gente de plateas y de palcos hacen lo mismo todos los días y se complacen en verlo”.¹³²

En contraposición al realismo mimético que había prostituido el teatro¹³³ y cuyo único propósito era el de complacer al espectador eludiendo cualquier aspecto crítico, Lorca hizo hincapié en los aspectos más escabrosos para reivindicar la realidad que resulta ser la más auténtica, pues ante tanta dureza es imposible simular, disimular o aparentar. Al contrario, inevitablemente, cada individuo se desprende de su careta y se muestra tal como es, dejando al descubierto su verdadera condición. Entonces, se hace evidente que la apariencia suplanta a la realidad.

El propósito didáctico del teatro de Lorca, quien pretendía educar al público en lo ético, consiste en evidenciar y erradicar dicha suplantación. Para ello, Lorca emplea una técnica esencial en la sátira: la técnica satírica de contraste entre apariencia y realidad, utilizada por satíricos como Góngora, Quevedo y Luís Vélez de Guevara. La actitud crítica de Lorca es la misma que la de los autores satíricos del Siglo de Oro. Todas las sátiras de Góngora, por ejemplo, participaban de esa “actitud crítica que consiste en levantar la cáscara de la apariencia para descubrir una realidad de significación opuesta” y “en sus *Sueños* Quevedo no cesa tampoco de arrancarle a la realidad su capa de apariencia, para mostrárnosla en su repugnante desnudez”¹³⁴. El uso de esta técnica es usualmente combinado con la aparición de esos elementos fantásticos o mágicos propios asimismo de la sátira, como así sucede, por ejemplo, en *El mundo por de dentro* de Quevedo o en *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara. De modo similar, se verá que en obras como *El público* se emplean elementos semejantes, como pueda ser el biombo en tanto que mecanismo de desenmascaramiento de claras similitudes con lo propuesto por Quevedo o con la revelación de las distancias existentes entre apariencia y realidad en la línea de lo que promueve Guevara, antagonismos que en la tragedia lorquiana derivarán en la oposición teatro al aire libre y

¹³² “Llegó anoche Federico García Lorca. Su definición de su propio arte”, *Crítica* (15 de octubre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 447.

¹³³ Me remito a las palabras de Federico García Lorca durante la entrevista concedida a Miguel Pérez Ferrero el 14 de abril de 1934: “En España, la burguesía y la clase media que han prostituido nuestro teatro, sabrán rectificar”. Miguel Pérez Ferrero, “Los españoles fuera de España. Federico García Lorca, el gran poeta del ‘Romancero Gitano’, ha sido durante seis meses embajador intelectual de nuestro país en Argentina”, *Heraldo de Madrid* (14 de abril de 1934), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 532.

¹³⁴ Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 70 y 71.

teatro bajo la arena. Como ya se advirtió, Highet afirma que uno de los métodos para cerciorarse de si una obra es satírica, ya sea total o parcialmente, es que el autor de la obra en cuestión recurra a temas y métodos empleados por satíricos anteriores¹³⁵. Por tanto, el hecho evidente de que el tema del antagonismo entre apariencia y realidad sea una constante en el teatro de Lorca, así como el empleo de técnicas satíricas tomadas de modelos de la tradición, revelarían que nuestro autor es un satírico y que existe sátira en sus obras. Por otro lado, nuevamente de acuerdo con otra de las maneras que, según Highet, permite identificar a un autor y una obra de satíricos, el propio Lorca se identifica con Quevedo y proclama el parentesco de su obra con la de este gran satírico. Esta declaración, que debe hacer el propio autor de manera explícita, es lo que Highet llama *pedigree*¹³⁶: “La raíz de mi teatro es calderoniana [...] Entre mis ecos han notado la huella de Lope, pero se les ha escapado la sombra de Quevedo en mi amargura. Yo soy un poeta telúrico, un hombre agarrado a la tierra, que toda creación la saca de su manantial”¹³⁷. Así pues, la presencia del constante antagonismo apariencia y realidad y el propósito de desenmascarar la hipocresía tras la que se parapeta el orden burgués para “dar a luz la tragedia soterrada”¹³⁸ permiten validar la proposición manifestada al iniciar este apartado: la realidad es génesis y *leitmotiv* del teatro de Lorca.

Lorca desprecia manifiestamente la realidad idealizada de la burguesía y se opone a los valores aplaudidos por la sociedad contemporánea. En clara contraposición, propone una inversión de valores¹³⁹ en detrimento de los valores burgueses que contribuye también, aunque de manera menos directa e impactante que los métodos a los que hemos venido haciendo referencia, a producir la sensación de “desfamiliarización” en el espectador. Así, por ejemplo, elogia las cosas sencillas

¹³⁵ Highet, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Ricardo G. Luengo, “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, pp. 612-613. Acerca de las influencias de Quevedo en la poesía de Lorca puede consultarse José Luis Calvo Carilla, «La mediación nerudiana: Quevedo y Lorca», en *Quevedo y la generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1992, pp. 97-103.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 616.

¹³⁹ “Inversión de valores” o “transvaloración” son términos acuñados por Nietzsche en su propuesta de cambiar los falsos valores que determinan la moral tradicional. Luis Fernández Cifuentes también emplea la expresión “inversión de valores” a propósito de la transgresión de los valores morales tradicionales que supone *La zapatera prodigiosa*, *op. cit.*, p. 103. Acerca de las relaciones de Lorca con el filósofo alemán, véase Andrés Soria Olmedo, “‘Me lastima el corazón’: Federico García Lorca y Federico Nietzsche”, art. cit., Encarna Alonso Valero, “Lo trágico: Nietzsche y Lorca”, art. cit., y Encarna Alonso Valero, *La tragedia del nacimiento (El teatro de Federico García Lorca)*, *op. cit.* Por su parte, Michael Gómez interpreta *La casa de Bernarda Alba* desde la influencia nietzscheana: “*La casa de Bernarda Alba: A Nietzschean Reading*” *Bulletin of Hispanic Studies* (2010), 87 (2), pp. 221-239.

prefiriendo el campo a la ciudad¹⁴⁰, práctica frecuente en la tradición satírica¹⁴¹, y opone la autenticidad de los espacios naturales abiertos al ostentoso y corrompido ambiente de los teatros burgueses, “donde el aire es tan violento que desnuda a la gente y hasta los niños llevan navajitas para rasgar los telones” (*El público*, 322). Nuevamente, su propuesta conlleva un ataque implícito, a veces también directo y explícito, al falso orden burgués.

El descrédito del orden establecido pretende inducir al público a una inquietante reflexión sobre la credibilidad de lo preestablecido. Lorca aspiraba, como el Director de *Comedia sin título*, “a conmover vuestros corazones [los del público] enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír. [...] ¿Por qué hemos de ir siempre al teatro a ver lo que pasa y no lo que nos pasa?” (769-770). El teatro buscado por Lorca terminó siendo un teatro social, por y para el pueblo¹⁴², un instrumento para “educar a las multitudes”¹⁴³. Denunciar la pasividad del público burgués, apoltronado en sus privilegios, para concienciarlo de la necesidad de cambio, al tiempo que reivindicaba un teatro alternativo al ordinario era un propósito difícil de acometer, tal como quedó de manifiesto desde su primer estreno. El público de *El maleficio de la mariposa* no quiso entender o no pudo tolerar la dosis de realidad a la que fue sometido. De esta manera, documenta Gibson el deplorable comportamiento del público:

ni la Argentinita, ni Catalina Bárcena (en el papel de Curianito el nene), ni la música de Grieg, ni el vistoso decorado de Mignoni, ni el vestuario de Pérez Barradas, ni la dirección de Martínez Sierra, ni la claqué organizada por los amigos de Lorca, ni los varios méritos intrínsecos de la obrita en verso en cuestión consiguieron vencer la hostilidad del público, parte del cual estaba decidido a

¹⁴⁰ “Amo en todo la sencillez. Este modo de ser sencillo lo aprendí en mi infancia, allá en el pueblo. [...] Toda mi infancia es pueblo. Pastores, campos, cielo, soledad. Sencillez en suma...”, Proel [Ángel Lázaro], “Galería. Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar”, *La Voz* (18 de enero de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 555.

¹⁴¹ Véase Robert Jammes, *op. cit.*, pp. 152-154.

¹⁴² Federico García Lorca se había propuesto “educar al pueblo con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente”. Así lo manifestó en la entrevista de V. S., “Los estudiantes de la F.U.E. se echarán a los caminos con La Barraca”, *El Sol*, 1 de diciembre de 1931, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 382. Acerca de la identidad del autor de la entrevista, García-Posada apunta la posibilidad de que se tratara de Víctor de la Serna. *Ibidem*, p. 1382.

¹⁴³ “Federico García Lorca habla para los obreros catalanes”, *L’Hora* (27 de septiembre de 1935), en Federico García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, p. 598.

reventarla desde el primer momento. Nada más empezar los actores a hablar hubo abucheos, pateos, insultos, pullas... el alboroto fue ensordecedor...¹⁴⁴

Por lo que se refiere a Lorca, siempre respondió al fracaso y a la incompreensión del público y la crítica con recíproco desprecio, sorna y desafiante indiferencia. Reacción acorde con la actitud satírica que se le atribuye en esta tesis: “para calumnias, horrores y sambenitos que empiecen a colgar sobre mi cuerpo, tengo una lluvia de risas de campesino para mi uso particular”¹⁴⁵. No obstante, ello no significó desistir de su propósito de educar al público, y para ello recurrió a las convenciones como medio que garantizase la recepción de sus rupturas morales y estéticas. “Aspiro a recoger el drama social de la época en que vivimos y pretendo que el público no se asuste de situaciones y símbolos”, afirmaba Lorca¹⁴⁶. Consciente de la dificultad de prosperar en su propósito de hacer llegar al público su propuesta de renovación, empleó en todas sus obras, a excepción de las “comedias irrepresentables”, una estrategia que le garantizara la atención del respetable durante la representación sin que éste abandonara la sala indignado al no tolerar la crítica a la que estaba siendo sometido:

De ahí que Lorca siempre tenga la habilidad (al menos en sus obras “posibles”) de relacionar su producción, de alguna manera con un texto, un autor, un género prestigiosos neutralizando así el previsible rechazo del público frente a un tema escabroso o una forma poco convencional de tratarlo. Así puede constatarse, por ahora, en el estreno de *El maleficio de la mariposa* y su relación con Shakespeare; con *Mariana Pineda* y el drama histórico modernista a lo Marquina; con el teatro de muñecos y la antigua herencia popular. Este modo peculiar de insertar la obra en el sistema literario-teatral vigente y adecuarla, de alguna manera, al horizonte de expectativas se repetirá en los estrenos sucesivos y se convertirá en un requisito indispensable para obtener el éxito sin que el autor pierda su “autoridad”¹⁴⁷.

Por tanto, escudándose tras un autor o un tema avalado por la tradición literaria¹⁴⁸, en el caso de las farsas el matrimonio entre el viejo y la niña, Lorca desacreditó lo legitimado institucionalmente y promovió el desacato a toda autoridad, la

¹⁴⁴ Gibson, *op. cit.*, p. 159. En cuanto a la crítica, Gibson señala que su comportamiento fue igualmente lamentable y hace hincapié en que “ninguno de los críticos tuvo en cuenta los elementos irónicos o humorísticos de la obra, ni intentó analizar su temática...”, p. 160.

¹⁴⁵ Federico García Lorca, “Charla sobre teatro”, en Federico García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, p. 257.

¹⁴⁶ “García Lorca ante el teatro. Sus recuerdos de Buenos Aires”, *Transradio Española* (mayo de 1935), en Federico García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, p. 568.

¹⁴⁷ Marta Castillo Lancha, *op. cit.*, p. 231.

¹⁴⁸ Castillo Lancha señala: “nada más eficaz que conceder autoridad a sus transgresiones vinculándolas a la tradición, pero no a la más inmediata de la que se intenta apartar, sino la tradición de más ‘ilustre abolengo’”, *ibidem*, p. 133.

transgresión de toda norma¹⁴⁹, provocando el desmoronamiento del orden establecido en la realidad que criticaba. De esta manera, nuestro autor burló la intransigencia del público y se mofó de sus ridículas convenciones, demostrando que era posible llevar a cabo una crítica tan radical como la suya siempre que se formulase siguiendo una pauta canonizada: “por el teatro de Cervantes se llega a la farsa más esquemática...” declaró en 1932¹⁵⁰. El propio Federico advertía del trasfondo de su teatro debido al empleo de esa estrategia, en este caso en declaraciones acerca de su *Mariana Pineda*: “hay en ella dos planos: uno amplio, sintético, por el que pueda deslizarse con facilidad la atención de la gente. Al segundo –el doble fondo– sólo llegará una parte del público”¹⁵¹. Y de manera más general, afirmaba:

Mi teatro tiene dos planos: una vertiente del poeta, que analiza y que hace que sus personajes se encuentren para producir una idea subterránea, que yo doy al “buen entendedor”, y el plano natural de la línea melódica, que toma el público sencillo para quien mi teatro físico es un gozo, un ejemplo y siempre una enseñanza¹⁵².

Para denunciar la parca realidad, Lorca somete a la norma a una profunda transgresión, que se manifiesta no solo a nivel intertextual, sino también a escala intratextual¹⁵³. La transgresión llevada a cabo por Lorca es tan profunda que cala en el propio texto: cada obra es una transgresión en sí misma. Así, las farsas aparentan ser simples farsas y, sin embargo, alteran las normas del modelo literario que, en un principio, parecían estar ensalzando.

La difusión del mensaje de Lorca acerca de la misión didáctica del teatro acontece y progresa, paralelamente, a la trayectoria del Director de *El público* en busca de la verdad última. Francisco García Lorca advierte una total identificación entre el

¹⁴⁹ A propósito de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Luis Fernández Cifuentes afirma: “El objeto de la obra –y su perturbadora novedad– consistían así no en la recreación de un antiguo género o en la aportación de nuevas normas, sino en la inesperada y constante alteración de lo fijo, de lo normativo”, *op. cit.*, p. 119. La alteración de lo fijo y lo normativo es una constante, además de en *Amor de don Perlimplín*, en todas las farsas de Lorca.

¹⁵⁰ García Lorca, Federico, “Presentación del auto sacramental ‘*La vida es sueño*’, de Calderón de la Barca, representado por La Barraca” (25 de octubre 1932), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 218. El texto fue leído por Lorca en el Paraninfo de la Universidad de Madrid con motivo de la representación del auto de Calderón *La vida es sueño* por parte de La Barraca. *Ibidem*, p. 1372.

¹⁵¹ Francisco Ayala, “Un drama de Federico García Lorca: ‘Mariana Pineda’”, *La Gaceta Literaria* (1 de julio de 1927), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 358.

¹⁵² Ricardo G. Luengo “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 614.

¹⁵³ Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 111.

poeta y el conjunto de su obra¹⁵⁴, juicio que, lejos de caer en el biografismo, suscribiría mi propuesta en clave satírica. Cada una de las obras de Lorca constituye un paso adelante en la secuencia de esa búsqueda y en la difusión de su discurso, en el que convergen teatro y vida, siendo imposible desligar el uno de la otra. Esta perspectiva contribuye a considerar la obra lorquiana como un todo orgánico en el que cada obra incluiría a las anteriores y anunciaría la siguiente, resultado de “un proceso continuo que su teatro viene a confirmar”¹⁵⁵

En dicho trayecto, del mismo modo que la realidad de mayor dimensión contiene a las otras, una obra contiene a las demás. Hemos hecho referencia a la imagen de las cajas chinas que Huélamo Kosma emplea al referirse a la estructura de *El público*, que implica la sucesión de planos de realidad de manera que cada uno de ellos contiene a los anteriores¹⁵⁶. Por su parte, Joaquín Forradellas recurre al símil de las muñecas rusas para explicar de manera gráfica una secuencia inclusiva paralela a la que me vengo refiriendo y que, considero, sugiere la producción teatral de Lorca vista en conjunto. Ciertamente es que este crítico no se refiere al teatro lorquiano en su totalidad, sino a “los elementos que se repiten como estribillos, creando estructuras que se abren y se cierran sucesivamente”¹⁵⁷ en *La zapatera prodigiosa*. Apreciación a la que Forradellas añade:

Igual que en un poema, también secuencias que constituyen la obra flotan a veces entre lo real, lo literario y lo imaginario, y continúan abriéndose en otras que no sabemos si nos remiten a la realidad, la fantasía o a la “otra” realidad. Podemos citar como ejemplo –y es una muñeca rusa o una *mise en abyme*– el romance que nos cuenta una historia entre real y fantástica (o literaria: el romance es un tejido de tópicos) recitada por un trujamán que es y no es el Zapatero, y que se rompe cuando en él aparecen las cuchilladas del crimen para dar paso a los navajazos ¿reales? que se propinan los dos mozos¹⁵⁸.

Del mismo modo en que el romance que recita el Zapatero disfrazado de titiritero y la historia en la que se inserta se contienen y se generan simultánea y respectivamente, cada una de las obras de teatro de García Lorca contiene a las demás

¹⁵⁴ Francisco García Lorca, *Three tragedies of Federico García Lorca*, Nueva York, New Directions Paperbooks, 1955, p. 9.

¹⁵⁵ Así lo considera Francisco García Lorca, quien “habla de desarrollo orgánico” y afirma que “en cierto modo cada libro anuncia al siguiente” en *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 190.

¹⁵⁶ Julio Huélamo Kosma, *op. cit.*, pp. 99-110.

¹⁵⁷ Joaquín Forradellas, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Madrid, Espasa Libros, 2010, pp. 34-35.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 35.

en cuanto que “en cada obra, de teatro o de poesía, se prefigura en algún rasgo la siguiente”¹⁵⁹. A mi modo de ver, *El público* es la pieza culminante de esta secuencia inclusiva. La odisea lorquiana en busca de la verdad y del verdadero teatro, o “teatro bajo la arena”, que inauguró el estreno de *El maleficio de la mariposa*, culmina en *El público*, obra que el propio Lorca destacó sobre las demás al calificarla como “mi obra”¹⁶⁰.

No pretendo contradecir a quienes sitúen la cúspide de la dramaturgia lorquiana en otra de sus obras, sino que considero que *El público* es la obra culminante desde la perspectiva que propongo. Para argumentar mi hipótesis de que *El público* es la culminación de la producción teatral de García Lorca (y que, por tanto, contiene a todas las demás), me acojo a la postura de parte de la crítica lorquiana que rechaza la clasificación cronológica de su producción al considerarla inexacta y, por tanto, ineficaz¹⁶¹. Por otra parte, R. Vitale, en su estudio *El metateatro en la obra de García Lorca*, considera cada una de sus piezas como “un paso adelante en la lección sobre la función del teatro” y establece una relación ideológica, y no cronológica, entre las obras de Lorca, que incluye, a mi modo de ver, unas en otras. Según su teoría, una obra no deriva ni es consecuencia de la inmediatamente anterior. Esto explica que, en ocasiones, una nueva propuesta parezca, con respecto a la anterior, un paso atrás en el propósito del dramaturgo. Éste parece bajar el tono, disminuir la intensidad dramática e ideológica de su nueva obra con respecto a la precedente, para poder transmitir su mensaje de un modo más comprensible, más simple y menos ofensivo para el espectador convencional¹⁶². Teniendo en cuenta estas apreciaciones, creo legítimo afirmar que *El público* es la obra culminante en la secuencia inclusiva que me sugiere la producción teatral de García Lorca.

La introspección que el Director de *El público* lleva a cabo es la del propio Lorca quien, ahondando en sí mismo en busca de respuesta al sinsentido de la

¹⁵⁹ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit., p. 318.

¹⁶⁰ “Mi obra vendrá...; ya tengo algo..., algo. Lo que venga será mi obra. ¿Sabes cómo titulo mi obra? *El público*. Ésa sí..., ésa sí... Dramatismo profundo, profundísimo...”, “Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca”, *La Libertad* (24 de diciembre de 1930), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 375.

¹⁶¹ Véase, por ejemplo, Allen Josephs y Juan Caballero, “Introducción” a Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, ed. cit., pp. 12-13 o L. Rodríguez Cacho, “Estudio crítico” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Valencia, PRE-TEXTOS, 1986, p. 235 y p. 240.

¹⁶² Véase Rosanna Vitale, *El metateatro en la obra de García Lorca*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991, capítulo I, pp. 21-36.

existencia, destapa su intimidad y desvela su ideología (su concepto de la vida y del teatro), proporcionando las claves para descodificar el mensaje oculto tras las obras precedentes o posteriores, aparentemente más simples, que había escapado a la percepción del público y de la mayoría de críticos, quienes, incapaces de interpretar las transgresiones de cada pieza en cuestión y tolerando la consecuente desfamiliarización, habían alcanzado sólo la lectura más superficial. Desde esta percepción, *El público* es la obra que da sentido a la producción teatral de Lorca, pues proporciona las claves para descodificar el mensaje de las piezas anteriores y hace comprensible el cambio drástico en el código discursivo que supone la posterior trilogía rural¹⁶³.

A pesar de que el componente humorístico es menor en estas obras, casi inapreciable en *Yerma* y *Bodas de sangre*, aunque no inexistente, la trilogía rural no se aparta del propósito crítico e intención moral que impregna el corpus lorquiano y que identifica a nuestro autor con el satírico¹⁶⁴. Desde el punto de vista unitario que la producción teatral de Lorca adquiere al considerarla un todo con sentido orgánico, la trilogía rural supone la continuación y la consolidación de dicho proyecto. Cada una de estas obras documenta¹⁶⁵ un suceso atroz, por lo que parecen estar concebidas de principio a fin para causar un shock de grandes proporciones en el espectador. *Yerma*,

¹⁶³ Empleo la denominación “trilogía rural” que se atribuye a *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Soy consciente, sin embargo, de la polémica alrededor de esta cuestión, pues no es posible afirmar a ciencia cierta que *La casa de Bernarda Alba* formase parte, en realidad, de la “trilogía dramática de la tierra española” que Lorca declaró haberse propuesto escribir. En varias entrevistas, afirmó que dicha trilogía se iba a completar con una pieza que, en unas ocasiones, dijo que se titulaba *La destrucción de Sodoma* y, en otras, *Las hijas de Lot*. Véase José S. Serna, “Charla amable con Federico García Lorca”, *Heraldo de Madrid*, (2 de julio de 1933) y Alfredo Muñiz, “En los umbrales del estreno de ‘Yerma’”, *Heraldo de Madrid*, (26 de diciembre de 1934), ambas en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, pp. 418-419 y p. 548 respectivamente. Para Allen Josephs y Juan Caballero es inapropiado incluir *La casa de Bernarda Alba* en la misma trilogía que *Bodas de Sangre* y *Yerma*; “Introducción” a *La casa de Bernarda Alba*, ed. cit., pp. 44-49. En sentido contrario, Andrew A. Anderson ha señalado varias características comunes que las unirían, “The Strategy of Garcia Lorca’s Dramatic Composition 1930-1936”, *Romance Quarterly*, XXXIII (1986), pp. 221-229; y críticos como Roberto G. Sánchez –“La última manera dramática de Federico García Lorca (Hacia una clarificación social de su teatro)”, *Papeles de Son Armadans*, XVI, 60 (1978), pp. 90-91–, o M^a Francisca Vilches de Frutos –“Introducción” a *La casa de Bernarda Alba*, ed. cit., pp. 88-89– consideran que la obra surgiría de la maduración del proyecto inicial de *La destrucción de Sodoma*.

¹⁶⁴ Virginia Higginbotham ha considerado, por ejemplo, que el personaje de Bernarda es llevado a extremos de deformación grotesca, *The Comic Spirit of Federico García Lorca*, op. cit., p. 118.

¹⁶⁵ El propio Lorca indicó la voluntad de mostrar la realidad de manera informativa y didáctica en *La casa de Bernarda Alba* al hacer constar al inicio de este “Drama de mujeres en los pueblos de España” la siguiente acotación: “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”; en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 583. Al referirse a *Yerma* y *Bodas de sangre*, Lorca afirmó: “De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras y rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas...”, Nicolás González Deleito, “Federico García Lorca y el teatro de hoy”, *Escena* (mayo de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 565.

Bodas de sangre y *La casa de Bernarda Alba* son “poesía amarga”¹⁶⁶ con la que el poeta creía poder “abrir sus ojos [los del público] a fuerza de latigazos”¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Entendemos poesía en cuanto que el teatro de Lorca es considerado teatro poético, que participa de las elevadas cualidades de la poesía, pero que no implica en absoluto el empleo del verso. El propio Federico se manifestaba así al respecto: “El verso no quiere decir poesía en el teatro [...]. La obra de éxito perdurable ha sido la de un poeta, y hay mil obras escritas en versos muy bien escritos que están amortajadas en sus fosas”; Nicolás González Deleito “Federico García Lorca y el teatro de hoy”, *Escena* (mayo de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 564.

¹⁶⁷ “Hoy no tengo más espectáculo que una poesía amarga, pero viva, que creo que podrá abrir sus ojos a fuerza de latigazos que yo les dé”. En estas palabras de Lorca se hace patente la voluntad del satírico de herir al espectador mostrando ante él la cruda realidad. Me remito a la conferencia-recital “Un poeta en Nueva York”, que Lorca pronunció por primera vez en la Residencia de Señoritas de Madrid el 16 de marzo de 1932. Véase García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 163.

III LA ZAPATERA PRODIGIOSA

EL “DOBLE FONDO”

Tras la aparente simplicidad de *La zapatera prodigiosa* se oculta un complejo entramado que afecta tanto al texto en sí, en el que se entrecruzan la cultura popular, el guiñol andaluz, el teatro del Siglo de Oro, la *Commedia dell'arte* y el teatro de vanguardia¹⁶⁸, como al mensaje que de él se desprende, cuya difusión constituye el propósito al que obedece esta obra. A la compleja urdimbre que da forma a *La zapatera prodigiosa* se han referido estudiosos de la obra de Lorca con las palabras “telar”, “patchwork”, “tapiz” o “mosaico”¹⁶⁹, evidenciando la laboriosidad que, debido a su buscado carácter popular, conlleva la sencillez aparente de esta pieza¹⁷⁰.

Lorca se refirió a su *Zapatera* como “simple farsa”¹⁷¹ o “fábula casi vulgar”¹⁷², “vestida con aire de refrán o simple romancillo”¹⁷³ e insistió reiteradamente en la

¹⁶⁸ Joaquín Forradellas ubica a esta farsa entre el entremés cervantino y el esperpento de Valle-Inclán. Joaquín Forradellas, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, ed. cit., pp. 9-43. Por su parte, Buero Vallejo ha analizado la relación entre el teatro lorquiano y el esperpento de Valle-Inclán; *op. cit.*, pp. 97-164.

¹⁶⁹ Véase, respectivamente: Jean Canavaggio, “García Lorca ante el entremés cervantino: El telar de ‘La zapatera prodigiosa’”, en *Actas del coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982*, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 141-152, Andrew A. Anderson, *García Lorca. La zapatera prodigiosa*, Londres, Grant-Cutler/Támesis, 1991, p. 34, y C. Brian Morris, “Divertissement as distraction in Lorca’s *La zapatera prodigiosa*”, *Hispania*, 69, 4 (1986), p. 800.

¹⁷⁰ Me remito a las palabras de Federico García Lorca, quien declaró acerca de *La zapatera Prodigiosa* haber “buscado en lo popular, en el pueblo, el nervio, el alma, la acción...”, “Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca”, *La Libertad* (24 de diciembre de 1930), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 374. Sobre el aspecto tradicional en la obra de Lorca véase: Daniel Devoto, “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca”, en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 23-72.

¹⁷¹ “El estreno de ‘La zapatera prodigiosa’ se dará mañana a conocer en el Teatro Avenida. García Lorca nos anticipa el contenido de su obra”, *La Nación*, (30 de noviembre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, pp. 471-472.

¹⁷² *Ibidem*, p. 471.

sencillez de la misma al recalcar haberla presentado “sencillamente y en tono de farsa”¹⁷⁴. Sin embargo, paralelamente, el propio dramaturgo advertía sobre el “doble fondo”¹⁷⁵ de esta obra, al hacer hincapié en “su fondo dramático”¹⁷⁶: “Esta frívola y disparatada farsa encierra un contenido profundamente dramático”, advirtió¹⁷⁷. Por otra parte, no es tal la simplicidad de la de esta farsa en cuestión si el personaje principal, el único personaje¹⁷⁸, según su autor, se erige en “apólogo del alma humana”¹⁷⁹ y encarna:

La lucha perpetua [...] entre la fuerza de la ilusión sentida hacia lo que huyó de nuestra mirada y la fuerza de la realidad, la pobreza de la realidad, cuando vemos llegar a lo que perdimos y por perdido encendió tanta ilusión... La maravilla de lo que creímos que era y la vulgaridad de lo que es¹⁸⁰.

Toda la obra participa de ese contraste, equivalente al antagonismo apariencia-realidad. Del mismo modo que para la Zapatera nada es lo que parecía ser, en esta obra nada es lo que parece a simple vista: bajo el “molde farsesco”¹⁸¹ *La zapatera prodigiosa* en apariencia sencilla, superficial, divertida, con la única intención de distraer, es en

¹⁷³ Así lo expresó el propio Lorca en su prólogo a *La zapatera prodigiosa*. Véase Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. II, p. 196.

¹⁷⁴ “Es una farsa muy española con ritmo de ballet”, dice el joven poeta”, *La Razón* (28 de noviembre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 469.

¹⁷⁵ Me remito a declaraciones ya citadas de Federico García Lorca acerca de su *Mariana Pineda*, pero que pueden aplicarse con la misma propiedad a toda su producción teatral, como se demuestra a lo largo de esta tesis: “Hay en ella dos planos: uno amplio, sintético por el que pueda deslizarse con facilidad la atención de la gente. Al segundo –el doble fondo– sólo llegará una parte del público”; Francisco Ayala, “Un drama de Federico García Lorca. ‘Mariana Pineda’”, *La Gaceta Literaria* (1 de julio de 1927), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 358.

¹⁷⁶ “Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca”, *La Libertad* (24 de diciembre de 1930), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 375.

¹⁷⁷ Me remito a declaraciones de Lorca. “Esta noche estrena Lola Membrives ‘La zapatera prodigiosa’”, *Crítica* (1 de diciembre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 477. También había declarado: “la farsa, en el fondo, es un gran drama”. Véase la entrevista “Es una farsa muy española con ritmo de ballet”, dice el joven poeta”, *La Razón* (28 de noviembre de 1933), *ibidem*, p. 469.

¹⁷⁸ Federico García Lorca manifestó, en varias ocasiones, que la Zapatera era el único personaje relevante de la obra: “es ella sola la que tiene importancia en la obra. Los demás personajes la sirven y nada más”, *El Sol* (5 de abril de 1933), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 408. El mismo año, declaraba: “los demás personajes le sirven en su juego escénico sin tener más importancia de lo que la anécdota y el ritmo del teatro requieren. No hay más personaje que ella y la masa del pueblo que la circunda con un cinturón de carcajadas y espinas”, *La Nación* (30 de noviembre de 1933), *ibidem*, p. 472.

¹⁷⁹ “Es una farsa muy española con ritmo de ballet”, dice el joven poeta”, *La Razón* (28 de noviembre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 469.

¹⁸⁰ “Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca”, *La Libertad* (24 de diciembre de 1930), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 375.

¹⁸¹ Lina Rodríguez Cacho advierte de las “nuevas expectativas” que, en el caso de *La zapatera prodigiosa*, supone el “molde farsesco”. A lo que añade: “El carácter híbrido en que se presenta la farsa [...] es el mismo del que participa el prólogo, entre la invitación al entretenimiento con una ‘pantomima’ y la solemnidad de lo simbólico con un traje que es ‘el de cada espectador’”, lo que ratifica mi propuesta de que toda la obra participa del antagonismo apariencia-realidad. Lina Rodríguez Cacho, “Estudio crítico” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, ed. cit., p. 251

realidad “un gran drama”¹⁸² concebido con un propósito didáctico¹⁸³. En este sentido, evidenciando el doble fondo de *La zapatera*, su autor advirtió: “hay por debajo de esto lo otro que corre y que el público captará perfectamente”¹⁸⁴. De este modo, en declaraciones citadas anteriormente, reiteraba el propio García Lorca el trasfondo de su teatro, que supone la existencia de dos niveles o planos:

Mi teatro tiene dos planos: una vertiente del poeta, que analiza y que hace que sus personajes se encuentren para producir una idea subterránea, que yo doy al “buen entendedor”, y el plano natural de la línea melódica, que toma el público sencillo para quien mi teatro físico es un gozo, un ejemplo y siempre una enseñanza¹⁸⁵.

La aparente simplicidad encierra un complejo propósito: “Quise poner el ejemplo dramático de un modo sencillo”¹⁸⁶. Expresar lo complicado de manera simple, hacer lo complejo sencillo, obedece a la intención didáctica del teatro lorquiano. En el apartado anterior, hacíamos referencia a la estrategia textual que Lorca empleó para lograr su propósito: educar al público en lo ético, denunciando la decadencia y la hipocresía de la sociedad que constituye, a cuya degradación contribuye como individuo, sin que aquél abandonase la sala indignado por la crítica a la que estaba siendo sometido. Sabedor de la dificultad de lograr su cometido, Lorca buscó el medio de hacer sus obras “viables teatralmente”¹⁸⁷. Por este motivo, nuestro autor, que cuando se estrenó *La zapatera prodigiosa*¹⁸⁸ ya había concluido *El público*, una obra de registro

¹⁸² “Es una farsa muy española con ritmo de ballet’, dice el joven poeta”, *La Razón* (28 de noviembre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 469.

¹⁸³ Mario Hernández hace referencia al “planteamiento social” de *La zapatera prodigiosa*, “fuente de más dramáticos conflictos en otras obras del autor”, Mario Hernández, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 25.

¹⁸⁴ Me remito a declaraciones de Lorca acerca de *La zapatera prodigiosa*, “Esta noche estrena Lola Membrives ‘La zapatera prodigiosa’”, *Crítica* (1 de diciembre de 1933), en en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 478.

¹⁸⁵ “Conversación con Federico García Lorca”, entrevista concedida a Ricardo G. Luengo “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 614.

¹⁸⁶ “El estreno de ‘La zapatera prodigiosa’ se dará mañana a conocer en el Teatro Avenida”, *La Nación* (30 de noviembre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 472.

¹⁸⁷ A propósito de *Mariana Pineda*, Lorca declaró: “tengo tres versiones completamente distintas del drama. Las primeras no viables teatralmente...”. Véase la entrevista de Francisco Ayala “Un drama de Federico García Lorca: ‘Mariana Pineda’”, *La Gaceta Literaria*, (1 de julio de 1927), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 358.

¹⁸⁸ Margarita Xirgu estrenó *La zapatera prodigiosa* en Madrid, el 24 de diciembre de 1930. *El público*, concebido en Nueva York y ampliamente desarrollado en Cuba, fue concluido en Granada, el 22 de agosto de 1930.

tan dispar, sorprendente y desconcertante respecto al de la que nos ocupa¹⁸⁹, recurre en esta ocasión al entremés cervantino, al trillado tema de los amores entre el viejo y la niña¹⁹⁰ (dicho sea de paso: “frecuente de la sátira, el entremés y el sainete”¹⁹¹), a lo popular y aparentemente pintoresco¹⁹².

El director teatral Peter Brook asegura que “siempre es el teatro popular el que salva a una época”, pues “todo intento de revitalizar el teatro ha tenido que volver a la fuente popular”¹⁹³. Años antes, Lorca, ferviente defensor de ese teatro, hacía la misma propuesta, expresándose con afines palabras: “El teatro, para volver a adquirir su fuerza, debe volver al pueblo, del que se ha apartado”¹⁹⁴. La farsa y el entremés, a los que Lorca recurre en *La zapatera prodigiosa*, son de extracción popular. Tal como se indicaba en el apartado introductorio, estas formas de teatro, dos de las que constituyen el variado repertorio del teatro breve o teatro menor que floreció en el Siglo de Oro español¹⁹⁵, se formaron en el momento en que la cultura cómica popular empezaba a introducirse en la gran literatura, por lo que asimilaron de inmediato como aspectos característicos los rasgos distintivos del grotesco medieval, que habían caracterizado a la cultura popular y detonado en la risa carnavalesca¹⁹⁶. Consciente del origen popular del teatro, Lorca aseguraba que: “el pueblo sabe lo que es el teatro. Ha nacido de él”¹⁹⁷. Dado que Lorca renegaba de la superficialidad y la falta de veracidad del teatro burgués que, en su época, copaba la escena española, es coherente que recurriese a formas primigenias de

¹⁸⁹ No obstante, *La zapatera prodigiosa* y *El público* guardan una estrecha relación sobre la que varios críticos han hecho hincapié. Véase Simone Saillard, “Lorca, du théâtre de farce au théâtre impossible”, *Organon*, n. esp. (1978), pp. 36-64.

¹⁹⁰ Luis Fernández Cifuentes revisa la presencia de este tema tradicional en la literatura moderna y analiza la manera en que diferentes autores lo tratan y lo resuelven, haciendo hincapié en Federico García Lorca. L. Fernández Cifuentes, “El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de García Lorca”, en Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos, (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, *op. cit.*, pp. 89-100.

¹⁹¹ Así lo indica L. Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 105.

¹⁹² Federico García Lorca advirtió acerca de *La zapatera prodigiosa*: “he tratado de hacer una farsa muy española y de lenguaje muy puro. Pero en absoluto pintoresca. Yo nunca voy a lo pintoresco”, “Es una farsa muy española con ritmo de ballet”, dice el joven poeta”, *La Razón* (28 de noviembre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 468.

¹⁹³ Peter Brook, *op. cit.*, pp. 93 y 97.

¹⁹⁴ Pablo Suero, “Hablando de La Barraca con el poeta García Lorca”, *Noticias Gráficas* (15 de octubre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 451.

¹⁹⁵ Huerta Calvo se refiere a la gran variedad de modalidades englobadas en el término teatro menor o teatro breve. Javier Huerta Calvo, *art. cit.*, p. 286.

¹⁹⁶ Bajtin señala, de manera recurrente, la deuda de la literatura del Renacimiento con el realismo grotesco. “La visión carnavalesca del mundo es la base profunda de la literatura del Renacimiento” o “Es imprescindible conocer el realismo grotesco para comprender el realismo del Renacimiento”, afirma. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, p. 28.

¹⁹⁷ Pablo Suero, “Hablando de La Barraca con el poeta García Lorca”, *Noticias Gráficas* (15 de octubre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 452.

teatro, por ello no contaminadas por las pretensiones burguesas y su remilgada moralidad, para devolver a éste su autenticidad.

Teniendo en cuenta, además, que el teatro popular se desarrolló al margen del oficial, y, en oposición, es “antiautoritario, antipomposo, antitradicional y antipretencioso”¹⁹⁸, aparentemente inofensivo y jocoso, pero, en realidad, “sátira feroz y grotesca caricatura”¹⁹⁹, ofrecía a Lorca la posibilidad de llevar a cabo su crítica de manera viable recogiendo “el drama total de la vida actual”²⁰⁰ del mismo modo que el teatro del Siglo de Oro fue “receptor del latido de toda una época”²⁰¹. Francisco García Lorca considera que *La zapatera prodigiosa* “viene a ser una proyección en términos modernos” del teatro menor²⁰². Lorca se espeja en Cervantes y “refunde”²⁰³ varios de sus entremeses para proyectar un panorama veraz de la realidad, al tiempo que aprovecha el carácter carnavalesco y transgresor de la farsa y el entremés para arremeter contra la falsa verosimilitud del teatro burgués y renovar o, lo que es lo mismo, “airear y ennoblecer el teatro de su tiempo”²⁰⁴.

Tal como indicábamos en el apartado introductorio, farsa, entremés, *Commedia dell'arte* y teatro de títeres son formas de las que se sirve la sátira para manifestarse. Del mismo modo en que hay mucha sátira en el teatro breve, hay mucha sátira en *La zapatera prodigiosa*, pues nos ofrece la misma “visión cómico-satírica” de la sociedad²⁰⁵. Con militante ironía, manifiesta desde el prólogo, Lorca, como Cervantes, incita al receptor a “una reflexión consciente sobre la conducta del hombre como individuo y como ser social marginado por sus limitaciones económicas, estamentales,

¹⁹⁸ Peter Brook, *op cit.*, p. 97.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 98.

²⁰⁰ Nicolás González Deleito, “Federico García Lorca y el teatro de hoy”, *Escena* (Mayo de 1935), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 563.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 563.

²⁰² Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 308.

²⁰³ Así lo hace constar Huerta Calvo que a su vez se remite a Canavaggio: “Lorca –como ha demostrado Canavaggio– refunde tres entremeses cervantinos –*El juez de los divorcios*, *El retablo de las maravillas* y *El viejo celoso*– en *La zapatera prodigiosa*”. Véase, respectivamente, Javier Huerta Calvo, art. cit., p. 289 y Canavaggio, art. cit., pp. 145-152. Sobre la proximidad de *La zapatera prodigiosa* y los entremeses cervantinos, véase además Joaquín Forradellas, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, ed. cit., p. 35 y García Lorca Francisco, *Federico y su mundo*, pp. 308-311.

²⁰⁴ Javier Huerta Calvo, art. cit., p. 292.

²⁰⁵ Nicholas Spadaccini, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 14.

intelectuales y psicológicas”, ofreciendo “una postura crítica y desmitificadora frente a las ideologías dominantes y oficiales”²⁰⁶.

La zapatera reúne, por tanto, dos aspectos característicos de la farsa, intrínsecos también a la sátira y a la obra de Lorca: el humor y el sentido crítico. En esta ocasión, el humor se manifiesta mediante un engañoso tono jocoso, burlón y ligero, propio del género, que, a excepción de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en la que, la constante presencia de lo grotesco recrudece a menudo estos componentes, caracteriza las farsas lorquianas, a las que se suman *Los títeres de Cachiporra* y *Retablillo de don Cristóbal*. En lo concerniente a *La zapatera prodigiosa*, a su visión veraz de la sociedad se une el componente cómico-grotesco. La risa desvirtúa y actúa como un espejo deformante que devuelve una imagen distorsionada de la realidad que en él se refleja, obligándonos a mirar y a cuestionar la autenticidad de la misma tal como la concebimos²⁰⁷. El resultado es un retrato satírico de la realidad que Lorca lleva a cabo empleando técnicas propias de la sátira, la caricatura entre ellas. Estamos totalmente de acuerdo con Forradellas: en *La zapatera prodigiosa*, “la caricatura abarca a toda la obra”²⁰⁸, no se ciñe a la “leve caricatura cervantina”²⁰⁹ que Lorca confiesa permitirse cuando hace predicar al Zapatero, ni tampoco se limita a la protagonista. Lorca emplea la risa con propósito crítico, como arma para arremeter contra su objeto de ataque y, como en la sátira, une a lo cómico lo serio o “dramático”:

Quise poner el ejemplo dramático de un modo sencillo, iluminando con frescos tonos lo que podía tener fantasmas desilusionados... yo quise que fluyera un invisible hilo de poesía y donde el grito cómico y el humor se levantan, claros y sin trampas, en los primeros términos²¹⁰.

²⁰⁶ *Ibidem*, pp. 22 y 74.

²⁰⁷ A propósito de la risa en el Renacimiento, época en que se forjaron los géneros menores, como la farsa y el entremés que aquí nos ocupan, Bajtin afirma: “la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio...”, Bajtin, *op. cit.*, p. 65.

²⁰⁸ Forradellas, Joaquín, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, ed. cit., p. 37.

²⁰⁹ Me remito a declaraciones de Lorca acerca de *La zapatera prodigiosa*. “El estreno de ‘La zapatera prodigiosa’ se dará mañana a conocer en el Teatro Avenida”, *La Nación* (30 de noviembre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 473.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 472.

Ambos extremos: lo cómico y lo serio o en palabras de Lorca: “lo delicioso, lo dramático, lo simple y lo complicado”²¹¹, coexisten en *La zapatera prodigiosa*, y en lugar de excluirse se complementan para alcanzar a expresar el “drama total de la vida actual”, a lo que su autor aspiraba.

EL PRÓLOGO: LEMA DE LA OBRA Y DEL TEATRO DE GARCÍA LORCA

En el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, Federico García Lorca concreta cuáles van a ser los objetos de ataque de su sátira en esta obra. Critica abiertamente la actitud del público burgués, indiferente a todo lo que sea ajeno a sus intereses e intransigente con respecto a cualquier alteración del orden que les otorga una posición social preeminente, y la falta de ética del teatro convencional, promovido por ese público con el propósito de afianzar y fomentar los valores que legitiman esa posición privilegiada. El resultado, “por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza” (196), es un teatro inverosímil y superficial, cuyo propósito es agradar al público con un fin lucrativo. El teatro burgués es, como lo describe el Mosquito en la Advertencia de *Los títeres de Cachiporra* o *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, “un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también” (40). A la falta de objetividad del teatro burgués se opone radicalmente el “realismo” lorquiano: “cualquiera concederá sin dificultades la autenticidad del teatro lorquiano”, afirma Lázaro Carreter²¹². Por el contrario, la carencia de realismo, manifiesta en esa ostentación irreal a la que hace referencia el Mosquito, se corresponde con el traje que no lleva la Zapatera: el suyo “no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles..., sino

²¹¹ “Mientras se abre la zapatería, un párrafo de charla con Federico García Lorca”, *Crítica* (1 de diciembre de 1933), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 475. Estas declaraciones de Lorca son paralelas a las que hizo acerca de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* en las que igualmente asociaba lo cómico y lo trágico a los que se refirió como “lo lírico y lo grotesco”: “Lo que me ha interesado en don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aún mezclarlos en todo momento”. Véase la entrevista “Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales”, *El Sol* (5 de abril de 1933), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 409.

²¹² Lázaro Carreter, tras advertir acerca de los equívocos y discrepancias en los que incurre el empleo de la palabra “realismo”, afirma “nadie dudará del ‘realismo’ de Lorca”. Fernando Lázaro Carreter, “Apuntes sobre el teatro de García Lorca”, en Ildelfonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca, op. cit.*, p. 337.

un traje roto,... un traje de zapatera” (196). Sutil y burlescamente, Lorca está informando al receptor de que no va a presenciar una obra sometida a la censura de los parámetros del teatro convencional²¹³, lo que implica: rechazar los valores burgueses, difundidos y consolidados por ese teatro, denunciar la decadencia del teatro que la burguesía ha prostituido, desacreditar al público como censor y reprochar la falta de autoridad de los autores que, “por este miedo absurdo [que los autores tienen a la sala]” (196), se venden por unas monedas, contribuyendo a la proliferación de comedias que idealizan la vida en lugar de mostrarla tal como es. Lorca se manifestó pública y reiteradamente en contra del teatro burgués:

El poeta dramático tiene obras detrás de cada esquina. Lo que pasa es que nadie se atreve a tirar de los hilos difíciles, porque el hombre teme a verse retratado en el teatro y por eso llena las manos de los autores que lo pintan como no lo es, en la comedia burguesa²¹⁴.

En contraposición a la actitud sumisa y cobarde de los autores que, debido a un interés mercantilista, contribuyen a hacer del teatro una empresa comercial, corrompiendo así su función didáctica, y en una rotunda reivindicación de su autoridad como autor, Lorca advierte en *La zapatera prodigiosa*:

[...] 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 al tipo y el sastre de vestirlo. Sencillez. [...] (216)

C. Brian Morris ha identificado en estas instrucciones al Director de escena y los actores una parodia del solemne ruego de Joaquín Dicenta que aparece bajo el listado de personajes en su obra *Juan José* (1895): “Cuiden los actores que representen esta obra, de dar a los personajes su verdadero carácter; son obreros, no chulos, y, por consiguiente, su lenguaje no ha de tener entonación burlesca de ninguna clase”²¹⁵. Sin embargo, el tono jocoso empleado por Lorca no resta trascendencia a su advertencia. La crítica al teatro ordinario, implícita en sus instrucciones al Director y a los actores de *La zapatera* y el reclamo de autonomía e independencia que suponen, señala

²¹³ Lina Rodríguez Cacho afirma con respecto al prólogo: “el público debe empezar por abandonar la idea de que está ante una pieza más, donde todo es familiarmente esperable” o “sirve para dejar sentadas ciertas expectativas que se definen por oposición a las expectativa acostumbradas”, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, ed. cit., p. 244.

²¹⁴ “García Lorca ante el teatro. Sus recuerdos de Buenos Aires”, *Transradio Española* (Mayo 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, pp. 566-567.

²¹⁵ C. Brian Morris, “Divertissement as Distraction in Lorca’s *La zapatera prodigiosa*”, *Hispania*, 69, 4 (diciembre de 1986), pp. 797-803.

explícitamente a los actores, cuya presencia contribuía a diezmar la autonomía de la obra teatral y favorecía la artificiosidad del teatro ordinario²¹⁶.

Lorca clamaba por un teatro nuevo, alternativo al convencional, en el que se mostrase la verdad y no un reflejo de la hipocresía que la adultera. Nuestro autor se propuso desterrar de los escenarios la representación mimética de la realidad corrompida por la apariencia, objeto de ataque primordial de su sátira, penetrando tras lo aparente, evidenciando el miedo a la verdad, que distorsiona la realidad y convierte la vida en una absurda farsa. De ahí, que en el teatro de Lorca siempre exista un “doble fondo”, que alude y se corresponde con dos planos antagónicos: el superficial o aparente y el subterráneo, profundo, pero auténtico, en el que la verdad queda soterrada. Esa verdad marginada, vetada por el teatro ordinario, es la que la Zapatera tiene prisa por contar cuando, gritando “¡Quiero salir!” (196), interrumpe el discurso del Autor durante el prólogo, recurso presente en otras obras lorquianas y al que volveremos a referirnos a lo largo de esta tesis.

El prólogo constituye toda una declaración de principios que bien podría calificarse de ‘manifiesto’, como los promulgados por las vanguardias del primer tercio de siglo, “contra las convenciones del teatro burgués de la época”²¹⁷:

[...] El poeta no pide benevolencia, sino atención una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa del 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 de 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. (196)

²¹⁶ Luis Fernández Cifuentes advierte: “La mera presencia del cuerpo del actor en escena impone de inmediato una continuidad inequívoca e inexcusable entre la obra de arte (el drama) y la realidad histórica (la del espectador). El carácter autónomo de la obra de arte se consideraba así amenazado, anulado...”. A lo que añade: “el actor, a la vez que simula, disimula; no es enteramente él mismo pero tampoco los personajes que interpreta. Su lugar se encuentra más bien en el espacio que los separa, en el camino (plagado de obstáculos) de la *persona* del actor al *personaje* de la obra”, Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, pp.68-69.

²¹⁷ Así lo advierte M. Castillo Lancha. Castillo Lancha, Marta, *op. cit.*, p. 271. Por su parte, Lina Rodríguez Cacho, basándose las valoraciones que Federico García Lorca hizo del prólogo de *La zapatera prodigiosa*, lo califica de “propuesta teórica o auténtico credo artístico de validez general”, Lina Rodríguez Cacho, “Introducción” a *La Zapatera prodigiosa*, ed. cit., pp. 240-241.

En el Prólogo, breve y contundente, Lorca critica la actitud del público y rechaza su teatro, proponiendo además una alternativa a la escena ordinaria, que se manifiesta a lo largo de toda la obra en la oposición realidad-fantasía o poesía, y que conlleva una inversión de valores en detrimento de los valores burgueses, de acuerdo con la propuesta de Nietzsche²¹⁸. Paralelamente, “la risa provoca una inversión de las imágenes propagadas por los vehículos de la cultura oficial”²¹⁹, al igual que sucede en los entremeses cervantinos.

Nuestro autor, que encarnó sobre el escenario al prologuista de esta obra²²⁰, advierte al público de su intención y desvela su estrategia para lograr que éste tolere dicha propuesta y presencie la representación sin ofenderse. Por ese motivo, para evitar la reacción adversa del respetable y asegurarse su receptividad: “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...” (196). Lo advertía Lorca también al decir: “El color de la obra es accesorio y no fundamental como en otra clase de teatro. Yo mismo pude poner este mito espiritual entre esquimales. La palabra y el ritmo pueden ser andaluces, pero no la sustancia”²²¹.

El asunto de la obra no es exclusivamente andaluz. Tal como avanzábamos en las páginas precedentes, tal como el propio Federico dio a entender en las citas anteriores, la ambientación andaluza y el tono popular son parte de su estrategia, como lo es también el que recurra al trillado tema del matrimonio entre el viejo y la niña. Lorca utiliza un tema de gran tradición en la literatura, que remite a autores clásicos, referentes de sobra conocidos por el público de la época, y lo ambienta en la Andalucía popular con el propósito de llevar al público su mensaje renovador sin que éste

²¹⁸ Tal como indiqué en el apartado anterior, “Inversión de valores” o “transvaloración” son términos acuñados por Nietzsche en su propuesta de cambiar los falsos valores que determinan la moral tradicional. Fernández Cifuentes también emplea la expresión “inversión de valores” a propósito de la transgresión de los valores morales tradicionales que supone *La zapatera prodigiosa*, *op. cit.*, p. 103.

²¹⁹ Nicholas Spadaccini, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. cit., p. 74.

²²⁰ Federico García Lorca recitó el prólogo de *La zapatera prodigiosa* en la representación que llevó a cabo el Club Anfístora, el 5 de abril de 1933, que además supuso el estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Lorca volvería a recitar el prólogo de *La zapatera prodigiosa* en el estreno de la obra en Buenos Aires, el 1 de diciembre de 1933. Mario Hernández, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, ed. cit., pp. 41-42.

²²¹ “Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales”, *El Sol* (5 de abril de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 408.

abandone la sala, no sin antes mostrar su indignación con un estruendoso pateo²²². Es el mismo motivo por el que el Director de *El público* escoge representar *Romeo y Julieta*, a pesar de ser “una comedia manida” (322). Su estrategia y su propósito son idénticos a los del Autor en *La zapatera prodigiosa*, que, como es habitual en la sátira, resulta ser portavoz o máscara de Federico García Lorca: “PRESTIDIGITADOR. ... ¿Por qué eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?” (322). A lo que, con crudo sarcasmo, responde el Director:

DIRECTOR. Para expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos por medio de un ejemplo que, admitido por todos a pesar de su originalidad, ocurrió sólo una vez. Pude haber escogido el Edipo o el Otelio. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas. (322)

Si *La zapatera prodigiosa* es una “simple farsa”²²³, tan sólo en apariencia, en su lectura más superficial, el Prólogo parece cumplir con los formulismos de una loa²²⁴, es decir: el prólogo o discurso que en el teatro antiguo solía dar inicio a la representación, con frecuencia para captar la benevolencia del público, que, sin embargo, Lorca tergiversa sutilmente²²⁵. García Lorca se ríe del público por la manera que tiene de dirigirse a él, aparentemente adoptando las formas de la *captatio benevolentiae*²²⁶ que, no obstante, son simultáneamente transgredidas. Lorca se mofó del público burgués y de sus ridículas convenciones, demostrando que es posible llevar a cabo una crítica tan radical siempre que se formule siguiendo una pauta legitimada.

El innegable tono jocoso y la intención crítica de *La zapatera prodigiosa* se manifiestan desde el Prólogo, en el que Lorca recurre a técnicas de la sátira tradicional

²²² Me remito de nuevo a M. Castillo Lancha, quien sostiene que Federico García Lorca empleó esta “estrategia para educar al público en lo nuevo. Siempre tuvo la habilidad de relacionar su producción de alguna manera con un texto, un autor, un género prestigiosos con el fin de neutralizar el previsible rechazo frente a temas escabrosos o tratamientos formales poco convencionales. [...] Para ello nada más eficaz que conceder autoridad a sus transgresiones vinculándolas a la tradición, pero no a la más inmediata de la que se intenta apartar, sino la tradición de más ‘ilustre abolengo’”; *op. cit.*, p. 133.

²²³ “El estreno de ‘La zapatera prodigiosa’ se dará mañana a conocer en el Teatro Avenida. García Lorca nos anticipa el contenido de su obra”, *La Nación*, (30 de noviembre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 472.

²²⁴ Según la RAE: “En el teatro antiguo, prólogo, introito, discurso o diálogo con el que solía darse principio a la función para dirigir alabanzas a la persona ilustre a la que estaba dedicada, para encarecer el mérito de los farsantes, para captarse la benevolencia del público o para otros fines análogos”.

²²⁵ Así lo apunta también Marta Castillo Lancha, *op. cit.*, p. 273.

²²⁶ Jean Canavaggio observa en el prólogo de *La zapatera prodigiosa* “la misma subversión – más solapada en Cervantes, más abierta en Lorca– de los tópicos del exordio canónico y, en especial, de la consabida *captatio benevolentiae*”. Canavaggio, Jean, art. cit., p. 144. Por su parte, Castillo Lancha afirma que “la *captatio benevolentiae* ha sido manipulada hábilmente”, *op. cit.*, p. 273.

con el propósito de degradar a su objeto de ataque. El Autor se muestra directo y, al mismo tiempo, irónico, tal y como indica una de las acotaciones²²⁷, burlón y sarcástico. Con sarcasmo hace alusión a la falta de humanidad y a la intolerancia que acabaron con Cristo. La misma intolerancia con la que el público lapidaría a Lorca si no se escudara tras las normas o fórmulas del teatro convencional para llevar a cabo su crítica. Con el propósito de mostrar la degeneración del teatro ordinario, desvirtúa sus fórmulas y convencionalismos burlándose de éstas, empleando la ironía y la parodia²²⁸. Lorca denuncia la mentira y alecciona al público que presencia un ejemplo práctico de la hipocresía que ejerce y consiente. Federico burla las convenciones del teatro ordinario, parodiando la actitud del espectador: es posible burlar la intransigencia de la norma siempre y cuando no se note, aparentando cumplir su dictamen, guardando así las apariencias. Por ello, ese irónico “ustedes perdonen” (197), con el que el Autor se despide del público al finalizar el Prólogo. Teniendo en cuenta que Lorca llegó a encarnar sobre el escenario al Autor de *La zapatera*²²⁹, recurso habitual en la sátira²³⁰, su crítica no pudo ser más directa. Sin concesiones a la moral de su época, e indiferente a las negativas consecuencias que su actitud podía suponerle, García Lorca renegó de la norma social y moral impuesta que, cimentada en tradición y convencionalismos, corrompía la vida y el teatro. Su actitud, comprometida y crítica, se corresponde con la del satírico, correlación sobre la que se hizo especial hincapié en el apartado sobre la sátira lorquiana: “la sátira es siempre un testimonio de valentía, la valentía de levantarse en público y decir algo ofensivo para los poderes que sean”²³¹.

Lorca hace descender al público burgués de su posición preeminente al condenar su actitud y rebajar sus valores. Parece que, mediante el poder de la palabra, intente

²²⁷ “...el Autor mira un poco cohibido al público y se retira de espaldas lleno de ironía”. Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, p. 197.

²²⁸ Ya lo advirtió Fernández Cifuentes: “ese primer ensayo de teatro habitual es también una denuncia de sus fórmulas y sus convenciones, que aparecerán desvirtuadas, corregidas, borradas, en un singular acto de afirmación. [...] Tradicionalmente, la farsa ridiculiza y desorbita ‘las dificultades de la existencia cotidiana’ *La zapatera* abandona en parte ese cometido por un ejercicio intertextual donde el objeto de burla y desquiciamiento son más bien determinadas formas literarias convencionales”; *op. cit.*, pp. 100-111.

²²⁹ A propósito de su intervención encarnando al prologuista, Lorca declaró: “El prólogo lo digo yo... Esto es cosa mía... Debo compartir la zozobra del estreno como autor y como actor [...]. Empiezo: ‘Respetable público; mejor dicho...’”, “Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca”, *La Libertad*, 24 de diciembre de 1930, en García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, p.375.

²³⁰ El Autor de *La zapatera prodigiosa* es el portavoz o máscara de Federico García Lorca, recurso al que frecuentemente recurre el satírico: “En su capacidad como destructor de símbolos, el satírico o bien se inventa un portavoz o bien adopta una persona o máscara... En la sátira formal, el satírico aparece en persona y entabla un monólogo”. Hodgart, *op. cit.*, p. 124.

²³¹ *Ibidem*, p. 38.

asestar un golpe de efecto, similar a los que propina Cristobita, aunque, en esta ocasión, con el fin de que el descalabro otorgue clarividencia al espectador acomodado.

Desde una caliente frialdad satírica, burlesca, que permite transformaciones cómicas de profundas tragedias no nacionales, sino individuales, García Lorca concibe sus farsas para luchar “en la escena, con el tedio y la vulgaridad a la que la tenemos condenada” [...].²³²

EL OBJETO DE ATAQUE

Tal como habíamos adelantado en apartados precedentes, el objeto de ataque primordial de la sátira lorquiana es la realidad, entendida como el resultado de la instauración de la norma que, al no tolerar la diferencia, uniformiza las conductas y fomenta la hipocresía. Lorca, por boca de su Zapatera, arremete en esta obra contra “la pobreza de la realidad”²³³. La lucha de la protagonista se bifurca en dos frentes: el primero supone un enfrentamiento contra la norma de la autoridad o las convenciones que empobrecen la realidad, implícito en su discurso radicalmente opuesto al lenguaje del teatro convencional y de su público. En segundo lugar, el discurso de la Zapatera implica una subversión contra la autoridad que hace prevalecer esa norma y se beneficia de ella, a la que reduce y desprovee de potestad, al desquiciar sus amenazas verbales y entregarlas a la risa²³⁴.

EL LENGUAJE: ARMA SATÍRICA Y OBJETO DE ATAQUE

Tal como se advierte en el apartado introductorio de esta tesis, el lenguaje es el arma del satírico que lo emplea con habilidad e ingenio, haciendo su discurso más punzante y eficaz, para rebajar y ridiculizar a su objeto de ataque. En contraposición a la hipocresía que enmascara la verdad, Lorca constata la existencia del mal, el horror, el dolor, la mentira, la injusticia... y para ello emplea un lenguaje claro, intransigente e inflexible, en palmaria repulsa a las convenciones y formalismos del lenguaje oficial. Se

²³² Lola Josa Fernández, “‘De farsa humana eterna...’ Federico García Lorca y Cervantes”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb85p8>. Última consulta: 15 de septiembre de 2015.

²³³ “Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca”, *La Libertad* (24 de diciembre de 1930), en Federico García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, p. 375.

²³⁴ Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 88.

posiciona, por tanto, en contra de la realidad oficial y del lenguaje que le otorga autenticidad. Reflejo de la miscelánea trágico-cómica que caracteriza a la sátira, el discurso satírico incorpora también palabras cómicas y coloquiales; es el caso de *La zapatera prodigiosa* y de las farsas para muñecos de Lorca.

A pesar de no vincular el teatro lorquiano a la sátira ni reconocer en su discurso un propósito satírico, Luis Fernández Cifuentes advirtió que García Lorca había empleado el lenguaje contra la autoridad. Para este crítico, el discurso superfluo que Lorca emplea supone “un atentado general contra la *autoridad del discurso*”²³⁵, es decir: contra el lenguaje del teatro convencional y de su público, tal como hemos hecho constar. Según Fernández Cifuentes, dicho atentado “se manifiesta de forma especialmente intensa contra el *discurso de la autoridad*: la transgresión consiste en este caso en un exceso de explicitud desterrado del lenguaje oficial, una redundancia que desquicia las amenazas verbales del poder y las entrega a la risa”²³⁶. No obstante, aunque Fernández Cifuentes se estuviera refiriendo a las farsas para muñecos, son conclusiones que se corresponden, sin duda, con el propósito crítico de *La zapatera prodigiosa* y contribuyen a determinar el objeto de ataque en esta obra. El discurso de la Zapatera tiene el mismo propósito transgresor y subversivo que el empleado por las marionetas en *Los títeres de Cachiporra* y *Retablillo de don Cristóbal*. Así mismo, el objetivo de dicha transgresión converge en las farsas mencionadas, pues el objeto de ataque resulta ser el mismo: la autoridad y lo normativo, que dan lugar a la parca realidad.

Desde la primera escena y durante toda la obra, cada aparición de la Zapatera sobre el escenario es arrolladora con respecto a “la realidad que la cerca” (196). En contraste con su malhumor, con su furia y agresividad, resulta cómica la retahíla de insultos con los que al mismo tiempo califica y descalifica a sus vecinas: “larga de lengua, penacho de catalineta [...] viborilla empolvada”. Lorca recurre, aquí y en varias ocasiones durante toda la obra, al procedimiento satírico de la animalización, consistente en sacar a colación el mundo animal para reducir o degradar a un individuo:

La imagen animal es un recurso esencial en la configuración visual, en la caricatura y en la historieta cómica: reduce las obstinadas actividades del hombre, los ambiciosos fines de que tan orgulloso se siente y los apetitos bajos de los que

²³⁵ *Ibidem*, p. 88.

²³⁶ *Ibidem*, p. 88.

se avergüenza, al simple nivel del instinto animal: es un cerdo en la pereza y un zorro en la cautela²³⁷.

A lo que podría añadirse, en este caso: es una víbora, murmurando y maldiciendo. La animalización, es un recurso muy frecuente en la obra de Lorca por la conexión de la sátira con los moldes de la cultura popular. Bajtin documenta “el uso frecuente de groserías, o sea de expresiones y palabras injuriosas, a veces muy largas y complicadas”²³⁸ en el lenguaje familiar, señalando también “el carácter especialmente mágico y encantatorio”²³⁹ que cumplieron en la comunicación primitiva, cuyo propósito era “humillar al destinatario”²⁴⁰, degradándolo a una categoría inferior: la animal, en este caso. Nótese las connotaciones peyorativas, que, con toda intencionalidad, acentúan el propósito reductivo del calificativo víbora: no sólo reduce a su víctima a un despreciable animal, sino que además se trata de un animal rastrero, lo que es sinónimo de bajeza.

El origen popular del lenguaje carnavalesco, propio de la farsa y el entremés, sobre los que se erige *La Zapatera prodigiosa*, explica la proliferación de insultos, ofensas, juramentos profanos...²⁴¹ a lo largo de toda la obra. El habla popular implica una subversión en contra del decoroso lenguaje oficial, exento de palabrotas y expresiones vulgares, y contra las convenciones del teatro oficial, que exigen un texto coherente, restringido al lenguaje necesario, desechando cualquier atisbo de absurdo, derivado de un lenguaje superfluo por excesivo, redundante y vulgar. Dado que en el ámbito popular y, por tanto extraoficial, “todas las expresiones orales (...) estaban basadas en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad”²⁴², semejante manera de manifestarse supone una amenaza para el orden establecido²⁴³. Teniendo en cuenta que “el discurso superfluo constituye también una forma de subversión contra el

²³⁷ Hodgart, *op. cit.*, p. 119.

²³⁸ Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, *op. cit.*, p. 21.

²³⁹ *Ibidem*, p. 21. Sobre el poder mágico que los pueblos primitivos atribuían a la palabra y su estrecha relación con la maldición o imprecación, véase también Hodgart, *op. cit.*, pp.15-18.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 31.

²⁴¹ Daniel Devoto, en su artículo “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca”, recoge la gran mayoría de modismos populares que Lorca emplea en *La zapatera prodigiosa* y señala: “No solamente es la más apretada y numerosa, sino también –y aquí está su diferencia con los costumbristas, meros remedadores de lo popular- prácticamente única por el claro afán estilístico de su falso abigarramiento”, *art. cit.*, pp. 57-58.

²⁴² Bajtin, *op. cit.*, p. 139.

²⁴³ “En el texto del teatro ‘oficial’ la necesidad del lenguaje se restringía así al lenguaje necesario. El absurdo constituía la transgresión más terminante de esa necesidad: suponía la instauración del desorden y la arbitrariedad en el espacio ordenado de la significación; el desplazamiento de la palabra trascendente y vacía”, Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 84.

mal, las jerarquías, la ley”²⁴⁴, la actitud de la Zapatera conlleva, también, el rechazo de la autoridad y de la de la norma, omnipresente e intransigente, que encarnan los vecinos. Despotricando con insultos jocosos, en combinaciones inverosímiles e insólitas, disparatadas e ingeniosas: “Penacho de catalineta” y “viborilla empolvada” provocan la risa, que desafía y desacredita a la autoridad.

El hablar de la Zapatera se nutre de una fuente popular concreta, en cuyas expresiones se manifestó esa libertad de expresión intrínseca al lenguaje popular, que el desconocimiento de los tópicos del lenguaje oficial hace posible. Me refiero a Dolores Cebrián²⁴⁵, mujer iletrada, criada de Emilia Llanos, amiga de Lorca en Granada, cuyos dichos y manera de expresarse en general, a pesar de su extracción humilde, constituyen un discurso genuino y enriquecedor. Lorca emplea el lenguaje popular para limpiar²⁴⁶ el teatro. De acuerdo con los preceptos carnalescos, lo elevado se viene abajo: en contraposición al distinguido lenguaje oficial, las palabras que Lorca utiliza “nacieron de la tierra” (*Retablillo*, 398). Esta transposición supone un revés para el teatro burgués, así como la invalidación, y por tanto reducción, de sus valores y lenguaje.

Es obvia la intención reductiva implícita en todos calificativos caricaturescos a los que se acaba de hacer referencia, de los que Lorca se sirve para ridiculizar a su objeto de ataque en *La zapatera prodigiosa*, de acuerdo con el propósito reductivo inherente a la sátira. La reducción es una constante en esta farsa, manifiesta también en cómicos juramentos como “por los clavitos de Nuestro Señor” (202), pues implica “una profanación de lo sagrado”²⁴⁷. La misma comicidad y ambivalencia se desprende de la imprecación “¡Mal rayo parta a mi hermana, que en paz descansa!” (202, 206, 212) en la que simultáneamente se elogia y se injuria, y se mezclan lo superior y lo inferior, aludiendo a la topografía celeste y a lo terrenal al mismo tiempo²⁴⁸. Distorsión que desbarata la cosmovisión del Cristianismo. Y atenta contra la jerarquía y concepción de la clase dominante que nunca mezcla lo inferior y lo superior.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 89.

²⁴⁵ Ian Gibson, *op. cit.*, p. 127 y p. 216.

²⁴⁶ Así lo advirtió Lorca en el Prólogo del *Retablillo de don Cristóbal*: “Así, pues, el poeta sabe que el público oírán con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacieron de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares”, Federico García Lorca, *Retablillo de don Cristóbal*, en *Obras Completas*, Vol. II, p. 398.

²⁴⁷ Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, *op. cit.*, p. 173. Además, Bajtin añade que “los juramentos eran considerados por el pueblo como una violación del sistema oficial, una forma de protesta contra las concepciones oficiales”, *ibidem*, p. 170.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 150.

Este tipo de discurso en el que abundan las groserías, los juramentos, las imprecaciones, las parodias, al servicio de las inversiones, las degradaciones, profanaciones... caracterizan a la lengua carnavalesca que fue empleada, según Bajtin, “en manera y proporción diversas, por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara y Quevedo”²⁴⁹, algunos de ellos satíricos a los que se remite Lorca y que, de acuerdo con Highet, hemos identificado como *pedigree* de nuestro autor. Por tanto, del mismo modo, Lorca emplea un lenguaje extraoficial para arremeter contra todo lo que es oficial.

CONTRA LA AUTORIDAD, NORMAS Y CONVENCIONES

La realidad, objeto de ataque primordial de la sátira lorquiana, es contra lo que lucha la Zapatera. Tal como dice el Autor en el Prólogo, “ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca” (196), pues no transige con las convenciones y prejuicios que condicionan su vida. Desde su primera intervención, la Zapaterilla desprecia la parca realidad renegando del dictamen de la norma: “si yo lo he hecho, ha sido por mi propio gusto...” (198), proclamando su rebeldía abierta y públicamente: “... y esto lo digo para que me oigan todas las que están detrás de las ventanas” (198), sin temer las represalias a las que es sometido todo aquel que reniega del canon. Su actitud agria y su lenguaje desafiante, su mal hablar, se deben a su inconformismo y a su frustración. Al igual que todas las heroínas de Lorca, la Zapatera transgrede el modelo de conducta, como ella misma reconoce: “pero la culpa la tengo yo, yo y yo...” (198). Es una mártir muy cómica que no puede evitar ir contra las reglas, pero que se flagela por ello, al reprocharse, desquiciada, su comportamiento, cómico debate entre lo que es y lo que debería ser:

[...] 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 qué mérito que esto tiene, con este talle y estos colores tan hermosísimos, que me iba a ver casada con... me tiraría del pelo. (198)

La Zapatera, que se reafirma en su particularidad, encarna la rebeldía y la diferencia. Su físico rompe todos los moldes, pues transgrede el modelo femenino convencional (“usted es digna de estar pintada en las tarjetas postales y no aquí..., este portalillo”, 210 / “tan hermosa y tan desperdiciada”, 221 / “Muchas mujeres he conocido [...], pero como tú no hay nadie”, 221), siendo su belleza “una anomalía, un

²⁴⁹ *Ibidem*, pp. 16-17.

desquiciamiento”²⁵⁰ acorde con su actitud, transgresora y desafiante, que trastorna y exaspera a su marido y convecinos, quienes profesan tradición y convenciones. Además, la Zapatera está casada con un viejo, treinta y cinco años mayor que ella. Semejante anomalía había sido tradicionalmente motivo de escarnio en España²⁵¹. En este sentido, a las mofas de sus vecinas la Zapatera da réplica diciendo: “más vale estar casada con un viejo, que con un tuerto, como tú estás” (198). La jocosa comparativa que establece la Zapatera denuncia la arbitrariedad de la norma, que condena y tacha de carnavalesco el matrimonio de la Zapatera, pero no reconoce lo grotesco en el tuerto. El tuerto, al igual que las grotescas imágenes medievales que representaban los vicios de la humanidad²⁵², es la alegoría caricaturesca de la sociedad. La falta de visión de éste es equivalente a la visión oblicua o la estrechez de miras de la sociedad, en favor de prejuicios que discriminan y marginan. Referencia implícita quizá al viejo refrán: “en el país de los ciegos, el tuerto es el rey”, pues, la norma, como el tuerto, hace de su incapacidad un mérito y discrimina en función de su carencia, convirtiendo en un demérito todo lo que la trascienda o supere, protegiéndose así, como un tirano, de lo diferente, de lo sobresaliente, que dejaría en evidencia esa carencia y la destronaría de su posición preeminente. Federico García Lorca denunció en *La zapatera prodigiosa* “la pobreza de la realidad”²⁵³ que al no tolerar la diferencia, uniformiza las conductas y fomenta la hipocresía. Este objeto de ataque general se concreta en diversos aspectos: la sátira de Lorca hace blanco en las convenciones y perjuicios que empobrecen la realidad, de la que su protagonista en esta obra tan pronto despótica como fantasea, para criticar o compensar sus carencias.

El conflicto entre realidad y fantasía se personifica en el Zapatero y la Zapatera respectivamente. La disparidad entre ambos: él es un viejo de cincuenta y tres y ella una joven de dieciocho, hace de ellos una pareja de apariencia carnavalesca²⁵⁴, mientras que de la incompatibilidad de caracteres que la diferencia de edad implica, resulta una constante y cómica confrontación dialéctica. Dado que la sátira recurre con frecuencia a la fantasía, siendo ésta uno de los rasgos distintivos de esta modalidad, para

²⁵⁰ Fenández Cifuentes, *op. cit.*, p. 108.

²⁵¹ Por su parte, Bajtin documenta la subsistencia de la cencerrada, fiesta popular que transmitió la mayoría de sus formas al carnaval y que ridiculizaba los matrimonios contra natura, hasta tiempos recientes. Véase, Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, *op. cit.*, p. 197.

²⁵² Hodgart, *op. cit.*, pp. 170-171.

²⁵³ “Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca”, *La Libertad* (24 de diciembre de 1930), en Federico García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, p. 375.

²⁵⁴ Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, *op. cit.*, p. 181.

aproximarse a la realidad y desvelarla, la risa que provoca la perplejidad con la que el Zapatero reacciona a los fantasiosos comentarios de su mujer no constituye un medio de evasión o de entretenimiento. Sabedor de que la diferencia de edad hace inevitable ese antagonismo, Lorca recurrió al trillado tema del matrimonio entre el viejo y la joven, con el propósito de mostrar lo absurdo de las convenciones en las que se fundamenta la sociedad. Este tema, como cualquier otro de raíces carnavalescas, conlleva una serie de degradaciones cuyo propósito es mostrar, mediante la risa, el reverso²⁵⁵ de la versión oficial y dominante: la concepción burguesa, en este caso.

La primera trifulca dialéctica del matrimonio pone de manifiesto esa confrontación entre realidad y fantasía. El Niño, que se encuentra con la Zapatera al iniciarse la escena, huye despavorido en cuanto aparece el Zapatero. Tiene prisa por ausentarse ante el inminente enfrentamiento que intuye, siendo cómica la sarta de formulismos con los que parece no atinar a despedirse: “NIÑO. (*Asustado.*) ¡Ustedes se conserven bien! ¡Hasta la vista! ¡Que sea enhorabuena! ¡*Deo gratias!* (*Sale corriendo por la calle.*)” (200). La Zapatera da réplica a su marido con cómicos reproches, por absurdos y fantasiosos. Idealiza a los pretendientes, que quizá nunca tuvo y, despechada, contradice cualquier mención a la realidad que haga el Zapatero, al que, incluso, llega a negarle que haya sido joven: “Tú no has tenido en tu vida dieciocho años...” (201).

La Zapaterilla reniega de la realidad, a la que margina con sus fantasías y juega a desquiciar a su marido, portavoz de la norma, cuya autoridad desafía y ridiculiza, en una constante réplica de absurdas contradicciones, que evidencian la incapacidad del Zapatero para meter en cintura a su mujer:

ZAPATERA. [...] ¡Y qué capa traía por el invierno!

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?...

²⁵⁵ Al respecto de las “formas de la alegría popular”, Bajtin afirma: “Abajo, *al revés*, el delante detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, *el detrás en vez del delante*, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora”, *ibidem*, p. 334, subrayado mío. Del mismo modo, dado que la realidad, objeto de ataque primordial de Lorca, es una convención más, resultado de la imposición de muchas otras, la ridiculización de éstas supone simultáneamente la desvalorización de la realidad. Mostrar el revés implica, metafóricamente, evidenciar el antagonismo apariencia-realidad.

ZAPATERA. (*Interrumpiéndole*). También tuve otro pretendiente [...]. Tendría dieciocho años, ¡se dice muy pronto! ¡Dieciocho años!
 ZAPATERO. También los tuve yo.
 ZAPATERA. Tú no has tenido en tu vida dieciocho años. [...] (201)

Disparatada “conversación” en la que proliferan gritos, insultos y maldiciones que provocan el escándalo que tanto teme el Zapatero y que, cómicamente, intenta evitar refrescando el caldeado ambiente:

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? (201)

La cómica confrontación entre fantasía y realidad se reproduce en la escena V del segundo acto, cuando el Zapatero, disfrazado de titiritero, conversa con su mujer. Ésta idealiza al marido, al que cree ausente, del mismo modo que idealizaba a los pretendientes y moldea el pasado a su antojo: “vivo ya sólo de mis recuerdos” (231). Ahora, ella es quien afirma y él quien niega, aunque la postura de ambos no ha cambiado: la Zapatera reniega de la versión del marido, desplazando a la realidad con su fantasía.

Es propio de la farsa, así como de la cultura cómica popular que caracteriza a este género e impregna esta obra, tratar cuestiones serias desde el punto de vista cómico con la convicción de que es posible evidenciar la verdad a través de la risa²⁵⁶. Al decantarse por esta opción, Lorca mostró idénticas expectativas que, tal como hicimos constar, constató al advertir de lo dramático de esta obra a pesar de la comicidad con la que trató el problema. Así se manifiesta el viejo Zapatero en un intento por atajar la grave situación: “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!” (201). A ese argumento aplastante, prueba rotunda de cuál es la realidad válida e incuestionable, con el que el Zapatero aspira a imponer orden, acallando las fantasías de su mujer, ésta reacciona mandándole callar: “ZAPATERA. ¡Cállate! No me hagas hablar más de lo prudente y ponte a tu obligación. ¡Parece mentira! (...) ¿Quién me lo iba a decir, viejo pellejo, que me ibas a dar tal pago? ¡Pégame, si te parece, anda, tírame el martillo!” (201-202).

²⁵⁶ *Ibidem.*, p. 65.

La obstinada y provocadora postura de la Zapatera, que no da su brazo a torcer, que, indiferente al qué dirán, no transige con los buenos modos que le exige su marido, pues no reconoce en la tradición un argumento válido que legitime esa potestad, implica un desprecio por los convencionalismos, según los cuales cualquier mujer debe someterse a esa autoridad, no alterando el preestablecido e inmutable orden burgués. La actitud subversiva de la Zapatera supone también una “permutación de jerarquías”²⁵⁷, en este caso en detrimento del dominio masculino: el Zapatero, incapaz de imponer su autoridad por la fuerza y sin argumentos para hacerse respetar, acaba siendo desplazado y ridiculizado por ésta. Desquiciado por la insubordinación de su mujer, el Zapatero es la caricatura de la autoridad. Desesperado, en actitud patética, pide a ésta que se comporte con discreción para evitar escándalos:

ZAPATERO. Mira, hija mía. Toda mi vida ha sido en mí una verdadera preocupación evitar el escándalo. [...] Yo no te digo más, que he huido de los escándalos, como las salamanquesas del agua fría. [...] Me han provocado, me han, a veces, hasta insultado, y no teniendo ni tanto así de cobarde he quedado con mi alma en mi armario, 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. (204)

La falta de argumentos del Zapatero para imponer su voluntad se manifiesta en las torpes y ridículas palabras que emplea cuando intenta convencer a su esposa de la importancia de guardar las formas. En este sentido, la cómica connotación de la expresión “mi alma en mi armario” (204) desprovee al discurso del Zapatero de la seriedad y relevancia con el que se iniciaba. Desacertadamente, se compara con una salamanquesa, cuya mención aprovecha la Zapatera para interrumpir el sermón de su marido, mostrando tanto desprecio por él y su palabrería como aversión hacia este pequeño reptil: “¡Salamanquesas! ¡Huy, qué asco!” (204). Lorca utiliza de nuevo la técnica de la animalización, mediante la cual el Zapatero queda reducido a un insignificante animal que, por lo general, causa repugnancia a los humanos.

La Zapatera, reafirmandose en su actitud subversiva, ridiculiza a su marido, haciendo caso omiso de su advertencia “ésta es mi última palabra”, y reduce al absurdo el código de comportamiento que trata de imponerle:

²⁵⁷ Bajtin documenta el propósito carnavalesco de alterar el orden oficial impuesto y la importancia de la “permutación de jerarquías” para acabar con “las pretensiones de inmutabilidad e intemporalidad del régimen jerárquico medieval”, *ibidem*, p. 78.

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 cada noche? ¿Qué más quieres? Porque, yo, todo; menos esclava. Quiero hacer siempre mi santa voluntad. (124)

Las cómicas e incansables réplicas de la Zapatera conllevan una desvaloración del comportamiento normativo que la autoridad, en este caso el marido, exige. En su última intervención en esta escena, el desacato de la Zapaterilla reduce la norma a la total irrelevancia: “Pues lo mismo me da a mí que estés colmado como que no estés, porque tú me importas tres pitos, ¡Ya lo sabes!” (204-205).

A modo de destronamiento carnavalesco, la Zapaterilla reduce a su marido al rebajar su dignidad y preeminencia a la más absoluta indiferencia. Como en este caso, “el destronamiento carnavalesco acompañado de golpes e injurias es a la vez un rebajamiento y un entierro [...]: el bufón es el rey del ‘mundo al revés’”²⁵⁸. Y “a rey muerto, rey puesto”, tal como se desprende de la copla que la Zapatera dedica a su marido en presencia del Alcalde, al que alude al identificar su bastón con el “rey de bastos”. Burlona y desafiante advertencia, pues no le faltan pretendientes que reemplacen al viejo Zapatero:

Si tu madre tiene un rey,
 La baraja tiene cuatro:
 Rey de oros, rey de copas,
 Rey de espadas, rey de bastos. (208)

Nótese cómo, hasta ahora y en adelante, durante toda la obra, la intención de Lorca es transgredir y degradar las convenciones socio-culturales, propósito reductivo que caracteriza la sátira. Para ello se sirve de las degradaciones carnavalescas que subsisten en los géneros menores y que se caracterizan por degradar, corporizar y vulgarizar lo elevado, espiritual, ideal y abstracto²⁵⁹.

En este sentido, se cuestiona la espiritualidad del santificado sacramento del matrimonio y la estabilidad que se supone que éste aporta. De la primera intervención del Zapatero en la escena IV se desprende que casarse es absurdo: “Porque vamos a ver: ¿por qué me habré casado? [...] ¡Con lo bien que yo estaba!” (202). El Zapatero lamenta su infelicidad producto de un matrimonio que nunca debió consentir. Coaccionado por la amenaza de la norma, advertido por su hermana de las terribles

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 334.

²⁵⁹ *Ibidem*, pp. 24-25.

consecuencias que conlleva no cumplir con el orden ritual establecido (“Mi hermana, mi hermana tiene la culpa, mi hermana que se empeñó: ¡‘que si te vas a quedar solo’, que si qué sé yo!”), el Zapatero acaba casándose, algo que nunca deseó: “... toda la vida temiendo casarme... porque casarse es una cosa muy seria, y, a última hora, ya lo está usted viendo” (202). Ante el Alcalde, alegará idénticos motivos por los que decidió casarse, lo que reitera que el matrimonio es un absurdo, desenmascarando así la farsa:

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

ZAPATERO. Ahí lo tiene usted. Yo no me lo explico tampoco. Mi hermana tiene la culpa. Que si te vas a quedar solo, que si qué sé yo, que si qué sé cuánto... Yo tenía dinerillos, salud, y dije: ¡allá voy! Pero, benditísima soledad antigua. ¡Mal rayo parta a mi hermana, que en paz descanse! Sí, señor, me he lucido... Ahora, que yo no aguanto más. Yo no sabía lo que era una mujer. [...] Yo no tengo edad para resistir este jaleo. (206)

Es inevitable relacionar al Zapatero con Don Perlimplín, otro viejo que también teme casarse porque recuerda que, siendo él un niño, una mujer mató a su marido, que, además, era zapatero. En ambos casos se hace una referencia burlesca al matrimonio, pilar del sistema burgués, basado en la familia, cuya perfección también se pone en duda indirectamente. La risa en la que incurren los comentarios de ambos personajes, priva de dogmatismo a esta sagrada institución. El Zapatero, al igual que don Perlimplín, como demostraremos en el apartado correspondiente, desprovee al rito del matrimonio de sus connotaciones sacras al desmentir la versión convencional y católica que eleva el matrimonio a estado de gracia. El vínculo indisoluble resulta ser una condena de por vida. Por este motivo, la Zapatera también lamenta haberse casado con su marido y, como éste, hace responsable de su equivocada decisión a la autoridad familiar: su “compadre Manuel” (202). La necesidad y el poder corruptor del dinero instigan a la Zapatera a casarse y permite al Zapatero adquirir una esposa joven y hermosa. El espíritu mercantilista profana el idealizado y sagrado sacramento. Al igual que en *Amor de don Perlimplín*, *Los títeres de Cachiporra* y *Retablillo de don Cristóbal*, el matrimonio sellado por el dinero queda reducido a un convenio contractual; lo elevado y santificado ha sido transferido al plano material²⁶⁰. Por ello: “¡Ay dinero, dinero! Sin manos y sin ojos debería haberse quedado el que te inventó” (200).

²⁶⁰ Me remito a las observaciones de Bajtin: “el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”, *ibidem*, p. 24.

Por otro lado, Lorca sugiere que la tradición fomenta la frustración al no transigir con un comportamiento diferente al estereotipo premiado, limitando la vida a una secuencia de ritos tradicionales que debe cumplirse para evitar el escarnio social. Este aspecto alcanza mayor dimensión en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* convirtiendo la “aleluya erótica” en una hagiografía burlesca, como se demostrará en el apartado correspondiente. En la obra que ahora nos ocupa, García Lorca desmitifica el matrimonio, que prometía ser garantía de estabilidad, aportando orden y sentido a la vida de dos ovejas descarriadas. Sin embargo, la convivencia evidencia el engaño cuando el supuesto orden se torna desorden:

ZAPATERO. Y mi casa no es casa. ¡Es un guirigay! [...] 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. (203)

Lo carnavalesco de este matrimonio y la incompatibilidad entre ambos cónyuges vuelve a ponerse de manifiesto en la escena en que la Zapatera da vueltas a una silla y el Zapatero, por superstición, empieza a darle vueltas en dirección contraria, para contrarrestar los supuestos efectos negativos de la acción de su mujer. El gesto de la Zapatera, espontáneo e irrelevante, contrasta con la paranoica y desmesurada reacción del Zapatero que, absurdamente, reprende el comportamiento de su mujer en el que ve un acto de irreverencia. La disparidad de actitudes, en consonancia con la edad de cada uno, incurre, nuevamente, risa:

ZAPATERO. (*Cogiendo otra silla y dándole vueltas en sentido contrario.*) Si sabes que tengo esa superstición, y para mí es como si me dieras un tiro, ¿por qué lo haces?

ZAPATERA. ¿Qué he hecho yo? ¿No te digo que no me dejas ni moverme?

ZAPATERO. Ya estoy harto de explicarte... pero es inútil (...) ¿Por qué no me dejas marchar, mujer?

ZAPATERA. ¡Jesús! Pero si lo que estoy deseando es que te vayas.

ZAPATERO. ¡Pues déjame!

ZAPATERA. ¡Pues vete! (208)

La libertad, intrínseca a la espontaneidad de la Zapatera, contrasta con la reprimenda del Zapatero. La superstición, creencia absurda contraria a la razón, alude alegóricamente a la norma, cuya intransigencia es igualmente contraria al entendimiento y carece de fundamento. El Zapatero, incapaz de ver más allá de supersticiones y

convencionalismos, es la caricatura de la autoridad, cuyo crédito, como el de la superstición, se fundamenta en preceptos absurdos. Mediante la técnica de la reducción, Lorca ridiculiza y desacredita a la autoridad masculina a la que evidencia incompetente, arbitraria, caduca y, por tanto, sin lugar de ser.

Del mismo modo, rebaja y vulgariza el comportamiento de la autoridad institucional que representa el Alcalde. Su vara de mando, réplica sofisticada de la porra de Cristobita y del bastón de Bernarda, emblema del poder y de la autoridad, infunde respeto y miedo, pues también simboliza la violencia que la sociedad ejerce contra todo aquél que no acata su norma. La autoridad es competencia de un déspota, cuya falta de ética es legitimada por su cargo y su condición de hombre:

ALCALDE. Eso tiene casarse a tu edad... A tu edad se debe ya estar viudo de una, como *mínimum*... Yo estoy de cuatro: Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última [...]. Todas, sin excepción, han probado esta vara repetidas veces. [...] 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. (205-206)

La vara de mando, insignia honorífica, queda reducida a un vulgar palo: se torna un arma rudimentaria y primitiva, que denota la misma naturaleza en quien la ostenta. En esta ocasión, Lorca emplea una técnica satírica fundamental: la destrucción del símbolo, pues, como “el satírico, que desea demostrar que un emblema está siendo utilizado con fines injustos o manejado por tiranos o demagogos, no pretende comprender sus connotaciones simbólicas, sino que presenta la cosa en sí misma con el mayor realismo posible: la bandera es exactamente una pieza de tela”²⁶¹. Del mismo modo, Lorca reduce este símbolo de poder al desproveerlo del valor honorífico distintivo que le es conferido. Por otra parte, el tono con el que habla el Alcalde, tal como indica la acotación “habla despacio y con gran sorna” (205), denota la falsedad que oculta tras su distinguida apariencia. Se hace evidente en este caso la disparidad entre apariencia y realidad, cuyo desenmascaramiento es objetivo primordial en la sátira. Alardear de hombría al enumerar a sus víctimas, revela un abuso de poder. Las exageraciones del Alcalde (“me parece mentira como un hombre, lo que se dice un hombre, no puede meter en cintura, no una, sino ochenta hembras”, 206) recuerdan a los hiperbólicos alardes de Don Cristóbal: “Esta porra que ve aquí ha matado muchos hombres franceses, italianos, húngaros...” (*Tragicomedia*, p. 52) / “Yo que he matado a

²⁶¹ Hodgart, *op. cit.*, p. 123.

trescientos ingleses, trescientos constantinoplos” (*Tragicomedia*, p. 77-78). La jactancia del Alcalde, al igual que la de Cristóbal, asocia la vaguedad e imprecisión de la risa con el carácter determinante y definitivo de la muerte²⁶². En este sentido, además, el comentario profanador del Alcalde: “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” (206), supone una referencia burlesca a la muerte que desvirtúa la acepción del término difundida por la Iglesia.

A la degradación de la autoridad institucional contribuye la degradación de la masculinidad, corporeizada también en el personaje del Alcalde. Es impropio de su edad y de su cargo que flirtee con la Zapatera y que además lo haga en presencia de su marido, como ocurre en la escena VII. La imagen de la autoridad es desprestigiada cuando la rectitud intachable que aparenta el Alcalde se desmorona al mostrarse éste, descaradamente, en una actitud deshonesto. Capaz de semejante bajeza, queda rebajado a lo que realmente es: un viejo vicioso: “...es una mujer guapísima. ¡Qué cintura tan ideal!”/...“¡Qué lástima de talle!” (208). En sus palabras resuenan las de otro verdadero viejo verde, Don Cristóbal: “Efectivamente es la niña más guapa del pueblo [...] Qué talle y qué garbo” (*Los títeres de Cachiporra*, 45)/ “...vaya canela en rama de cuerpo” (*Los títeres de Cachiporra*, 47). El Alcalde encarna a un poder que ha degenerado en el abuso y la corrupción y, sin embargo, incongruentemente, es el estereotipo de hombre que fomenta la sociedad debido a los valores que ésta promueve, entre los que destaca la importancia que se otorga a la honra, al honor. La Zapatera, sin embargo, rechaza esos valores y despacha al Alcalde al que priva de la autoridad que la sociedad le reconoce, mandándole callar y reprobando su comportamiento: “Calle usted, viejísimo, calle usted; con hijas mozuelas y lleno de familia no se debe cortejar de esta manera tan indecente y tan descarada” (221). En otra ocasión, cuando el Alcalde para imponer su voluntad da un golpe en el suelo con la vara, la Zapatera desafía su autoridad tirando un vaso y empleando las mismas palabras que éste acaba de pronunciar “¡Ya estamos!” (222). La subversión de la protagonista culmina en la alegórica bofetada, cómica y colosal, que propina al Alcalde al rechazar su proposición de convertirse oficialmente, “delante del notario” (222), en su amante:

²⁶² Fernández Cifuentes advierte la asociación muerte-risa en los alardes de Don Cristóbal, lo que considera “una forma de desprestigio de la muerte como un indicio de su imprecisión y vaguedad”, *op. cit.*, p. 79.

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. (222)

Despreciado y ridiculizado por la Zapatera, derrotado por la integridad de ésta, incapaz de imponerse y sin argumentos, su hablar redundante y medido, mediante el que alardea superioridad, degenera en una ridícula distorsión cuando pierde definitivamente los papeles: "... Pero que te vayas enterando que no por mucho despreciar amanece más temprano. (*Con retintín.*)" (222). Su amenaza final: "Acabará por meterte en la cárcel" (223), evidencia un abuso de poder.

El Alcalde, es privado totalmente de su preponderancia cuando la Zapatera invalida su razón de ser, tachándolo de ineficaz e inútil, como "ceros a la izquierda" (220). Al igual que ocurrió con el Zapatero, a modo de destronamiento carnavalesco²⁶³, Lorca, por boca de su Zapatera, reduce a la autoridad institucional a un pelele o "estafermo" y a un "calabacín" (220):

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. (220)

En la gradación de personajes masculinos en esta obra, el Alcalde, equiparado a un vegetal, es relegado al más bajo nivel, inferior al que ocupan los Mozos o don Mirlo identificados, por su actitud y apariencia, con animales. Esta estrategia es frecuente en la sátira que, persistiendo en su propósito reductivo, "a veces, llega a un nivel inferior que el del mundo animal, el del vegetal y aún el del mineral"²⁶⁴.

En esa escala de dignidades masculinas Don Mirlo, "auténtico viejo verde"²⁶⁵, es la caricatura de la masculinidad senil. Su ridícula vestimenta: "*Viste de negro, frac y pantalón corto*" (209) denota la incapacidad propia de su avanzada edad, que, además, se manifiesta en sus gestos, tal como indica la acotación: "*le tiembla la voz y mueve la*

²⁶³ Me remito de nuevo a Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, op. cit., p. 334.

²⁶⁴ Hodgart, op. cit., p. 119.

²⁶⁵ Así califica Margarita Ucelay a Don Mirlo de *La zapatera prodigiosa* en su introducción a Federico García Lorca, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, edición e introducción de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 2005, p. 190.

cabeza como un muñeco de alambre” (209). Lo varonil y lo enérgico, cualidades que Lorca exagera hasta el ridículo siempre que retrata a personajes puramente masculinos, por ejemplo el Jugador de Rugby de *Así que pasen cinco años* (353-354) o el Centurión de *El público* (293), han degenerado en senilidad y son degradadas en la figura de don Mirlo. Por su falta de atractivo y de gentileza, el pretencioso galán es cómicamente reducido por la Zapatera a “garabato de candil” (210), “mirlo de alambre” (210) y “pajarraco” (209). Don Mirlo es un viejo decrepito que, a pesar de sus mermadas facultades, flirtea con la Zapatera, no siendo capaz de atisbar su patética actitud. Su estornudo sobre el cuello de la Zapatera (209) es una grosería involuntaria que denota la incapacidad de éste, pues no tiene reflejos para contenerse. Por otro lado, su verborrea, parodia de la retórica pomposa y vana de las comedias burguesas, es objeto de las burlas de la Zapatera:

MIRLO. 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 hablar 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 transeúntes, volveré. (*Toma rapé y estornuda sobre el cuello de la Zapatera.*) (209)

En este sentido, en contra de los tópicos del teatro convencional, la aparición de don Mirlo en la ventana de la Zapatera es una parodia de la típica conversación entre enamorados, él desde la calle y ella asomada a una reja o balcón.

Con la misma poca fortuna habla el Mozo de la Faja, quien le va a la zaga al viejo verde de don Mirlo. Como aquél, habla de manera estúpida cuando intenta seducir a la Zapatera. La retórica exagerada de don Mirlo es sustituida por el exceso de tópicos en el discurso del Mozo: “Yo la quiero, te quiero como...” (210) [...] “¿Cuántas semillas tiene el girasol? [...] Tantos suspiros doy cada minuto por usted, por ti...” (211). La pesadumbre de la que da muestras, tal como indica la acotación, se debe a la calentura que le provoca el deseo por la Zapatera: “Una mujer como usted, con ese pelo y esa pechera tan hermosísima...” [...] “¡Ay, zapaterita, qué calentura tengo!” (210). Lorca vuelve a parodiar la típica escena de amor ante la reja, a la que desprovee de romanticismo al evidenciar la excitación sexual del Mozo. La concepción sublime del amor que divulga el teatro oficial es ridiculizada en esta escena en la que se evidencia su

naturaleza material y vulgar. De acuerdo con el principio cómico carnalesco, Lorca transfiere al plano material y corporal lo elevado o idealizado y, mediante la risa, vulgariza, “degrada y materializa”²⁶⁶. Nuevamente, nuestro autor desvirtúa las fórmulas y convenciones de teatro ordinario. La respuesta de la Zapatera a la propuesta del Mozo es un alegórico jarro de agua fría para éste. Con sorna, lo desprecia alegando la fastidiosa banalidad de su discurso:

ZAPATERA. Verdaderamente eso de “la quiero”, “te quiero”, suena de un modo que parece que me están haciendo cosquillas detrás de las orejas. Te quiero, la quiero... (210-211)

Cómica, aunque no por ello menos cierta, resulta la queja de la Zapatera contra los estereotipos de mujer que la sociedad fomenta, contra los convencionalismos que la limitan y le imponen silencio: “[...] ¿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... [...]” (211)

Por otra parte, prosiguiendo la gradación de masculinidades, la salida de tono del Mozo del Sombrero, que, desquiciado por las negativas de la Zapatera, sale de la taberna diciendo barbaridades y describiendo una escena atroz y grotesca, es propia de un salido, pues evidencia su instinto animal al no poder satisfacer su apetito sexual:

MOZO DEL SOMBRERO. (*Levantándose.*) Tengo tanto coraje que agarraría un toro por los cuernos, le haría hincar la cerviz en las arenas y después me comería sus sesos crudos con estos dientes míos, en la seguridad de no hartarme de morder. (218)

Rebajar al hombre comparándolo con un animal es propio de la sátira y “sirve para recordarnos que el homo sapiens, a pesar de sus vastas aspiraciones espirituales, no es más que un mamífero que se alimenta, defeca, menstrúa, entra en celo, pare y contrae enfermedades desagradables”²⁶⁷. Por su reacción, el Mozo del Sombrero se equipara con un animal en celo. La exageración y la desmesura implícitas en sus palabras contribuyen a hacer una caricatura de éste y, por extensión, de la masculinidad que representa. Lorca degrada el orgullo masculino al mostrarlo como una bajeza propia de animales, pues desprovee al hombre de su capacidad de razonar. El Mozo de la Faja da muestras del mismo ímpetu al encontrar a su rival, el Mozo del Sombrero, en la taberna: “(*Entre dientes.*) Éste es otro al que voy a tener que...” (216). Nótese que Lorca

²⁶⁶ Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, op. cit., pp. 24-25.

²⁶⁷ Hodgart, op. cit., pp. 118-119.

siempre emplea hipérboles para caricaturizar y, por tanto, ridiculizar a la masculinidad. Así se advierte también en las caracterizaciones del Jugador de Rugby de *Así que pasen cinco años* (353-354) y del Centurión de *El público* (293), así como en los parlamentos de éste último.

La incapacidad e impotencia de don Mirlo es la antítesis del brío de los Mozos. Demasiado viejo para lidiar con sus rivales, sólo puede marcarse un farol en presencia de éstos, al jactarse sin ningún fundamento de mantener una relación con la Zapatera. El personaje de don Mirlo es rebajado también a la categoría animal: por sus mermadas facultades es equiparado a un irrelevante y despreciable “pajarraco”, “un mirlo negro, negro y viejo” (209). Lorca emplea de nuevo la imagen animal, recurso esencial de la caricatura²⁶⁸.

Por otra parte, nuestro autor, al retratar diferentes tipos de masculinidad, emplea la tipificación, técnica reductiva a la que recurre frecuentemente la sátira. Así lo corrobora la acotación, en la que Lorca emplea la palabra “tipo”: “Al actor que exagere lo más mínimo en este tipo,…” y “El Autor ya se ha encargado de dibujar el tipo…” (216). De hecho, el poeta advirtió haber empleado esta técnica al declarar acerca de *La zapatera prodigiosa*: “yo quisiera que vieras bien la diferencia en mis tipos andaluces de otros que…”²⁶⁹. Dicha técnica es, además, “recurso esencial de la comedia escénica y del humor irónico”, puesto que “verse reducido a un tipo es una circunstancia menos terrible que verse reducido a un animal, a un loco o a una máquina, pero es con todo bastante desagradable. Implica, aunque menos rigurosamente, que la figura-tipo nunca puede salirse del papel que le ha sido impuesto, ni actuar con libertad”²⁷⁰.

Al margen de toda tipificación y prejuicio, se sitúa otro personaje masculino, el Niño²⁷¹. Lorca atribuye una visión privilegiada a este personaje que introduce en varias de sus obras teatrales siempre con el mismo propósito: denunciar, mediante la técnica

²⁶⁸ Hago nuevamente referencia a las siguientes observaciones de Hodgart: “La imagen animal es un recurso esencial en la contrafiguración visual, en la caricatura y en la historieta cómica: reduce las obstinadas actividades del hombre, los ambiciosos fines de que tan orgulloso se siente y los apetitos bajos de que se avergüenza, al simple nivel del instinto animal [...]”. Hodgart, *op. cit.*, p. 119.

²⁶⁹ “Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca”, *La Libertad* (24 de diciembre de 1930), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 375.

²⁷⁰ Matthew Hodgart, *op. cit.*, pp. 120-121.

²⁷¹ Aunque no hable de tipificación, Francisco García Lorca advierte una gradación que afecta a los personajes masculinos: “Todos los personajes masculinos representan, como en ciertas litografías antiguas, la escala de la vida: el niño, la infancia; los mozos, la juventud; el alcalde, la madurez; el zapatero, la vejez; don Mirlo, la senectud”. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1981, p. 310.

satírica del desenmascaramiento, una actitud despreciable. El proceder de nuestro autor coincide plenamente con el del satírico, pues:

En su capacidad como destructor de símbolos, el satírico o bien se inventa un portavoz o bien adopta una persona o máscara. [...] Puede ser éste un niño o un salvaje que no comprenden las normas de la sociedad adulta o civilizada, y que se niegan a admitir los valores simbólicos que dicha sociedad concede a objetos o acciones aparentemente triviales [...]. El niño y el primitivo no están “educados” porque no han aprendido a atribuir importancia simbólica a las cosas en sí; pero, [...], pueden mostrarse sumamente inteligentes y lógicos en el enfrentamiento con las complejidades del mundo, y sin duda alguna más honestos emocionalmente que los mundanos.²⁷²

Ajeno al discurso codificado de los adultos y a su proceder hipócrita, la inocencia e imparcialidad del Niño ridiculizan, involuntaria e inconscientemente, la conducta de sus mayores. El código que la rige carece de valor y de fundamento en el relato del Niño, que cuestiona su validez implícitamente al reducir ese dogma a un puñado de convencionalismos y prejuicios absurdos, incomprensibles desde la incontaminada óptica infantil. Al contar lo que escucha decir a sus mayores, es portavoz involuntario de la opinión pública, de las “cosas que no está bien que sean dichas” (243), a las que hace referencia Marcolfa en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Su cándida actitud evidencia la maldad, la hipocresía y el tabú, lo oculto tras las apariencias. Por otra parte, su imparcialidad al narrar lo sucedido, lo que otros dicen, retrata a cada uno como verdaderamente es. En el siguiente fragmento, desenmascara a las chismosas vecinas, que se burlan de la Zapatera por no cumplir con uno de los cometidos que requiere el estereotipo de mujer convencional: los hijos. No satisfacer esa obligación es motivo de oprobio y marginación:

ZAPATERA. [...] 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. (199)

Lorca, crítico, perturba la tranquilidad del público al obligarle a reflexionar sobre su actitud, que muestra en el escenario, evidenciando lo incorrecto de su conducta

²⁷² Hodgart, *op. cit.*, pp. 125-126. El personaje del niño se corresponde con la figura del *ingenu* a la que Frye atribuye las mismas cualidades: “no tiene opiniones dogmáticas propias pero tampoco admite ninguna de las premisas que hacen que los desatinos de la sociedad parezcan lógicos a quienes están acostumbrados a ellos”. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 306.

y las negativas consecuencias que su intransigencia conlleva para quien se desmarca de ese código de comportamiento. El Niño, por no estar “educado” y, por ello, no haber aprendido a interpretar la realidad de manera simbólica, es decir, asociándola a convenciones socialmente aceptadas; muestra tener criterio, ser coherente y crítico con respecto a la situación de la que informa:

NIÑO. [...] ¿Ves este cardenal que tengo en la rodilla? [...] 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. [...] Es que eran cosas muy indecentes. Cosas indecentes que yo sé decir, ¿sabes? Pero que no quiero decir. (219)

Desde su lógica incontaminada, libre de convencionalismos, no alcanza a comprender por qué sus mayores consideran a la Zapatera persona *non grata* y la injurian con sus coplas ofensivas, burlándose de su desgracia: “Pero, ¿por qué te echarán a ti la culpa de que tu marido se haya marchado?” (219). Absurda y retrógradamente, los vecinos identifican a la Zapatera con el origen del mal, influenciados, sin duda, por el concepto de la mujer que difunde la religión y que legitima el *Génesis*. A través del personaje del Niño, Lorca critica lo absurdo de los convencionalismos y los arbitrarios argumentos que los legitiman, denunciando el mal que hacen. Los valores de la sociedad son reconsiderados por un niño que no comprende el comportamiento de los adultos.

Amoral e incongruente es educar valiéndose de la fuerza: “Tú no me regañarás, ¿verdad?, porque a mi madre que algunas veces me pega, la quiero veinte arrobas [...]” (213), dice el Niño a la Zapatera. La norma se impone por la fuerza y la autoridad se fundamenta en el miedo, no en la razón. En este sentido, la escena de los rebaños, que la Zapatera observa asomada a la ventana en la escena XIII del primer acto, es una alegoría caricaturesca de la sociedad. Lorca vuelve a recurrir a la animalización para satirizar al género humano. Las personas, tras renegar de las particularidades que las distinguen para sentirse socialmente integradas, han dejado de ser individuos, convirtiéndose en ovejas, símbolo de estupidez como se evidencia en el *Solo del Pastor Bobo* (*El público*, 320-321), que actúan al son de la norma. La imagen de la oveja “grandota y antipática” (212) que se empeña en pisar a la ovejita “blanca tan chiquita que casi no puede andar” (212), sin que el pastor haga nada por evitarlo, representa la intransigencia de la norma que aplasta a todo aquel que se diferencia del colectivo. Debido a las connotaciones religiosas atribuidas a la figura del pastor y los rebaños,

dicha imagen sugiere también una crítica a los intolerantes y represivos métodos de la Iglesia, guardián de la moral, que se sirve de la imagen de Cristo, el buen pastor, para legitimar su proceder.

El Niño, del mismo modo que la ovejita, debe aprender, a fuerza de agresiones si es necesario, el comportamiento aceptado por la comunidad. Sólo así se integrará en el colectivo evitando las tribulaciones por las que pasa la Zapatera quien, por no haberse sometido al yugo de la norma, sufre la actitud inquisitorial de sus vecinos. Éstos constituyen el coro: son “la voz de la conciencia, de la religión, del remordimiento”²⁷³, la masa impersonal que “la circunda con un cinturón de espinas y carcajadas”²⁷⁴. Cuando el Zapatero abandona el pueblo, se congregan alrededor de la Zapatera el poder ejecutivo, el Alcalde, y dos poderes fácticos: el religioso, representado por la sacristana, y el social o la opinión pública, encarnado en las vecinas, para represaliar al revulsivo que ha despotricado de la norma que promulgan, cuestionando su autoridad públicamente. Ambos la tachan de culpable y le exigen primero que calle (“Mira, ya te estás callando”, 215) y luego que rectifique (“Mujer, repórtate”, 215), en un intento de someter a la Zapatera para instaurar el orden que ésta desquicia.

Es obvio el carácter opresor e intransigente de la norma que el Zapatero reconoce cuando, tras su periplo por “terribles paradores” (233), vuelve al pueblo disfrazado de titiritero. Su disfraz le permitirá burlar a sus vecinos, poner a prueba la integridad de su mujer y, en total consonancia con el propósito del satírico, desenmascarar la verdad, despojando a la realidad de todo artificio, es decir: levantar la cáscara de la apariencia para descubrir una realidad de significación opuesta²⁷⁵. El propio Lorca corrobora esta propuesta al denunciar el antagonismo apariencia-realidad cuando, en clara alusión a la obra de Quevedo *El mundo por de dentro*, hace decir al Zapatero: “enseño el mundo por dentro” (224).

Si, tal como habíamos hecho constar en el apartado introductorio de *La zapatera prodigiosa*, esta obra es una caricatura, el romance de ciego que recita el Zapatero, a

²⁷³ Me remito a declaraciones de Federico García Lorca, “Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca”, *La Libertad* (24 de diciembre de 1930), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 376.

²⁷⁴ Así lo manifestó Federico García Lorca, “El estreno de ‘La zapatera prodigiosa’ se dará mañana a conocer en el Teatro Avenida”, *La Nación* (30 de noviembre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 472.

²⁷⁵ Robert Jammes, *op. cit.*, p. 70.

pesar de ser la versión trágica de su propia historia, es una caricatura de una caricatura. Aprovechando los recursos del género, el Zapatero distorsiona hábilmente su historia, adaptándola a las truculencias frecuentes del cartel de ciego. En esta escena, el Zapatero es un desdoblamiento del Autor del Prólogo, pues utiliza la misma estrategia: el teatro con una función didáctica. Se sirve, como el satírico, de su invectiva e ingenio y “utiliza la ironía para hacer que el lector se sienta incómodo, para sacarle de su complacencia y convertirle en un aliado contra la estupidez humana”²⁷⁶. Por ello, el Zapatero, al igual que el propio Lorca, desdoblado a su vez en el prologuista (recordemos que el poeta en persona recitó el prólogo de *La Zapatera*), utiliza “un ejemplo admitido por todos” (*El público*, 322) para llevar a cabo su enseñanza:

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. [...] (225)

Hacerse pasar por otra persona es una forma de burla. También lo es reducir su historia a romance o “historieta” estereotipada, que bien podría calificarse de parábola burlesca, esperando provocar una determinada reacción en los vecinos y la Zapatera, a los que retrata en su relato, reduciéndolos a un tipo, tal como Lorca ha venido haciendo durante toda la obra. El propio Zapatero es rebajado a “hombrecito” (225), la Zapatera es mujer “rubicunda” (225), “arisca” (225/227) y “fiera” (226), caricaturizada en el cartelón como “una mujer que mira de manera infantil y cómica” (226). A los pretendientes se refiere como “mocitos de gran presencia” (226) y “tunante caballista” (227), mientras las vecinas se retratan en sus comentarios a lo largo del relato. Éstas identifican a la Zapatera con el mal, con el demonio. Ella es la tentación que pervierte al hombre y lo instiga a un mal comportamiento, perturbando el orden de las cosas:

VECINA ROJA. ¡Siempre llora quien tiene por qué callar! (227)

VECINA NEGRA. ¡Se están matando! ¡Se están cosiendo a puñaladas por culpa de esa mujer! (*Señala a la Zapatera.*) (229)

VOZ. (*Fuera.*) ¡Por esa mala mujer! (229)

Lo absurdo de ésta y otras asociaciones de ideas, que legitima y fomenta la Biblia, queda patente en el siguiente comentario del Niño:

ZAPATERA. Que te fijas bien por si acaso no me entero del todo.

²⁷⁶ Hodgart, *op. cit.*, p. 131.

NIÑO. Más difícil que la historia sagrada no será. (225)

La historia sagrada es difícil de entender porque se opone a la razón. Se trata de una referencia burlesca, propia de la sátira religiosa²⁷⁷, que ridiculiza y desacredita ese dogma.

Al igual que el Autor del Prólogo, el Zapatero se mofa de su público al que, sin embargo, “hace pensar y enjuiciar”²⁷⁸. Como aquél, utiliza la ironía, que denota una actitud burlona y jocosa. El Zapatero se divierte tomándole el pelo al Alcalde. Del mismo modo que el Autor en el Prólogo, burla a la autoridad parodiando su actitud, empleando la misma hipocresía que ésta ejerce y consiente al aparentar ser lo que no es. Parapetado tras su disfraz, se permite la licencia de dar réplica a los comentarios del Alcalde cuando, en la escena VI del acto primero, le reprochaba su falta de hombría, dada su incapacidad para dominar a su mujer: “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” (206). Ahora, el Zapatero, disfrazado de titiritero, responde a aquel comentario del Alcalde que cuestionaba su honor:

ALCALDE. [...] ¿Y en qué consiste el trabajo de usted?

ZAPATERO. 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*²⁷⁹. (224)

El Zapatero parodia el discurso de la autoridad empleando la misma sorna que caracteriza el hablar del Alcalde, sin que éste sea capaz de descubrir la farsa:

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.

ALCALDE. ¿Habrá usted visto a los insurrectos?

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

ALCALDE. ¿Y cómo son?

²⁷⁷ Hodgart, *op. cit.*, p. 39.

²⁷⁸ Forradellas, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, ed. cit., p. 19.

²⁷⁹ Subrayado mío.

ZAPATERO. Intratables. Figúrense ustedes que casi todos ellos son Zapateros. (224)

A modo de chiste, el Zapatero se posiciona del lado de su mujer y se declara en contra de la autoridad pública. A partir de ahora, él también va a ser intratable, pues va a rebelarse contra la norma de comportamiento aceptada por el pueblo, por lo que su nombre va a ser sinónimo de sublevación.

El Zapatero ha vuelto a utilizar el doble sentido, en esta ocasión, para mofarse de sus vecinos aprovechando su desconocimiento. Denuncia, así, la ignorancia de quienes, incongruentemente, se suponen en poder del saber válido e incuestionable, de la verdad absoluta, y se creen en el derecho de imponerla a toda costa, justificando incluso el uso de la fuerza. La moral tradicional, reducida a un puñado de convencionalismos durante toda la obra, se asegura su continuidad si fomenta la ignorancia. La ceguera o la venda en los ojos que nos incapacita para ver, la misma de la que el satírico pretende liberar a sus espectadores, “que tienen ojos y no ven”²⁸⁰, son alegorías de la ignorancia²⁸¹.

Como en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, existe “una distinción radical entre el pasado ciego (‘antes’) dominado por la fórmula heredada, por el dictado de la autoridad, y un presente activo (‘ahora’)”²⁸². En la primera parte de la obra, el Zapatero interpreta la realidad partiendo de las premisas costumbristas por las que se rige el pueblo. La norma, los convencionalismos ciegan al Zapatero que, por culpa de las habladurías, cree que su mujer es mala y no reconoce la maldad en los venenosos comentarios de los vecinos, ni el abuso de poder del Alcalde que flirtea con su mujer incluso estando él presente. Convencido de que la Zapatera es la causa de sus males, avergonzado por el comportamiento de ésta y buscando tranquilidad, huye de su lado. A su vuelta, reconocerá el mal en sus vecinos y la valía de su mujer, evidenciando el contraste entre apariencia y realidad:

²⁸⁰ A propósito de la incapacidad de cierta clase de público para ver y comprender la realidad y, en consecuencia, el teatro, Lorca afirmó: “Hay gente que está irremisiblemente perdida para el teatro. Pero claro, son aquellas que tienen ojos y no ven, oídos y no oyen”. Alfredo Muñiz, “En los umbrales del estreno de ‘Yerma’”, *Heraldo de Madrid*, (26 de diciembre de 1934), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 548.

²⁸¹ Los prejuicios y convencionalismos a los que los humanos se dejan encadenar son la causa de la ceguera, es decir: la ignorancia, de los hombres en *El mito de la caverna* de Platón. Aferrados a una falsa realidad no son capaces de atisbar la verdad.

²⁸² Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 125.

ZAPATERO. Sí, sí, canallas... pero pronto ajustaré cuentas con todos y me las pagarán... [...] ¡Y qué disparate no sospechar que mi mujer era de oro puro, del mejor oro de la tierra! [...] (233).

Que, al final de la obra, el Zapatero transija con el mundo de fantasía en el que vive su mujer implica una inversión de valores, término en el que se hizo hincapié en páginas precedentes. Tras su ausencia y regreso al pueblo, el Zapatero acaba por cuestionar las convenciones sociales²⁸³ y la autoridad que las legitima, reconociendo el mal en lo normativo y lo bueno en lo diferente.

²⁸³ Así lo considera también Jean Canavaggio: “[...] la labor experimental desarrollada a través de *La zapatera*, hace más bien hincapié en la ‘licencia imaginativa’ del teatro menor cervantino, un teatro capaz, a diferencia de la producción en boga a principios de nuestro siglo, de volar ‘un rato por encima de las convenciones sociales y de las mismas normas éticas’”. Jean Canavaggio, *art. cit.*, p. 151.

IV AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN

HAGIOGRAFÍA BURLESCA: DEGRADACIÓN DE LAS CONVENCIONES SOCIALES

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, Aleluya erótica en cuatro cuadros, es, a pesar de la liviandad e irrelevancia que su título y subtítulo sugieren, una obra de notoria dificultad y trascendencia, aspecto al que Lorca aludió cuando calificó a esta “aleluya” de “boceto de un drama grande”²⁸⁴ y anunció su proyecto de “desarrollar el tema con la complejidad que tiene”²⁸⁵. En las declaraciones de su autor, al igual que había ocurrido con *La zapatera prodigiosa*, confluyen términos que, en principio, se suponen contradictorios: simplicidad y complejidad, comicidad y seriedad, lo elevado o sublime y lo bajo, vulgar y material, siendo esta última pareja de oxímoros herencia del grotesco medieval, que impregna el teatro breve y del que participan las farsas de Lorca, tal como expuse en páginas precedentes.

García Lorca definió al *Perlimplín* como “obra tremenda que a mí me divierte mucho”²⁸⁶, “operita de cámara”²⁸⁷, “una cosita ligera”²⁸⁸, “obra pequeña”²⁸⁹ y, sin embargo, paradójicamente, advirtió de su irrepresentabilidad al denunciar que “por su

²⁸⁴ Me remito a declaraciones de Federico García Lorca. “Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales”, *El sol*, 5 de abril de 1933, en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 408.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 408.

²⁸⁶ “Un estreno de García Lorca en el Español en gran función de gala”, *Heraldo de Madrid*, 4 de abril de 1933, en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 406.

²⁸⁷ “Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales”, *El Sol*, 5 de abril de 1933, en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 409.

²⁸⁸ “Es una farsa muy española con ritmo de ballet”, dice el joven poeta”, *La Razón* (28 de noviembre de 1933), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 470.

²⁸⁹ “García Lorca ante el teatro. Sus recuerdos de Buenos Aires”, *Transradio Española* (Mayo de 1935), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 566.

lirismo verdadero ninguna compañía profesional se atreve a poner”²⁹⁰. A caballo entre *La zapatera* y “las irrepresentables”, comparte con la primera el “doble fondo”: “hay por debajo de esto lo otro que corre y que el público captará perfectamente”²⁹¹, si bien en el *Perlimplín* es mayor la desfamiliarización, aspecto que se abordó en el apartado sobre la sátira lorquiana. Me refiero a la desubicación o desconcierto a los que Lorca somete al espectador una vez aniquiladas las convenciones a las que se aferra, sacándolo, así, de su complacencia, con el propósito de obligarlo a contemplar la realidad objetivamente. En este caso, el aumento gradual de lo grotesco implica simultáneamente, una mayor desfamiliarización, que se debe fundamentalmente a la intrusión *in crescendo* de este componente. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* responde, en consonancia con todo el teatro de García Lorca, a una intención didáctica: hacer al espectador consciente y partícipe de la “realidad verdadera” (*Dragón*, 763). Debido a ese propósito de desubicar al público, que conlleva el desmoronamiento de la cuarta pared, lo inicialmente burlesco devendrá grotesco en contraste con el carácter serio o elevado del objetivo en el que hace blanco la sátira lorquiana en esta obra. Así lo advertía Lorca el mismo día del estreno: “Lo que me ha interesado en don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aún mezclarlos en todo momento”²⁹². Esa hibridación entre el lirismo y lo grotesco sobre la que Lorca advertía, ambas vertientes intrínsecas a la sátira, caracteriza, como ya se apuntó, la tragedia de vanguardia, que se sirve del carácter transgresor de la farsa para arremeter contra la falsa verosimilitud del teatro burgués y purificar el teatro de su tiempo²⁹³. En un horizonte de expectativas marcado por las propuestas vanguardistas, Lorca, a fin de evitar el rechazo del público, opta por un camino menos radical, y por ello aparentemente menos efectivo, que sabrá llevar hasta límites insospechados: la aleluya²⁹⁴.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 566.

²⁹¹ Me remito a declaraciones de Lorca acerca de *La zapatera prodigiosa*, “Esta noche estrena Lola Membrives ‘La zapatera prodigiosa’”, *Crítica* (1 de diciembre de 1933), en en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 478.

²⁹² “Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales”, *El Sol* (5 de abril de 1933), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 409.

²⁹³ Véase, Javier Huerta Calvo, art. cit., p. 292.

²⁹⁴ “La ‘aleluya’ a la que alude el subtítulo era –más aún que las marionetas y la farsa- una superficie, un solo plano que la convertía acaso en el más limitado y convencional de los espectáculos. En sus gestos y sus viñetas no tenían cabida más que los grandes gestos, los epítomes de la acción, lo más explícito y abarcador del discurso”, Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 119.

En el primer cuadro, Lorca retrata a los personajes empleando la tipificación. Tal como se indicó en el apartado anterior, correspondiente a *La zapatera prodigiosa*, la sátira recurre frecuentemente a esta técnica reductiva que, además, es “recurso esencial de la comedia escénica y del humor irónico”, puesto que “verse reducido a un tipo es una circunstancia menos terrible que verse reducido a un animal, a un loco o a una máquina, pero es con todo bastante desagradable. Implica, aunque menos rigurosamente, que la figura-tipo nunca puede salirse del papel que le ha sido impuesto, ni actuar con libertad”²⁹⁵.

En este sentido, la figura-tipo de don Perlimplín se mimetiza con su entorno. Viste de verde, el mismo color de las paredes de su casa. Arraigado a ella hasta el punto de fundirse con su interior, Perlimplín es la imagen de la rutina y del tedio. Su traje y su peluca²⁹⁶, pasados de moda, denotan que es un viejo anticuado, cualidades a las que se suma una pasividad que justifica de modo libresco: “Yo con mis libros tengo bastante” (243), dice a Marcolfa. El libro, que en la obra de Lorca simboliza fijeza, paralización, es otra evidencia de la falta de acción en la vida de Perlimplín²⁹⁷. Tanto la paralización como la mimética son un recurso defensivo de algunas especies animales que don Perlimplín parece emplear para pasar desapercibido, evitando el riesgo, posible daño o desengaño, que conlleva cualquier acción.

Belisa, de ostentosa exuberancia, es la caracterización de la feminidad y la sensualidad, la antítesis de Perlimplín. Joven, hermosa y vital, será para éste el estímulo determinante que lo despertará de su letargo y lo convertirá en un hombre de acción. En el primer cuadro, se advierte el despertar de Perlimplín cuando su organismo reacciona

²⁹⁵ Hodgart, *op. cit.*, pp. 120-121.

²⁹⁶ En su edición de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Margarita Ucelay advierte que el impacto visual del decorado en verde y negro, así como el verde de la casaca de Perlimplín, responden al contraste violento del negro mate que enmarcaba las viñetas de las aleluyas y al de las marcadas líneas del grabado xilográfico sobre el color chillón del papel en el que éstas se imprimían. En cuanto a la ambientación y vestuario dieciochescos, M. Ucelay lo cree deudor del ambiente del s. XVIII que evocaban las aleluyas de don Perlimplín. M. Ucelay también estudia la posibilidad que apunta Francisco García Lorca de que la “aleluya erótica” fuera un libreto de ópera con el que Federico se hubiera desquitado de su truncado proyecto en colaboración con Falla *El calesero*, más conocida como *Lola la comedianta*, propósito que explicaría la esencia musical del Perlimplín. Contemplando esa posibilidad, según Ucelay, la recreación dieciochesca sería esencial para conseguir la atmósfera de época correspondiente a las sonatinas de Domenico Scarlatti, escogidas por Federico para amenizar los entreactos de la obra el día de su estreno. Federico García Lorca, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, edición e introducción de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 2005.

²⁹⁷ “En general, en el discurso de García Lorca (incluso en el autobiográfico), los ‘libros’ no sólo constituyen una referencia marginal y precavida, sino que connotan de diversos modos la fijeza, la paralización [...]. Igualmente los libros se asocian también a lo viejo, lo concluido”. Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 126.

ante la desbordante sexualidad de Belisa experimentando su primera erección²⁹⁸. Esa reacción física, reflejo incontrolado, vergonzoso desde el punto de vista de la moral tradicional y, por ello reprimido, evidencia el tabú que genera lo normativo y denuncia la ignorancia que conlleva. Mediante un ejemplo hiperbólico, consecuencia del error en el que incurre la educación tradicional, que no permite ver más allá de sus convenciones sociales y éticas, Lorca desacredita el dictamen de la norma. Don Perlimplín, a quien de nada sirve el saber que le han proporcionado sus libros²⁹⁹, es víctima de una moral tradicional que su falta de experiencia no le ha permitido cuestionar, desconocimiento que resulta chocante en quien ya ha cumplido los cincuenta (“¿Y qué es esto que me pasa?... ¿Qué es esto?”, 246) y que, en consonancia con las expectativas que sugiere la connotación burlesca de su nombre³⁰⁰, lo muestra como un ser patético e incapaz de atisbar el ridículo al que se está exponiendo. Lorca denuncia la opresora moral tradicional, empeñada en neutralizar lo irracional en el hombre, su instinto, que lo rebaja a la condición de animal y que por tanto resulta deshonesto y humillante. La moral tradicional se evidencia absurda cuando, incapaz de sofocar dichas reacciones, fomenta y tolera la hipocresía. Así se advierte en las palabras de Marcolfa, portavoz de la norma:

298 Emilio Peral Vega interpreta del mismo modo las palabras de Perlimplín al final del primer cuadro: “¿Y qué es esto que me pasa?... ¿Qué es esto?”. Emilio Peral Vega, “Burla clásica, burla moderna: el personaje de Perlimplín”, en J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, pp. 223-244 (del mismo Peral Vega, véase su “Morir y matar amando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*”, *Arbor* CLXXVII, 699-700 (marzo-abril 2004), pp. 691-702 y “Perlimplin/Lorca/Pierrot: Frustrated Desire”, en Emilio Peral Vega, *Pierrot/Lorca: White Carnival of Black Desire*, Woodbridge, Tamesis, 2015, pp. 95-107). M. B. Echeverría propone la misma interpretación en “The Inner Space in *The Love of Don Perlimplín and Belisa in His Garden*”, *Romance Review*, LXXIII, 1 (1982), p. 105; véase Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 121.

²⁹⁹ Mario Hernández detecta un matiz quijotesco en la afición a los libros, que comparten don Perlimplín, el Zapatero y el Joven de *Así que pasen cinco años*, y que los relega o margina “fuera del mundo”. Véase Mario Hernández, “Introducción” a *La zapatera prodigiosa*, ed. cit., p. 22.

³⁰⁰ Helen Grant documenta el origen del nombre Perlimplín, protagonista de algunas alelukas populares en los siglos XVIII y XIX. Esta investigadora sostiene que este nombre proviene de la expresión francesa “poudre de perlimpinpin” que se daba a unos polvos considerados mágicos, pues se creían panacea para cualquier tipo de mal. Véase Helen Grant, “Una alelukya erótica de Federico García Lorca y las alelukyas populares del siglo XIX” en Ciril A. Jones y Frank Pierce (eds.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas: celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*, Oxford, Dolphin Book, 1964, p. 312. Teniendo en cuenta el significado, resulta chistosa la asociación de este nombre a un personaje que hace acopio de todo tipo de defectos. A su vez, el aspecto de Perlimplín, que contradice los efectos milagrosos del medicamento, sugiere, implícitamente, el fraude que supone creer en los milagros. Por su parte, Margarita Ucelay advierte la comicidad del ridículo nombre debido a su cadencia afrancesada sumada al uso del respetuoso Don delante (*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, edición de Margarita Ucelay, p. 23). Nótese que Belisa se burla del nombre de su marido al referirse a éste irónicamente: “Es un bonito nombre, Perlimplín” (248). Sobre la complejidad de los referentes y fuentes literarias utilizados por Lorca para la obra, véase José Manuel Pedrosa Bartolomé, “De Perlimpinpin a Perlimplín: *Féerie* Francesa, *Cyrano*, Alelukyas, Cuentos de Calleja... y Lorca”, *Liburna*, 8 (2015), pp. 117-163.

“El matrimonio tiene grandes encantos, mi señor. No es lo que se ve por fuera. Está lleno de cosas ocultas. Cosas que no está bien que sean dichas por una servidora... Ya se ve... [...] Me he puesto colorada” (243). Nótese cómo, hasta ahora y en adelante, durante toda la obra, la intención de Lorca es transgredir y degradar las convenciones socio-culturales, propósito reductivo que caracteriza la sátira.

Es cómico el diálogo inicial entre Perlimplín y Marcolfa. Ambos utilizan idénticas palabras en sentido inverso. Marcolfa trata de imponerse, mientras Perlimplín le da réplica cuestionando burlonamente su dictamen mediante una especie de cantinela infantil que contradice lo que la norma da por válido siempre que ésta intenta imponerse. Formulando una nueva pregunta a cada intento de Marcolfa por convencerlo de que debe casarse, Perlimplín resta validez a los argumentos de su criada³⁰¹. Ésta persevera en su propósito, a pesar de la patente falta de consistencia de sus razonamientos. La razón por la que Perlimplín debe casarse responde a absurdos convencionalismos y, ante esa evidencia, la norma se impone por la fuerza, “porque sí”:

PERLIMPLÍN. ¿Sí?
 MARCOLFA. Sí.
 PERLIMPLÍN. Pero ¿por qué sí?
 MARCOLFA. Pues porque sí.
 PERLIMPLÍN. ¿Y si yo te dijera que no?
 MARCOLFA. (*Agria*) ¿Qué no?
 PERLIMPLÍN. No.
 MARCOLFA. Dígame, señor mío, las causas de ese no.
 PERLIMPLÍN. Dime tú, doméstica perseverante, las causas de ese sí.
 MARCOLFA. Veinte y veinte son cuarenta...
 PERLIMPLÍN. (*Escuchando*) Adelante.
 MARCOLFA. Y diez cincuenta.
 PERLIMPLÍN. Vamos.
 MARCOLFA. Con cincuenta años ya no se es un niño.
 PERLIMPLÍN. Claro.
 MARCOLFA. Yo me puedo morir de un momento a otro.
 PERLIMPLÍN. ¡Caramba! (242).

La ironía de Perlimplín devalúa el tono trágico que Marcolfa emplea para persuadirle. Su indiferencia implica una referencia burlesca a la muerte, pues quita relevancia al carácter definitivo y dramático de ésta.

³⁰¹ Francisco García Lorca estudia la musicalidad de este diálogo inicial entre Perlimplín y Marcolfa, *op. cit.*, pp. 315-317. Por su parte, Emilio Peral Vega también advierte el tono infantil que caracteriza a este diálogo, *art. cit.*, p. 224.

Resulta igualmente chistoso el argumento de Perlimplín para desmentir que el matrimonio sea un estado ideal. La imagen inverosímil de una mujer estrangulando a su marido, que sin embargo asusta a Perlimplín, provoca risa. Siendo el matrimonio causa de muerte, el “hasta que la muerte os separe” resulta una sentencia lapidaria, un irónico epitafio: “Perlimplín. (*Angustiado.*) Pero Marcolfa... ¿por qué sí? Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante. ¿De qué me va a servir?” (242-243). Don Perlimplín, al igual que el Zapatero en *La zapatera prodigiosa*, desprovee al rito del matrimonio de sus connotaciones sacras al desmentir la versión convencional y católica que eleva el matrimonio a estado de gracia. El vínculo indisoluble resulta ser una condena de por vida.

Asimismo, Perlimplín se pone en ridículo al confesar su miedo a la mujer, consecuencia de traumas infantiles no superados, impropio de la madurez que debería haber alcanzado a su edad: “Belisa... con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar” (247). Frye advierte que “el hombre intimidado o dominado por las mujeres ha prevalecido en la sátira a lo largo de su historia y que abarca un área vasta del humor contemporáneo, tanto del popular como del culto”³⁰². En este primer cuadro, el retrato que Lorca hace de Perlimplín se corresponde con el de una figura-tipo: viejo inocentón, inmaduro, ignorante, miedoso y sumiso es incapaz de imponerse al dictamen de la norma y actuar con libertad. Así se manifiesta en su primera conversación con Belisa. Perlimplín, asustado y sin determinación, no es quien realmente habla, es Marcolfa quien lo hace por boca de su amo. Perlimplín es un pelele manipulado por Marcolfa y prueba de ello es que, cuando éste se dirige a Belisa para proponerle matrimonio, utiliza idénticas palabras a las empleadas por su criada para convencerlo de que debía casarse, hasta el punto de reproducir el cómico diálogo que abría el cuadro. En esta ocasión, Marcolfa se reafirma por boca de Perlimplín, mientras Belisa cuestiona su criterio:

BELISA. ¿Sí?
 PERLIMPLÍN. Sí.
 BELISA. Pero ¿por qué sí?
 PERLIMPLÍN. Pues porque sí.
 BELISA. ¿Y si yo le dijese que no?

³⁰² Northrop Frye, *op. cit.*, p. 301.

PERLIMPLÍN. Lo sentiría... porque... hemos decidido que me quiero casar (244).

La misma cantinela de tono infantil y burlón vuelve a repetirse en el cuadro segundo, nuevamente para cuestionar lo supuesto por la voz del canon:

PERLIMPLÍN. Belisa... ¡Yo te amo!
 BELISA. ¡Oh caballero!... es ésa tu obligación.
 PERLIMPLÍN. ¿Sí?
 BELISA. Sí
 PERLIMPLÍN. Pero ¿por qué sí?
 BELISA. (*Mimosa.*) Pues porque sí (248-249).

De esta manera, don Perlimplín refuerza su condición tipificada al adivinarse en su persona el estereotipo del viejo cornudo, monigote vapuleado por esa moral tradicional que, a pesar del evidente fracaso que va a suponerle, le exige seguir el programa, cumplir con el rito del matrimonio.

La Madre, por su parte, es la personificación de la autoridad familiar, que Lorca caricaturiza como nueva personificación de la norma, vigente a pesar de ser anticuada, válido referente moral, a pesar de fomentar la hipocresía, ser déspota y opresora, incongruencias que Lorca siempre denunció. Su aspecto arcaico, lleva “una gran peluca dieciochesca” (244), es el reflejo de la vieja tradición que legitima su potestad. Un aspecto ostentoso que ridiculiza la imagen solemne de las autoridades, recurso intimidatorio que les garantiza respeto. Los pájaros, cintas y abalorios que adornan su imponente peluca bien podrían ser una referencia burlesca a las condecoraciones, símbolos de poder que distinguen a la autoridad. Lorca emplea aquí, tal como hizo en *La zapatera prodigiosa*, una técnica fundamental en la sátira: la destrucción del símbolo, pues, como “el satírico que desea demostrar que un emblema está siendo usado con fines injustos o manejado por tiranos o demagogos, no pretende comprender sus connotaciones simbólicas, sino que presenta la cosa en sí misma con el mayor realismo posible: la bandera es exactamente una pieza de tela”³⁰³. Del mismo modo, Lorca reduce los símbolos del poder a simples abalorios y los desprovee de su valor honorífico distintivo. La solemnidad de la que hace gala la Madre es pura fachada. La imponente y recargada peluca denota falsedad en la personalidad que adorna. Además, la Madre emplea el lenguaje de la autoridad que Lorca parodia. En su discurso es evidente la

³⁰³ Hodgart, *op. cit.*, p. 123.

demagogia, intrínseca a este tipo de retórica y es patente y reiterada la falsedad en cada uno de los halagos con que engatusa a Perlimplín: “Buenísimas tardes, encantador vecinito mío. Siempre dije a mi pobre hija que tiene usted la gracia y modales de aquella gran señora que fue su madre y a la cual no tuve la dicha de conocer” (244). La Madre se burla de Perlimplín descaradamente utilizando la ironía, como cuando le define como “persona moderna y competentísima” (245) queriendo decir lo contrario. Ella misma se delata, sin embargo, a pesar de la evidencia, Perlimplín es incapaz de intuir el engaño:

MADRE. Es una azucena... Ve usted su cara. (*Bajando la voz.*) Pues si la viese por dentro... ¡Como de azúcar!... Pero... ¡perdón! No he de ponderar estas cosas a una persona tan moderna y competentísima como usted...

PERLIMPLÍN. ¿Sí?

MADRE. Sí... lo he dicho sin ironía (245).

La Madre vuelve a emplear la ironía para mofarse de Don Perlimplín que, absurdamente, no ha cesado de emplear la primera persona del plural, en lugar de la primera del singular: “No sé cómo expresarle nuestro agradecimiento...” (245). La Madre no oculta su perplejidad y se burla de la insistencia con que Don Perlimplín emplea el “nosotros”: “¡Oh!... nuestro agradecimiento... qué delicadeza tan extraordinaria. El agradecimiento de su corazón y el de usted mismo... Lo he entendido... A pesar que hace veinte años que no trato a un hombre” (245).

“Su corazón y usted mismo”, lejos de ser un cumplido, hace referencia a la falta de hombría de Perlimplín. La sensibilidad a la que la Madre achaca, burlonamente, el uso del “nosotros” es impropia del estereotipo masculino socialmente aceptado. Irónica y jocosamente, la Madre alude a la falta de hombría de Perlimplín, pues su inexperiencia e inseguridad se advierten en su manera de hablar. El canon no ha cambiado, a pesar de los veinte años que hace que no trata con un hombre y, obviamente, don Perlimplín no se ajusta a ese modelo. El comentario de la Madre se muestra acorde con la tradición que legitima ese modelo, sin embargo, implícita e irónicamente, Lorca denuncia que la norma vigente es un arcaísmo.

García Lorca ha informado al público del propósito que mueve a cada uno de los personajes. Sobre el escenario, ha mostrado conductas e inquietudes habituales con la intención de apelar a la conciencia del espectador que debe ser crítico, reflexionar sobre

su comportamiento y cuestionar la validez de la norma que lo rige³⁰⁴. El sinsentido de la hipocresía social se reproduce en esta disparatada escena: Marcolfa persuade a Perlimplín de que debe casarse y, oculta tras la cortina, dicta a éste todo lo que debe hacer y decir para concertar su boda con la joven y bella Belisa. La Madre acalla la impulsiva negativa de Belisa, que lógicamente no quiere casarse con un viejo. Pero, secretamente, sin que lo adviertan ni Perlimplín ni Marcolfa, cuya presencia ambas ignoran, pues se oculta tras la cortina, la Madre instruye a Belisa en el ventajoso negocio que supone casarse con un viejo adinerado. Mientras, Perlimplín es incapaz de hacer valer su opinión e imponer su deseo de no casarse, rebelándose así contra la obligación de hacerlo.

Es cómico el tándem que forman Marcolfa y Perlimplín, de una parte, y la Madre y Belisa de otra. Ambos simulan y disimulan. Lo cómico y absurdo de la escena se agudiza al tener en cuenta que Lorca está parodiando el comportamiento del público, “monigotes humanos”, que se ríen de ellos mismos, al contemplar su propio drama, mientras creen reírse del patético Perlimplín³⁰⁵. Como la suya, toda vida es un aprendizaje condicionado por prejuicios y convencionalismos socioculturales, un recorrido de la cuna a la tumba como el que describían las aleluyas³⁰⁶ que “empieza en risa y acaba en trágico”.

Ese disparatado y ridículo juego de suplantaciones culmina con la aparición de los Duendes. Su misión de “tapar las faltas ajenas” (250) evidencia la suplantación apariencia-realidad. Los Duendes descubren ante el espectador “secretos que ya sabía” (250), “cosas que no está bien que sean dichas”, “cosas ocultas” (243): la hipocresía y el tabú. La constante referencia en su diálogo a ese tapar y destapar, cubrir y descubrir, obliga a reflexionar al público acerca de esa frecuente práctica que se evidencia absurda. Por otra parte, el diálogo de los Duendes “alude también al público como *voyeur*,

³⁰⁴ Uno de los bocetos de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* editado por Margarita Ucelay, el identificado como boceto A, prueba la intención de Lorca de apelar a la conciencia del espectador consiguiendo que éste se identifique con los personajes: “El personaje no se debe dar cuenta de nada pero si el publico, el drama debe estar en el publico pero no en los personajes. [...] Son fórmulas matemáticas frias y el publico lee el problema que llevan dentro como los personajes”. Federico García Lorca, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, edición de Margarita Ucelay, pp. 39-41. Se ha mantenido la ortografía del fragmento citado tal como aparece en la edición empleada.

³⁰⁵ Me remito a las declaraciones de Federico García Lorca el día previo al estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*: “Esta ‘aleluya erótica’ es una obra tremenda que a mí me divierte mucho. Teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico. [...]”. “Un estreno de García Lorca en el Español en gran función de gala”, *Heraldo de Madrid* (4 de abril de 1933), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, *op. cit.*, p. 406.

³⁰⁶ Helen Grant, *art. cit.*, pp. 307-314.

indagador de ‘faltas ajenas’ que ‘se va a las cosas turbias para descubrir en ellas secretos turbios que ya sabía’ y que ‘está impaciente’ porque concluya esta pausa ciega”³⁰⁷. El espectador ha sido desenmascarado: su categoría social y la virtud aparente que pueda denotar su aspecto no ocultan ya la corrompida verdad que cubren. Una vez más, Lorca emplea una técnica esencial en la sátira, ya que “el desenmascaramiento es una versión de la reducción, pero va mucho más lejos que las demás. El satírico se niega a consentir que los satirizados se queden con una personalidad propia ni con ningún secreto”³⁰⁸. El inciso de los Duendes responde al propósito didáctico del teatro de Lorca, quien pretendía educar al público en lo ético del mismo modo que el satírico: haciéndolo consciente y partícipe de la “realidad verdadera” (*Dragón*, 763).

La escena de los Duendes nos remite de nuevo a la técnica satírica de contraste entre apariencia y realidad, utilizada por satíricos como Quevedo y Luis Vélez de Guevara³⁰⁹. Dicha técnica requiere de la magia para desenmascarar la farsa y descubrir la verdad. En este caso, los Duendes son el elemento mágico y descorder la cortina es un gesto alegórico, equivalente a descubrir la farsa, presente en mayor o menor medida, en la vida de cualquier individuo. El público, implícito en el diálogo de los Duendes, es señalado por éstos, que apelan a su sentido común mostrándoles la verdad:

DUENDE 2°. Y qué te parece. Siempre es bonito tapar las faltas ajenas.
 DUENDE 1°. Y que luego el público se encargue de destaparlas (250).

Indirectamente, los Duendes increpan al público, que debe reflexionar sobre las consecuencias del constante y absurdo juego de suplantaciones que había empezado en tono de risa en el cuadro anterior pero que, una vez implícito el espectador, se torna más punzante:

DUENDE 1°. [...] no es justo poner ante las miradas del público el infortunio de un hombre bueno.
 DUENDE 2°. Es verdad, compadrillo: que no es lo mismo decir “yo he visto” que “se dice” (251).

³⁰⁷ Luis Fenández Cifuentes, *op. cit.*, p. 128.

³⁰⁸ Hodgart, *op. cit.*, p. 128.

³⁰⁹ En *El mundo por de dentro* de Quevedo, el Desengaño denuncia la hipocresía del mundo empleando una cuerda que muestra la corrompida moral de todo aquel que pasa por debajo. Francisco de Quevedo, *El mundo por de dentro*, en *Sueños y discursos*, edición de O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, p. 302. Por su parte, Luis Vélez de Guevara muestra la hipocresía de Madrid haciendo que el Diablo Cojuelo levante el techo de los edificios de la capital dejando así la verdad al descubierto. Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, edición de Ramón Valdés, Barcelona, Crítica, 1999, p. 20.

La imagen de Perlimplín “con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza” (251) es la imagen bufa del cornudo e, implícitamente, el retrato de una sociedad cruel que maltrata a “un hombre bueno” (251). Es el tópico satírico del mundo al revés que, en este caso, premia el mal comportamiento en lugar del bueno. La virtud no tiene cabida en una sociedad corrompida. Como es habitual en la sátira, Lorca muestra imágenes entrañables: la de un “patito recién nacido” en el caso de *Amor de don Perlimplín* (251), la ovejita “blanca tan chiquita que casi no puede andar” de *La zapatera prodigiosa* (212) o la maternidad de *Comedia sin título* (329), destruidas por la sociedad para denunciar su crueldad y falta de humanidad. Perlimplín, inocente como un chiquillo, pues a pesar de sus cincuenta años desconoce el comportamiento adulto, es una variante del niño que, tal como avanzamos en el capítulo anterior, en ocasiones, emplea el satírico como portavoz o máscara:

En su capacidad como destructor de símbolos, el satírico o bien se inventa un portavoz o bien adopta una persona o máscara. [...] Puede ser éste un niño o un salvaje que no comprenden las normas de la sociedad adulta o civilizada, y que se niegan a admitir los valores simbólicos que dicha sociedad concede a objetos o acciones aparentemente triviales [...]. El niño y el primitivo no están “educados” porque no han aprendido a atribuir importancia simbólica a las cosas en sí; pero, [...], pueden mostrarse sumamente inteligentes y lógicos en el enfrentamiento con las complejidades del mundo, y sin duda alguna más honestos emocionalmente que los mundanos.³¹⁰

Lorca expone al personaje de Perlimplín, honesto y vulnerable, a los peligros de un mundo corrupto para denunciar la falta de humanidad y reconsiderar sus valores. La idílica apariencia de Belisa contrasta con su interior turbio y cruel, pues burla a su marido aprovechando premeditadamente su vulnerabilidad, sin sentir remordimiento. En este caso, es evidente el contraste entre apariencia y realidad: Belisa encierra un interior oscuro y perverso, en contraste con la blancura y pureza que simboliza la azucena con la que su madre la compara: “Es una azucena... Ve usted su cara. (*Bajando la voz.*) Pues si la viese por dentro... ¡Cómo de azúcar!...” (245). Perlimplín, recordando al desgraciado zapatero estrangulado por su mujer, cuestiona que la cara sea el reflejo del alma y que el matrimonio sea un estado ideal: “¡Como de azúcar!... blanca por dentro. ¿Será capaz de estrangularme?” (246).

³¹⁰ Hodgart, *op. cit.*, pp. 125-126.

La dulce Belisa resulta ser lo contrario a lo ponderado por su madre. Ella misma se desenmascara mostrándose cruel al burlar a Don Perlimplín, reducido cómicamente en una escena que, a pesar de su crueldad, provoca risa:

PERLIMPLÍN. ¿Por qué están los balcones abiertos?

BELISA. Porque esta noche ha corrido el aire como nunca.

PERLIMPLÍN. ¿Por qué tienen los balcones cinco escalas que llegan al suelo?

BELISA. Porque así es la costumbre en el país de mi madre.

PERLIMPLÍN. Y ¿de quiénes son aquellos cinco sombreros que veo debajo de los balcones?

BELISA. De los borrachitos que van y vienen, Perlimplinillo, ¡amor! (252).

Nada ni nadie es lo que parece. La apariencia suplanta a la realidad. Al igual que Quevedo en *El mundo por de dentro*, Lorca denuncia una evidencia: el antagonismo entre “un *fuera* ilusorio y mentiroso [...] y un *dentro* oculto más o menos vergonzoso”³¹¹. Lorca denuncia la falsedad de lo aparente que sitúa en un plano superficial y reivindica la verdad oculta, por ello relegada siempre a un plano interno o subterráneo. Así lo confiesa el propio Lorca, tal como indicamos en el apartado correspondiente a *La zapatera prodigiosa*, cuando en clara alusión quevedesca, afirma por boca del Zapatero disfrazado de titiritero: “enseño el mundo por dentro”³¹², antagonismo que derivará en *El público* en la oposición teatro al aire libre y teatro bajo la arena.

En *Amor de don Perlimplín*, Lorca se atreve a abordar abiertamente el tabú del adulterio. La cortina de tonos grises que corren los Duendes es una referencia burlona al tupido velo que corremos para callar, omitir o dar al olvido asuntos a los que no es conveniente hacer mención. El adulterio, considerado una inmoralidad según el dogma social y religioso es, sin embargo, una costumbre extendida que se mantiene en secreto. La imagen bufa del cornudo es utilizada por Lorca para señalar al adúltero, desmitificar la institución del matrimonio y poner de manifiesto la hipocresía social que incumple la norma que aparentemente profesa. Lorca da al traste con el dogma sobre el que se cimienta la sociedad, a la que, como todo satírico, hace desmoronarse de un plumazo.

³¹¹ Carlos Vaíllo Torres, *La poesía satírica de Francisco de Quevedo*, Bellaterra, Departament de Filologia Espanyola i Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres, 1977, vol. 1, p. 74. Tesis doctoral inédita.

³¹² Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, *op. cit.*, p. 224.

La tradición fomenta la hipocresía porque pretende uniformizar las conductas al imponer un comportamiento estereotipado, condenando al escarnio a quien transgrede ese canon. Ese modelo, que implica en sí mismo una tipificación, excluye lo diferente y, en una manifestación de desprecio, tiende a tipificar cualquier comportamiento que no se le ajuste, de ahí por ejemplo el arquetipo del viejo cornudo. Don Perlimplín, una vez esclarecida la verdad y ensanchadas las miras de su conocimiento, declarándose “fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes”, (257) denuncia la moral tradicional y propone revelarse contra las limitaciones que ésta impone a los hombres.

BURLADOR BURLADO: QUEBRANTAMIENTO DEL CREDO BURGUÉS

El tono jocoso del título *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que hacía prever, inicialmente, un desenlace igualmente jocoso, se recrudece en la segunda mitad de la obra. La sorna y la ironía que Perlimplín emplea al hablar con Belisa en el cuadro anterior resultan cínicas: “Yo me doy cuenta de las cosas. Y aunque me hieren profundamente comprendo que vives un drama”; “Yo sé que tú me eres fiel y lo sigues siendo”; “Por eso quiero ayudarte como debe hacer todo buen marido cuando su esposa es un dechado de virtud...” (255-256); “Como soy un viejo quiero sacrificarme por ti. Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás” (257).

La transición de lo farsesco a lo trágico señalada por el propio Lorca puede entenderse así mismo como una transición paralela de lo cómico o jocoso y bufo al humor negro. Es decir, la burla de don Perlimplín sobrepasa el tono ligero que caracteriza la farsa, siendo lícito emplear el término humor negro que contribuye a generar esa sensación de desconcierto en el espectador como un efecto más puesto al servicio del desenlace trágico. Lo cómico o jocoso del último cuadro se limita a la canción bufa que entona don Perlimplín: “¡Don Perlimplín no tiene honor!/ ¡No tiene honor!” (259) y a la intervención de Belisa: “Don Perlimplín /marido ruin, /como le mates /te mato a ti” (262). El verso “¡Se mueren de amor los ramos!” (260) que Perlimplín intercala en la canción recitada por Belisa, y que repite insistentemente tras la intervención del coro, supone una intrusión inquietante de lo imprevisto que amenaza lo previsible, lo preestablecido, sesgando las expectativas de Belisa. La intervención de

Perlimplín tiene connotaciones burlonas al tiempo que advierte, cínicamente, de la tragedia que está a punto de acontecer. Más tarde, haciéndose eco de la premonición implícita en “¡Se mueren de amor los ramos!”, Perlimplín dirá: “... pero me ha matado... con este ramo ardiente de piedras preciosas” (263), consumando así su burla.

Perlimplín rechaza el patético y ridículo arquetipo al que ha quedado reducido rebelándose con una reacción sin precedentes. Fuera de todo lo previsible, al margen de lo contemplado en la tradición literaria, el final de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* es una versión inédita del clásico argumento del burlador burlado³¹³. La nueva perspectiva de Perlimplín, que ahora es capaz de pensar “todo lo que no había pensado antes” (258) le proporciona el ingenio necesario para burlar a su esposa, llevando así a cabo su venganza. La inesperada reacción de Perlimplín altera el orden regular, preservado por los preceptos de la norma, al quebrantar la secuencia ritual preestablecida. La Madre, portavoz del canon, segura de lo inamovible de su dictamen, vaticinaba en el cuadro primero: “Don Perlimplín es un encantador marido/ Don Perlimplín tiene muchas tierras. En las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dineros por ellas. Los dineros dan la hermosura... Y la hermosura es codiciada por los demás hombres” (244).

El suicidio de Don Perlimplín, que desbarata ese guión, conlleva una “inversión de valores”: lo normativo o preestablecido es marginado en favor de la imaginación, siempre transgresora, cuyo triunfo proclama Perlimplín: “Ése es mi triunfo. [...] El triunfo de mi imaginación” (261). La imaginación y, en su estadio superior, la fantasía, no sujetas a los parámetros de la realidad, quebrantan preceptos y leyes³¹⁴. Por ese motivo, la fantasía es empleada por el satírico que pretende mostrar la verdad y no el realismo burgués, falto de veracidad y objetividad, al que aborrece. Atentando contra lo preestablecido, desbaratando el guión, “porque el teatro es verdad y vida, pero no

³¹³ Sobre las irregularidades de *Amor de don Perlimplín...* con respecto al clásico tema del viejo cornudo, Fernández Cifuentes apunta: “El marido puede entonces resultar ignorante, consentido o vengador. Perlimplín, que participa conscientemente en el juego, no sólo adopta las tres alternativas; las superpone y las combina con una lógica nueva y desconcertante que desbarata el reglamento”, *op. cit.*, p. 128. Asimismo, en su artículo “El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de Lorca”, Fernández Cifuentes recoge las diferentes soluciones que la tradición literaria ha dado al tema de los amores del viejo y la niña corroborando la originalidad del desenlace de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, art. cit., pp. 89-100.

³¹⁴ Bajtin, a lo largo de su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, constata la transgresión que supone la fantasía con respecto al orden y la concepción dominantes.

realidad”³¹⁵, Perlimplín relega al absurdo lo que ese orden impone, incuestionablemente como realidad, como verdad inamovible. De ahí su inaudito comentario “Ahora cierro los ojos y... veo lo que quiero... por ejemplo... a mi madre cuando la visitaron las hadas de los contornos... ¡Oh!... ¿Tú sabes cómo son las hadas?... pequeñitas... ¡es admirable! ¡pueden bailar sobre mi dedo meñique!” (258). El descrédito del orden establecido, consecuencia de esa inversión de valores, pretende inducir al público a una inquietante reflexión sobre la credibilidad de lo preestablecido. Esta estrategia obedece al propósito satírico de obligar al público a mirar la realidad objetivamente, tal como es, con la esperanza de convertirlo en un revulsivo³¹⁶.

Marcolfa, condicionada por esa perspectiva lineal del público, la misma que había impedido a Perlimplín ver más allá de lo superficial o aparente, lamenta el trastorno de su amo (“antes todo estaba liso”, 258) e incapaz de alcanzar a ver lo que éste (“Antes no podía pensar en las cosas extraordinarias que tiene el mundo... Me quedaba en las puertas...”, 258; “He aprendido muchas cosas y, sobre todo, puedo imaginarlas...”, 254), reprende su comportamiento que considera indecente: “Pero ¿cómo es posible? ¡Que usted mismo fomente en su mujer el peor de los pecados!” (259). Tras la escandalosa respuesta de Perlimplín “¡Porque don Perlimplín no tiene honor y quiere divertirse!”, que reitera la canción burlesca que entona el propio Perlimplín: “¡Don Perlimplín no tiene honor!/ ¡No tiene honor!”, Marcolfa se despide de su servicio indignada, escandalizada por semejante falta de honor: “Sepa mi señor que desde este momento me considero despedida de su servicio. Las criadas tenemos también vergüenza” (259). Sin embargo, la deshonra que avergüenza a Marcolfa resulta irrelevante en contraste con la inminente muerte de Perlimplín, cuyo suicidio reniega del concepto calderoniano del honor avalado por la moral tradicional³¹⁷. Ese código de comportamiento, “moral ridícula de las gentes” (257), es desacreditado, pues carece de relevancia al confrontarlo con el carácter definitivo de la muerte.

³¹⁵ Forradellas, “Introducción a *La zapatera prodigiosa*”, ed. cit., p. 21.

³¹⁶ Me remito a las siguientes declaraciones de Federico García Lorca: “Una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aspa ventar y aterrar un poco. Estoy contento y seguro de escandalizar. Quiero provocar revulsivos...”, Ricardo G. Luengo, “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 616.

³¹⁷ Así lo advertía Federico García Lorca un día antes al estreno: “El héroe, o antihéroe, a quien hacen cornudo, es español y calderoniano; pero no quiere reaccionar calderonianamente, de ahí su lucha, la tragedia grotesca de su caso”. “Un estreno de García Lorca en el Español en gran función de gala”, *Heraldo de Madrid* (4 de abril de 1933), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 406. A propósito de la tendencia de la sátira a hacer desaparecer lo heroico, véase Northrop Frye, *op. cit.*, p. 301.

El descrédito de lo preestablecido culmina en la referencia burlesca de la creación implícita en la intervención de Perlimplín: “¡Ah, don Perlimplín! Viejo verde, monigote sin fuerzas, tú no podías gozar el cuerpo de Belisa... El cuerpo de Belisa era para músculos jóvenes y labios de ascuas...” (263). Además de la obvia e intencionada burla de sí mismo, las palabras empleadas por Perlimplín trascienden en una significación metafísica, que corroboraban las declaraciones de Federico García Lorca el día previo al estreno: “Esta ‘aleluya erótica’ es una obra tremenda que a mí me divierte mucho. Teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico”³¹⁸. El indicativo “monigotes humanos” es una imagen caricaturesca de la creación, en la que el hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, no es más que un monigote, un pelele. Lorca emplea de nuevo la técnica satírica de la reducción, en esta ocasión de manera muy similar a como lo hizo en su obra de juventud *Dios, el Mal y el Hombre*³¹⁹, pues recurre a la muñequización³²⁰ para degradar y desvalorizar al hombre mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad³²¹, y además le confiere una dimensión existencial. Simultáneamente la figura de la divinidad sufre también una reducción ya que es degradada al rebajar su elevada condición a términos humanos, tal como se advierte en las connotaciones cristológicas atribuidas al personaje de Perlimplín, capaz de redimir con su sangre a Belisa y “recrearla”³²²: “¡Belisa ya tiene un alma!” (263). M.E. Seco de Lucena llama a esta práctica, frecuente en Lorca, “humanización y liliputización de la divinidad”³²³. Uno de los poemas de Lorca escogidos por Seco de Lucena para argumentar su teoría es “Saeta”, cuyo verso “¡Miradlo por dónde viene!” reverbera en *Amor de don Perlimplín* cuando éste anuncia a Belisa la aparición del joven en el que se desdobra con casi idénticas palabras: “Míralo por dónde viene...” (262). La elección de Seco de Lucena, coincidiendo con ese verso

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ En esta obra de juventud, Lorca reduce al hombre a un muñeco de barro: “A diestra de Dios hay un armario que encierra una reproducción de un Hombre hecho de barro, y en las diversas tablas del estante, miniaturas de tipos con las características de las razas pasadas y presentes. En el suelo hay, casi desmoronados por el polvo, una pierna enorme unida a una cabeza, un muñeco roto que tiene la cabeza en el ombligo...”. En definitiva, el hombre es un juguete en manos de un Dios caprichoso y déspota: “¡Ah, ya, mi última caja de juguetes! ¡Cuánto nos hemos reído haciéndolos! Pero aquí me estorbaban. ¡Son tan feos! Sólo tengo unos moldes por si otro día nos da la humorada de hacer más...” Federico García Lorca, *Dios, el Mal y el Hombre*, en García Lorca, *Obras completas*, Vol. IV, p. 890.

³²⁰ Así lo advierte también Urzáiz Tortajada, art. cit., p. 389.

³²¹ Matthew Hodgart afirma: “La técnica básica del satírico es la reducción: la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura o dignidad. Hodgart, *op. cit.*, p. 115.

³²² Término empleado por Francisco García Lorca, *op. cit.*, p. 319.

³²³ M.E. Seco de Lucena Vázquez de Gardner, *op. cit.*, pp. 121-128.

de “Saeta” que Lorca pone en boca de Perlimplín, corrobora la intención reductiva de esta obra en la que vengo insistiendo.

La reducción de la divinidad a parámetros humanos, tanto físicos como de comportamiento, es frecuente en la obra de Lorca. Véanse las obras de juventud *Jehová y Dios, el Mal y el Hombre* en las que las figuras celestiales, Dios y los ángeles, han degenerado hasta el peor de los comportamientos humanos. Lorca los retrata como seres pervertidos, sin ética ni moral, cuya actitud hace acopio de los siete pecados capitales, especialmente en *Jehová*. Obedeciendo a propósitos satíricos y sirviéndose de procedimientos reductivos propios de la farsa³²⁴ y el grotesco medieval, Lorca hace que lo elevado se precipite hasta el extremo radicalmente opuesto: lo bajo material y corporal³²⁵. Esta desacralización de la divinidad, propia de la sátira religiosa³²⁶, que Lorca lleva a cabo, da al traste con las argumentaciones de la Iglesia que justifican y condicionan la existencia y que, además, legitiman el poder de esta institución.

La aleluya, debido a las limitaciones propias del género, se prestaba a exageraciones burlescas, a la ridiculización, a la caricatura..., en definitiva: a la utilización de técnicas satíricas. El objeto de ataque contra el que arremeten dichas técnicas no sólo es la actitud de los personajes sino también el modelo de vida a imitar: las vidas de santos³²⁷, lo cual cuestiona, implícitamente y de manera burlesca, los fundamentos de la moral impuesta. La costumbre, la tradición, la rigidez de lo normativo nos limita o encasilla, como lo están los monigotes en las viñetas de las aleluyas, haciéndonos parecer igual de ridículos y patéticos. Por tanto, emplear el género de la aleluya desvela un propósito reductivo. Además de la desvalorización de las instituciones sociales y de la moral tradicional, la reducción que Lorca lleva a cabo en esta hagiografía burlesca alcanza una dimensión existencial, porque la vida, por mucho que el dogma se empecine en lo contrario, no es tan simple ni superficial como

³²⁴ Urzáiz Tortajada también advierte en las obras de juventud a las que nos referimos “un tratamiento satírico o paródico, aunque en muchos casos García Lorca recurre a procedimientos teatrales farsescos”, *art. cit.*, p. 389.

³²⁵ Sobre la trasposición de lo elevado a lo bajo material y corporal, esencia del grotesco medieval, y a cómo se manifiesta en la farsa nos referimos en el apartado introductorio y en el correspondiente a *La zapatera prodigiosa*.

³²⁶ Hodgart, *op. cit.*, p. 39.

³²⁷ Fernández Cifuentes advierte: “la ‘aleluya’ pertenecía a un género extraordinariamente ritualizado: las secuencias de monigotes se atenían a una configuración prevista, estrechamente emparentada con la de los relatos de vidas de santos en los retablos populares, y reproducida con la misma rigidez”, *op. cit.*, p. 119.

la de los personajes de una aleluya. Es absurda la rigidez de la norma que trata de limitar la vida a una secuencia ritual.

Tal como se ha expuesto, la sátira desempeña un papel fundamental en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. En su “Aleluya erótica en cuatro cuadros”, Lorca recurrió a procedimientos satíricos mediante los que rechazó la imposición de un saber legado por la tradición y los convencionalismos, desacreditó cualquier tipo de autoridad: la familiar, la social, la institucional..., y reivindicó la libertad al tiempo que proponía un teatro nuevo. En contraposición al realismo mimético que había prostituido el teatro³²⁸ y cuyo único propósito era el de complacer al espectador eludiendo cualquier aspecto crítico, Lorca hizo hincapié en los aspectos más escabrosos para reivindicar la realidad que resulta ser más auténtica.

³²⁸ Me remito a las palabras de Federico García Lorca durante la entrevista concedida a Miguel Pérez Ferrero el 14 de abril de 1934: “En España, la burguesía y la clase media, que han prostituido nuestro teatro, sabrán rectificar”. Miguel Pérez Ferrero, “Los españoles fuera de España. Federico García Lorca, el gran poeta del ‘Romancero Gitano’ ha sido durante seis meses embajador intelectual de nuestro país en Argentina”, *Heraldo de Madrid*, (14 de abril de 1934), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 532.

V LAS COMEDIAS IRREPRESENTABLES, TEATRO IMPOSIBLE

El público, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título* deben el identificador “irrepresentable” o “imposible” a declaraciones del propio Lorca, en las que vaticinó la “irrepresentabilidad” o “imposibilidad” de *El público*. Acerca de esta obra, el poeta había advertido: “no sé si será muy representable”³²⁹, “no se ha estrenado ni ha de estrenarse nunca, porque... ‘no se puede’ estrenar”³³⁰, “creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse”³³¹ y la definió como “una pieza para no ser representada, y un poema para ser silbado”³³². Debido a los muchos rasgos que con ella comparten *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*, el calificativo “irrepresentable” o “imposible” se ha aplicado también a éstas³³³. Sin duda, la “irrepresentabilidad” de esta trilogía, o lo que es lo mismo: su falta de viabilidad teatral desde los parámetros del teatro convencional, se debe a que su autor prescindió en ellas de la “estrategia textual”³³⁴ tras la que se había escudado en sus

³²⁹ Me remito a declaraciones de García Lorca en la entrevista de Miguel Pérez Ferrero, “Voces de desembarque. Veinte minutos de paseo con Federico García Lorca”, *Heraldo de Madrid* (9 de octubre de 1930), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 372.

³³⁰ Me remito a declaraciones de Federico García Lorca en la entrevista concedida de José S. Serna, “Charla amable con Federico García Lorca”, *Heraldo de Madrid* (2 de junio de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 418.

³³¹ “Llegó anoche Federico García Lorca. Tiene escritas dos piezas de teatro”, *La Nación* (14 de octubre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 444.

³³² Ernesto Pinto, “Federico García Lorca: gitano auténtico y poeta de verdad”, *La Mañana* (6 de febrero de 1934), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 500.

³³³ Lorca calificó explícitamente de irrepresentable e imposible a *Así que pasen cinco años*: “Mis primeras comedias son irrepresentables. Ahora creo que una de ellas, *Así que pasen cinco años*, va a ser representada por el Club Anfistora. En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito”. Véase la entrevista de Felipe Morales, “Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca”, *La Voz*, (7 de abril de 1936), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 631.

³³⁴ Este término al que venimos recurriendo es empleando por M. Castillo Lancha. Véase M. Castillo Lancha, *op. cit.*, p. 227-232.

obras representables o posibles, buscando, así, el beneplácito del intransigente público burgués para garantizar el progreso de su propósito didáctico³³⁵.

Como expuse en la introducción a esta tesis y tal como he venido demostrando en los capítulos correspondientes a *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, García Lorca, de manera más o menos explícita, dependiendo de si se ampara o no en dicha estrategia textual, aniquila siempre las convenciones sociales y teatrales a las que se aferra el público burgués, desprovoyéndolo de lo que le resulta familiar y verosímil. La consecuente “desfamiliarización”, que en las farsas se acusaba parcialmente y/o con cierta sutileza, caracteriza de principio a fin a las obras que ahora nos ocupan, en las que reside el “verdadero propósito” del dramaturgo³³⁶. Tal grado de extrañamiento, debido, en gran parte, a que García Lorca muestra sin paliativos la realidad más dura y, por tanto, más desagradable e incómoda, supone un *shock* de grandes dimensiones para el espectador, al que nuestro autor, en total consonancia con la actitud del satírico, pretendía herir deliberadamente, para, de este modo, hacerlo consciente de la verdad y captarlo como militante en su cruzada personal contra la insensatez y el vicio humanos.

En las piezas que se han venido analizado en esta tesis, García Lorca recurría a géneros o procedimientos tradicionales, como la farsa, el entremés, la *Commedia dell'arte*, la aleluya y el teatro de títeres. Para llevar a cabo su sátira en el caso de las “irrepresentables” y a pesar de haberse declarado no militante en ningún movimiento³³⁷, se servirá de tendencias vanguardistas como el surrealismo y el teatro del absurdo³³⁸ con el mismo propósito satírico-didáctico: desvelar la verdad y erradicar la suplantación apariencia-realidad.

³³⁵ A esa aparente concesión para con el público burgués que supone emplear dicha “estrategia textual”, Lorca se refirió al advertir: “para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas”. Véase Felipe Morales, “Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca”, *La Voz*, (7 de abril de 1936), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 631.

³³⁶ Así lo afirmó Federico García Lorca: “en estas comedias imposibles está mi verdadero propósito”. *Ibidem*, p. 631.

³³⁷ Me remito a las siguientes declaraciones de Lorca: “... los credos, las escuelas estéticas no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo ni moderno, sino en ser yo, natural”. Proel [Ángel Lázaro], “Galería. Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar”, *La Voz* (18 de enero de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 556.

³³⁸ Fernández Cifuentes advierte esta afinidad con el teatro del absurdo al afirmar que *Así que pasen cinco años* “se ubica a mitad de camino del teatro convencional y los extremos imprevistos del teatro del absurdo”, *op. cit.*, p. 260. Acerca de las relaciones de la sátira con el teatro del absurdo, véase Christopher J. Herr, “Satire in Modern and Contemporary Theater”, en Ruben Quintero (ed.), *A companion to satire: from the biblical world to the present*. Malden, MA, Blackwell, 2007, pp. 460-475.

No obstante, como es bien sabido, Lorca se desmarcó públicamente del surrealismo cuando, en referencia a sus “Poemas en prosa”, realizó unas declaraciones que en el futuro avivarían la discrepancia entre la crítica especializada acerca de si es lícito o no atribuir a determinadas obras suyas el calificativo surrealista: “ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo: ¡ojo, la *conciencia* más clara los ilumina!”³³⁹. Al respecto de estas palabras de Lorca y de la controversia que han fomentado entre los lorquistas, Huélamo Kosma clarificó hace años la cuestión con argumentos que vale la pena reproducir por extenso:

desde el punto de vista técnico (me refiero a la técnica de escritura), los dramas aquí examinados (*El público* y *Así que pasen cinco años*) no se ajustan a la ortodoxia surrealista: ninguno de ellos son el producto de una ensoñación del autor luego sometida a un proceso de corrección estética racional (como convendría a su entrada en los límites de la *techné* surrealista), ni si quiera son consecuencia del abandono del poeta a un trance de absoluta evasión poética, con perfiles visionarios de la realidad; antes bien, son el resultado lúcido de la *mimesis* deliberada y minuciosa de un sueño. Cuestión bien distinta sería la consideración de esas obras como surrealistas atendiendo a otros factores igualmente importantes: la denuncia de los mecanismos mentales de censura, el ataque a las barreras lógicas y morales a las que se ajusta el yo del individuo, el hollar, a través del sueño, los más íntimos e inconfesables problemas de cada cual, por no citar la clara llamada a la insurrección ética y social, presentes en *El público*, o la importancia del psicoanálisis freudiano...³⁴⁰.

³³⁹ Véase su carta a Sebastià Gasch, fechada en Granada en septiembre de 1928, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 1080.

³⁴⁰ Julio Huélamo Kosma, “La influencia de Freud en el teatro de García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6 (1989), pp. 59-83. Son varios los críticos que, de distintos modos, han relacionado *El público* con el surrealismo. Entre ellos, aunque maneje la etiqueta con más prevención, Huélamo Kosma (*El teatro imposible de García Lorca: Estudio sobre “El público”*, Granada, Universidad de Granada/Cátedra, 1996), Gwynne Edwards (*El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983), Miriam Balboa Echeverría (*Lorca: el espacio de la representación*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986), María Ángeles Grande Rosales, quien matiza la filiación surreal y destaca componentes expresionistas y un espiritualismo cercano a Artaud (“*El público: la verdad de las máscaras*”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada, Alhulia, 2005, pp. 117-147); María M. Delgado (*Federico García Lorca*, Abingdon, Routledge, 2008) o David F. Richter (*García Lorca at the Edge of Surrealism: The Aesthetics of Anguish*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2014, pp. 125-172), que lleva a cabo una comparación entre *El público* y *Retablillo*. Cabe recordar en este sentido el trabajo de Virginia Higginbotham, “La iniciación de Lorca en el surrealismo”, en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 240-254. Por su parte, Miguel García-Posada argumenta en contra de una excesiva identificación de la particular propuesta lorquiana con el movimiento surrealista, al que cree que nuestro dramaturgo superó ampliamente; “Lorca y el surrealismo: Una relación conflictiva”. *Ínsula*, 515 (noviembre 1989), pp. 7-9; y en parecida línea se hallan otros estudios como el de María Estela Harretche (*Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*, Madrid, Gredos, 2000). Andrew A. Anderson considera que las imágenes de la obra son “demonstrably open and responsive to rational analysis and traditional interpretative approaches”, por lo que rechaza la definición

En este sentido, la intención de Lorca conecta con la del teatro surrealista, “destinado a acosar o sacudir al espectador, habituado a su cómodo sentido de la realidad más convencional y, simultáneamente orientado a subvertir los valores más firmes en que se asienta una civilización que, a fuerza de reprimir lo natural, mágico e irracional del ser humano, se debate entre el tedio y la neurosis”³⁴¹. Aunque Huéllamo Kosma no haga mención a la sátira ni se proponga abordar la relación entre ésta y el movimiento surrealista, su análisis deja entrever la estrecha relación entre el surrealismo y la modalidad que aquí nos ocupa, pues resulta obvio que coinciden en la voluntad crítica, esencial en ambos casos. La sátira, dada su capacidad para integrarse en cualquier género literario o adaptar su discurso a cualquier tendencia que le permita manifestarse, aprovecha así “la intención eminentemente provocadora y subversiva de este teatro de agitación que pretende la manumisión del fondo escondido de la personalidad, previa destrucción de todos los soportes en que se asienta la civilización occidental: las leyes, el orden, la razón...”³⁴². Si bien coincido con Claudio Guillén y creo “simplificador y reduccionista” considerar *Así que pasen cinco años* y *El público* obras fundamentalmente surrealistas, y no pretendo centrarme únicamente en este aspecto, sí considero útil tratarlo con la relevancia que merece dado que su presencia en las “comedias irrepresentables”, que el propio Guillén admite, es determinante³⁴³. En este sentido, por tanto, Lorca emplearía el surrealismo con fines satíricos.

de obra surrealista; “‘Un difícilísimo juego poético’: Theme and Symbol in Lorca’s *El público*”, *Romance Quarterly*, 39.9. (1992), pp. 331-346 [342]. Una síntesis que evidencia el texto de Lorca como confluencia de intereses vanguardistas se puede encontrar en las lecturas de la obra llevadas a cabo por María Clementa Millán (“Introducción” a Federico García Lorca, *El público*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 9-115), Antonio Monegal (“Una revolución teatral inacabada”, introducción a Federico García Lorca, *El público. Sueño de la vida*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 7-42) y Javier Huerta Calvo (“Introducción” a Federico García Lorca, *El público*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, pp. 9-95).

³⁴¹ Huéllamo Kosma, Julio, “Lorca y los límites del teatro surrealista español”, en AA.VV., *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, ob. cit., p. 210.

³⁴² *Ibidem*, p. 209.

³⁴³ Claudio Guillén, “El misterio evidente: en torno a *Así que pasen cinco años*”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, 7-8 (1990), p. 221. No paso por alto la influencia expresionista que detecta Andrew A. Anderson en las “comedias irrepresentables”, tal como manifiesta en su artículo “*El público, Así que pasen cinco años* y *El sueño de la vida*: tres dramas expresionistas de García Lorca”, en Dru Drougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos, op. cit., pp. 215-226. Véase también Carlos Jerez Farrán, “La estética expresionista en *El público* de García Lorca”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 11 (1986), pp. 111-127 (y su *Un Lorca desconocido. Análisis de un teatro “irrepresentable”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004), y Richard A. Cardwell, quien amplía algo más la comparación al futurismo en “‘Mi sed inquieta’: expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, op. cit., pp. 47-80. En todo caso, no supondría demasiada dificultad relacionar muchos aspectos de la vanguardia

La presencia de elementos vanguardistas no supone en absoluto que el componente clásico sea desechado. Cada una de estas obras guarda estrecha relación con géneros tradicionales: en *El público* se identifican rasgos de la sátira menipea, *Así que pasen cinco años* “es un misterio, dentro de las características de este género”³⁴⁴ y, en cuanto a *Comedia sin título*, adviértase la aproximación del título que se le atribuye: *El sueño de la vida*³⁴⁵, al del auto sacramental de Calderón *La vida es sueño*³⁴⁶. De hecho, estas tres obras, no solamente *Comedia sin título*, evocan o participan de las características del auto sacramental, tal como apunta parte de la crítica especializada, como Miguel García-Posada, quien las que considera “autos sacramentales sin sacramento”³⁴⁷.

Por otra parte, en este “ciclo de los misterios” (así califica Marie Laffranque a las “comedias irrepresentables”, a las que vincula al género religioso de los misterios medievales, así como al auto sacramental, forma posterior derivada de aquellos³⁴⁸) es reticente la referencia, implícita o explícita, además de a Calderón, a Shakespeare, en

expresionista (su búsqueda de la verdad esencial humana o su fuerte componente de crítica social) con la modalidad de la sátira.

³⁴⁴ Me remito a declaraciones de Federico García Lorca acerca de *Así que pasen cinco años*. “Llegó anoche Federico García Lorca”, *La Nación* (14 de octubre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 444. A propósito de esta afirmación del dramaturgo, Claudio Guillén apunta la posibilidad de que el poeta se refiriera, no solo al género litúrgico medieval de los misterios, sino al sentido con que el término “misterio” es empleado habitualmente para designar todo aquello que resulta incomprensible e inexplicable. Véase Claudio Guillén, *art. cit.*, p. 215.

³⁴⁵ Ian Gibson da testimonio de que Lorca se decantaba por este título; *Federico García Lorca, II: De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 418-420 y 435. De hecho, en su edición de la obra, Antonio Monegal ha optado por darle esta denominación en vez de *Comedia sin título*.

³⁴⁶ Claudio Guillén (*art. cit.*, p. 223) considera que *Así que pasen cinco años* evoca a los autos de Calderón y propone el subtítulo “La vida no es sueño” para esta leyenda del tiempo de Lorca. Véase Claudio Guillén. Para la influencia de Calderón, véase la “Introducción” de María Clementa Millán a *El público*, *op. cit.*, y su artículo “Lorca y Calderón de la Barca: la universalidad del espacio escénico”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra, (eds.), *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 193-204; en este mismo volumen, también Juan Antonio Martínez Berbel, “*El público* de Federico García Lorca a la luz de *El Gran Teatro del Mundo* de Calderón”, pp. 332- 340.

³⁴⁷ Miguel García-Posada, “Introducción” a Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. II, ed. cit., p. 31. Influencia que se encuentra igualmente en otras propuestas dramáticas de Lorca; véase José Ignacio Badenes, “‘This is My Body which Will Be Given up for You’: Federico García Lorca’s *Amor de Don Perlimplín* and the auto sacramental Tradition.” *Hispania* 92.4 (diciembre de 2009), pp. 688-695. Acerca del aprovechamiento vanguardista del auto sacramental, véase Mariano de Paco, “El auto sacramental en los años treinta”, en Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, *op. cit.*, pp. 265-275 y Carey Kasten, *The Cultural Politics of Twentieth-century Spanish Theatre: Representing the Auto Sacramental*, Plymouth, Bucknell University Press, 2012, pp. 11-44.

³⁴⁸ Marie Laffranque, “Introducción” a *Comedia sin título*, en García Lorca, Federico, *El público y Comedia sin título*. Introducción, transcripción y versión depurada por Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1978, pp. 294-299.

cuyas tragedias se insertan algunas de las mejores sátiras de la literatura, a Quevedo y Vélez de Guevara, satíricos a la postre. Tal como manifiestan Allen Josephs y Juan Caballero en consideraciones generales sobre el teatro lorquiano:

Pero lo que sobresale en este teatro no es una influencia imperante, sino la asombrosa habilidad de Lorca para captar, mezclar y hacer suyos estilos, influencias, escuelas, movimientos, teatro clásico y cuanto fuera necesario integrar para producir el estilo que él necesitaba o buscaba.³⁴⁹

El aspecto experimental, que caracteriza al teatro de Lorca, responde a su deseo de comunicar con el público³⁵⁰ y se manifiesta radicalmente en las “comedias irrepresentables”, debido a la cohesión de las tendencias más vanguardistas y el componente clásico, si bien es cierto, a juzgar por la opinión de nuestro autor, que el teatro clásico no dista tanto del más vanguardista: “Por el teatro de Cervantes se llega a la farsa más esquemática; él mismo tiene rasgos que hoy se pueden encontrar realizados en Pirandello”, había declarado en 1932³⁵¹.

Tal como avancé en la introducción, la realidad falsificada por las apariencias, resultado de la omnipresencia de la norma que, legitimada institucionalmente, fomenta la desigualdad social y la hipocresía al marginar cualquier comportamiento que difiera del estereotipo, es el objeto de ataque primordial de la sátira lorquiana. En este sentido, Huéllamo Kosma, a pesar de no vincular sus conclusiones con la sátira, advierte en Lorca “un afán de analizar de forma global la realidad entera sin dejar al margen del objetivo ninguna de sus posibles dimensiones, ninguno de sus posibles niveles”³⁵². En las “comedias irrepresentables” nuestro autor arremete profundamente contra este

³⁴⁹ Allen Josephs y Juan Caballero, “Introducción” a Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, ed. cit., p. 15.

³⁵⁰ Me remito a palabras del propio Federico García Lorca: “yo quiero con vehemencia comunicarme con vosotros”, es decir: con el público, y “aspiro a enseñar al pueblo y a influir en él. Tengo ansia por que me quieran las grandes masas”. Véase respectivamente la conferencia “Poeta en Nueva York” y la entrevista “Conversación con Federico García Lorca”, concedida a Ricardo G. Luengo, “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), ambas referencias en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 163 y p. 615 respectivamente.

³⁵¹ Me refiero a la alocución que Federico García Lorca pronunció en el Paraninfo de la Universidad de Madrid, el 25 de octubre de 1932, con motivo de la representación, por parte de La Barraca, del auto de Calderón de la Barca *La vida es sueño*. Véase “Presentación del auto sacramental ‘La vida es sueño’, de Calderón de la Barca, representado por La Barraca” en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 218.

³⁵² Julio Huéllamo Kosma, *op. cit.*, p.104. Aunque estas observaciones de Huéllamo Kosma se refieren a *El público*, considero sintetizan el talante que caracteriza al teatro de García Lorca y contribuyen a corroborar la afinidad de este autor con la actitud satírica, puesto que, como he venido insistiendo a lo largo de esta tesis, la obra de Lorca responde a un propósito común, génesis y *leitmotiv* de su teatro, que le aporta unicidad: desvelar la verdad, despojando a la realidad de toda hipocresía.

blanco y, sin concesiones a la moral burguesa, aniquila cualquier atisbo de realismo³⁵³, así como los valores en los que la sociedad se fundamenta, legitimados y divulgados por el teatro convencional, necesariamente realista. De ahí la reticencia del Director de *El público* a llevar la “verdad original” (322) sobre las tablas, prescindiendo de la tramoya en la que ambos, teatro y vida, se sostienen, pues en ello advierte su ruina, la de su teatro y la debacle social: “DIRECTOR. (*Reaccionando.*) Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego, ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si le quito las barandas al puente? [...]”. (284)

Lorca echa por tierra las convenciones a las que se aferra el espectador (metafóricamente, las barandas del puente³⁵⁴) que queda así desprovisto de todo cuanto le resulta familiar y verosímil. De ahí la “desfamiliarización” o extrañación, constante del teatro lorquiano, que, en el caso de las “comedias irrepresentables”, Lorca logra empleando recursos surrealistas. De este modo, se aprecian claramente el uso de un lenguaje irracional o falto de lógica (son frecuentes los juegos de palabras aparentemente sin sentido), el collage, la ambientación onírica, que da lugar a la transgresión de las coordenadas espacio-tiempo impidiendo el desarrollo lineal o secuencial de la acción, así como la aparición de personajes pluridimensionales, pues se desdobl原因 en proyecciones del subconsciente, dando lugar a la manifestación de la verdadera identidad, amortajada en las regiones más profundas e inhóspitas de la mente³⁵⁵. Este último procedimiento evidencia la suplantación apariencia-realidad, pues, paralelamente, tal como hemos venido viendo hasta ahora, en la obra de Lorca, la verdad es relegada siempre a un plano inferior, soterrado y oculto.

Todos estos componentes surrealistas provocan la desorientación del espectador, que queda fuera de lugar, al ser privado de la complaciente verosimilitud del teatro comercial. Como he venido señalando durante esta tesis, esta estrategia supone una reducción satírica, pues, en consecuencia, el público burgués acaba “siendo desposeído

³⁵³ Es lo que Carlos Feal ha llamado “superación del realismo”, que Lorca consigue en las “comedias irrepresentables” mediante el surrealismo, en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* al mezclar lo lírico y lo grotesco, y en *La zapatera prodigiosa* mediante la inserción de la naturalidad en la farsa. Así lo advierte este crítico en su artículo “El Lorca póstumo: *El público* y *Comedia sin título*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 6 (1981), p. 57.

³⁵⁴ Carlos Feal opina que quitar las barandas al puente significa decir la verdad, *ibidem*, p. 44. Ciertamente, la interpretación que aquí propongo: echar por tierra las convenciones a las que se aferra el espectador, supone, en consecuencia, dejar la verdad al descubierto.

³⁵⁵ Me remito a los rasgos comunes de las obras consideradas surrealistas o precursoras de éstas que Julio Huélamo Kosma enumera y, posteriormente, identifica en *El público* de García Lorca. Véase, Julio Huélamo Kosma, *art. cit.*, p. 209.

de todos sus apoyos de rango y clase social”³⁵⁶. Por otra parte, de acuerdo con la intención reductiva intrínseca a la sátira, en esa sucesión caótica de planos de acción, que conlleva simultaneidad, omisión, discontinuidad y transformación³⁵⁷, y en esa trasposición de planos temporales, ¿qué lugar ocupa la realidad oficial? ¿No queda la preponderancia burguesa relegada al absurdo? Trastocado el orden que la concepción oficial otorga a los acontecimientos, el sistema preestablecido por la clase dominante carece de relevancia. Acorde con el propósito satírico de degradar, inherente en igual medida al teatro de Lorca, tal como he venido haciendo hincapié, este ejercicio supone una profunda desvalorización, manifiesta también en *La zapatera* y el *Perlimplín*.

En su teatro imposible, Lorca abandona el tono puramente jocoso, burlón y, aparentemente, ligero que caracteriza a sus farsas, a pesar de que en ellas ya se advierte, especialmente en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, la crudeza que caracteriza a las “irrepresentables”. Por tanto, como expuse en el apartado introductorio, una crítica más directa y explícita conlleva un humor más agresivo y oscuro. Se acentúa la negatividad en detrimento de la vertiente puramente jocosa, ambas inherentes a la sátira, pero que en esta proporción caracteriza a la sátira moderna³⁵⁸.

Las “comedias irrepresentables” cumplen con los rasgos distintivos de sátira. En primer lugar, son fundamentalmente críticas: la falta de autenticidad del individuo y la hipocresía social, ambas fomentadas por la falsa moral que el dogma social promueve al intentar uniformar los comportamientos humanos, la falta de humanidad y la desigualdad en favor del propio interés, la ausencia de compromiso en el teatro, la farsa de la religión y la propia obsesión del autor ante las incongruencias de la existencia son aspectos abiertamente criticados en las “comedias irrepresentables”. Además, a la intención sustancialmente crítica se suman el marco fantástico en el que se desarrollan y el humor, que se manifiesta mediante la ironía, el chiste, la mofa, la parodia, la

³⁵⁶ Hodgart, *op. cit.*, p. 118.

³⁵⁷ Huélamo Kosma identifica estas transgresiones, propias del teatro surrealista, “en el desarrollo lineal y progresivo de la acción, así como en el tratamiento del tiempo”, *art. cit.*, p. 212. A pesar de que Huélamo Kosma, se refiere en estas afirmaciones a la obra *El público*, considero que son igualmente aplicables a *Así que pasen cinco años* y a *Comedia sin título*, tal como demostraré a lo largo de este apartado. Por su parte, Luis Fernández Cifuentes advierte en las farsas lorquianas “la manipulación o invención de un tiempo especial en el teatro”. Más concretamente, acerca de *Así que pasen cinco años* afirma: “el tiempo de la escena no circula en una sola dirección, como el del cronómetro común” y recalca en “la discontinuidad del tiempo: las detenciones, las repeticiones, los retornos”; *op. cit.*, pp. 260-273. Francisco García Lorca también advierte “la simultaneidad de diversos planos temporales” y afirma que “gracias a una técnica delicadamente calculada, los planos del transcurso temporal se intercambian para vigorizar la pura emoción del tiempo...”, *op. cit.*, p. 328.

³⁵⁸ Véase Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, p. 17 y pp. 110-111.

caricatura y el ataque directo agresivo..., así como las alusiones grotescas que culminan en el más oscuro humor negro. Todos ellos son procedimientos satíricos reductivos que Lorca emplea con el propósito de rebajar hasta la mayor degradación a su objeto de ataque, suscitando sonrisa o repulsa.

TEATRO BAJO LA ARENA VERSUS TEATRO AL AIRE LIBRE: EL “DOBLE FONDO” SUBE A ESCENA

Uno de los temas objeto de ataque en el teatro de Federico García Lorca es el propio teatro. Lorca denuncia la falta de ética del teatro convencional: superficial, exento de contenido moral, y por ello “chabacano”, y aborda la urgente necesidad de renovar ese teatro en boga (“a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual”³⁵⁹, declaró) que debe desterrar la tradición y los convencionalismos, que legitiman y consolidan el orden impuesto por la clase dominante, y comprometerse con la “realidad verdadera” (*Dragón*, 763), reivindicación manifiesta con especial énfasis y explicitud que en ninguna de sus otras obras, en *El Público* y *Comedia sin título*³⁶⁰. En palabras del propio autor:

Me parece un absurdo imaginar que el arte pueda desligarse de la vida social, cuando no es otra cosa que la interpretación de una fase de la vida por parte de un temperamento sensible. [...] El teatro tiene una misión en este sentido. Y es la de presentar y resolver problemas individuales íntimos³⁶¹.

En *El público* y *Comedia sin título* son constantes las alusiones a este compromiso ético que el teatro debe acatar. Ambas obras son una reflexión sobre lo que debe ser el teatro. Dado que no existe la frontera entre realidad y ficción, porque el teatro no debe ser fingimiento, aunque, paradójicamente, reniegue del realismo y recurra a la magia, a la fantasía y al absurdo para mostrar la verdad (recordemos las palabras de Lorca: “la imaginación es sinónimo de aptitud para el descubrimiento... La imaginación

³⁵⁹ Ricardo G. Luengo, “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935). Véase García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 616.

³⁶⁰ Lorca denunció siempre la falta de contenido y la superficialidad del teatro de su tiempo. Así lo atestiguan las siguientes declaraciones del poeta: “este teatro de ahora, ñoño y cursi por un lado, por el otro grosero y zafio...”. “Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales”, *El Sol* (5 de abril de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 407.

³⁶¹ “La cuestión social”, *L’Hora* (27 de septiembre de 1935), en García Lorca, *Obras completas*, Vol. III, pp. 597-600.

da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre”³⁶²), *El público* y *Comedia sin título* son también una reflexión acerca de la vida. Lorca funde teatro y vida en un único espacio para mostrar una única realidad: el drama cotidiano de la existencia sin concesiones a los prejuicios morales del espectador, obligándolo a mirar la realidad objetivamente, tal como es, en lugar de mostrar “un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre” (*Comedia sin título*, 769). En consecuencia, Lorca arremete contra la superficialidad y la falta de veracidad del teatro burgués, carencia que ponen en evidencia los espectadores aburguesados de *Comedia sin título* con respecto a la obra que presencian y de la que al mismo tiempo son partícipes: “en el teatro es todo mentira” (773), afirma la Espectadora 1ª. Todos tomamos parte en la farsa que Lorca denuncia. Sobre el escenario de nuestras vidas, somos actores y público a la vez, pues, en obvia afinidad con Calderón de la Barca, “es representación la humana vida”³⁶³.

Comedia sin título se inicia con un sermón moralista del Autor, portavoz o máscara del propio García Lorca, recurso habitual en la sátira, quien, en una rotunda afirmación de su autoridad, ante la sorpresa e indignación manifiesta del público asistente, se propone desenmascarar la farsa cotidiana:

AUTOR: Señoras y señores:

No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde se dirige el teatro con sus luces para entretener, y hacernos creer que la vida es eso. No. El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad. [...] Venís al teatro con el afán único de divertirnos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír (769)

Federico García Lorca, como su zapatera prodigiosa, reniega de lo normativo, atreviéndose a proclamar su rebeldía abierta y públicamente³⁶⁴, sin temer las nocivas

³⁶² Me remito a palabras que Lorca pronunció en la alocución “Imaginación, inspiración, evasión”. Cito el texto de *El defensor de Granada*, Granada, 11 de octubre de 1928. Véase García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 98.

³⁶³ Calderón de la Barca, Pedro *El gran teatro del mundo*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 41. Carlos Feal advierte también de esta dualidad del teatro a la que nos referimos: “Al ser el mundo un teatro (o al ser el teatro una imagen del mundo), todos los habitantes se transforman en farsantes”, art. cit., p.47.

³⁶⁴ De acuerdo con la correspondencia entre la actitud de Lorca y la del satírico en la que vengo haciendo hincapié, Carlos Feal advierte “una nota evidente de desaffo social” que considera “corresponde a un aspecto de la personalidad de Lorca”. *Ibidem*, p. 47.

consecuencias de su desafiante discurso, actitud intrínseca por igual al satírico y a nuestro autor. Dicha correspondencia, sobre la que hice especial hincapié en la introducción, ha sido corroborada en los apartados correspondientes al análisis en clave de sátira de *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

El prólogo de *Comedia sin título* conforma el credo del teatro lorquiano, pues su autor establece los principios que lo rigen. En realidad, siempre que Lorca inicia sus obras con un prólogo, es para proclamar el propósito de su teatro, arremeter contra todo aquello que aborrece y denunciar su manifestación y exaltación escénica. En este sentido, cualquiera de los prólogos de Lorca constituye un credo o declaración de principios. Sin embargo, el de *Comedia sin título* es el más claro y directo, pues Lorca prescinde de metáforas y artificios. El parlamento o sermón del Autor corrobora la hipótesis propuesta al inicio de esta tesis: la verdad es el principio fundamental y el germen del teatro de García Lorca³⁶⁵. El propósito de “decir la verdad sobre los viejos escenarios” (*Comedia sin título*, 786) conlleva forzosamente denunciar la falta de ética del teatro convencional, denuncia extensiva a la burguesía, la clase dominante, que se sirve del teatro como medio de difusión de su ideología en la que prevalecen la hipocresía y la apariencia. Lorca embiste contra la puerilidad y la falta de contenido moral del teatro, para el que reclama autenticidad. Si el prólogo de *La zapatera prodigiosa* ha sido considerado “manifiesto” o “credo artístico de validez general”³⁶⁶, sin duda el monólogo inicial del Autor de *Comedia sin título* merece el mismo reconocimiento. Este monólogo del Autor de *Comedia sin título* es paralelo al del Autor de *La zapatera prodigiosa*. Ambos parlamentos constituyen una declaración de principios, ya que sintetizan y desvelan la ideología y el propósito de nuestro autor, concretando además cuáles son sus objetos de ataque. Así, la indiferencia y pasividad de la clase dominante ante los problemas sociales, la superficialidad del teatro convencional, debido a la ausencia de contenido moral, la falta de autoridad y de ética

³⁶⁵ Lorca se manifestó acerca de la veracidad de *Bodas de Sangre* y de *Yerma*: “De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas...” y desveló el proceso creativo del que resultan sus obras, lo que considero corrobora la hipótesis a la que acabo de hacer referencia: “Primero notas tomadas de la vida misma, del periódico a veces... Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo; de la mente a la escena...”. Nicolás González Deleito, “Federico García Lorca y el teatro de hoy”, *Escena* (mayo de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 565.

³⁶⁶ Así lo consideran, respectivamente, M. Castillo Lancha, *op. cit.*, p. 271, y L. Rodríguez Cacho, *op. cit.*, pp. 240-241.

de los autores, cuya producción obedece a un interés puramente económico, y la ausencia de realidad sobre los escenarios, mímesis de la farsa de la vida cotidiana.

Si, tal como indiqué en el apartado correspondiente, en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, Lorca se sirve de los formulismos de la loa y la *captatio benevolentiae* para llevar a cabo su crítica, en *Comedia sin título* recurre al sermón: “¡Sermón!, sí, ¡sermón!” (770), afirma Lorca por boca del Autor. Obviamente, el sermón constituye un parlamento más directo y agresivo. En esta ocasión, nuestro autor no se escuda tras formulismos legitimados, sino que arremete contra su objeto de ataque abiertamente, en clara diatriba o libelo, forma en la que se expresó la sátira más primitiva. Debemos tener en cuenta que:

Los sermones tradicionales están llenos de *exempla* (“ejemplos”), que podían ser fábulas de animales o cuentos populares, o incluso anécdotas más bien groseras. Todos ellos captaban la atención de los congregantes, a los que después se exponía la doctrina cristiana oculta en el ejemplo.³⁶⁷

De igual modo que en los sermones tradicionales, Lorca emplea ejemplos, en este caso anécdotas más bien groseras desde la óptica del espectador burgués, para atraer la atención de los congregantes, es decir el público, a los que adoctrina mediante el ejemplo:

Casi todos los que me oyen han dado un portazo y han salido de casa dejando a su padre o a su madre en un momento en el que por su bien les reñían, y en este instante darían todo lo que tienen, hasta los ojos, por volver a oír las dulces voces desaparecidas. Lo mismo ahora. Pero ver la realidad es difícil. Y enseñarla, mucho más. Es predicar en el desierto. Pero no importa. (769)

En el mismo fragmento, Lorca emplea, con toda intencionalidad, las palabras “sermón” y “predicar”, lo que otorga a su monólogo y, en consecuencia, a esta obra un carácter sagrado y eucarístico, próximo al auto sacramental. No olvidemos, en este sentido, el carácter teatral que Lorca atribuía a la santa misa (“El santo sacrificio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía”³⁶⁸) que,

³⁶⁷ Hodgart, *op. cit.*, p. 170.

³⁶⁸ “En honor a Lola Membrives”, *Crítica*, Buenos Aires, (16 de marzo de 1934), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 244. Muy similares a estas declaraciones son las siguientes impresiones, manifestadas por García Lorca con motivo de la representación de *La vida es sueño* por parte de La Barraca: “Por el teatro de Calderón se llega al Fausto, y yo creo que él mismo ya llegó con el mágico prodigioso; y se llega al gran drama que se representa mil veces todos los días, a la mejor tragedia que existe en el mundo, me refiero al Santo oficio de la misa”. Me remito a la alocución “Presentación del auto sacramental ‘La vida es sueño’, de Calderón de la Barca, representado por La Barraca” que

considero, confiere recíprocamente un carácter litúrgico a la representación teatral. Este sermón de García Lorca prueba explícitamente la finalidad didáctica de su teatro y su anhelo por comulgar con el espectador.

Aprovechando la doble finalidad del sermón que alecciona pero también amonesta, y de acuerdo con la intención satírica de reducir al objeto de ataque, nuestro autor reprende vehementemente el comportamiento del público y desenmascara su despreciable actitud. El poeta daba cuenta de este mismo procedimiento satírico en declaraciones acerca de su obra *El público*, pues:

[...] es el espejo del público. Es ir haciendo desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores enseguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación³⁶⁹.

Las “irrepresentables” comparten con las farsas la voluntad satírica de desenmascarar. Sin embargo, en aquellas Lorca optó por métodos más sutiles, como parodiar la actitud del espectador, mientras que en *El público* y, sobre todo, en *Comedia sin título*, empleó el ataque directo agresivo, que conlleva, inevitablemente, la reacción violenta del respetable. Indignados, los espectadores de *Comedia sin título* intentan evitar que el Autor prospere en la difusión de sus ideas moralistas³⁷⁰. A medida que transcurre la obra, el conflicto va en aumento hasta desatarse la violencia que culmina en asesinato. El Director de *El público*, también portavoz o máscara de Lorca, nos desvela el motivo de semejante reacción: la intolerancia a la verdad, pues afirma “si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas” (322).

Lorca satiriza al respetable público al que despoja de su distinguida apariencia, de todos sus apoyos de rango social, y rebaja a un ser irracional cuya reacción se rige por primitivos instintos. Esta imagen concuerda con el retrato alegórico y caricaturesco del público que Lorca hizo en *Dragón*. En el fragmento que se conserva de esta pieza inconclusa, el público es caracterizado como un “terrible señor mitológico” (762), una

Federico García Lorca pronunció el 25 de octubre de 1932, en el paraninfo de la Universidad de Madrid. *Ibidem*, p. 218.

³⁶⁹ “Llegó anoche Federico García Lorca, Tiene escritas dos piezas de teatro”, *La Nación* (14 de Octubre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas* Vol. III, p. 444.

³⁷⁰ Frye afirma: “el satírico, por lo común, sigue una línea de moral elevada”. Véase Northop Frye, *op. cit.*, p. 296.

bestia que ruge (764), intransigente y déspota, de acuerdo con su condición irracional e inhumana, que llega al teatro “recién comido y con una terrible porra de pateo” (762). Esta manera en que Lorca representa al público coincide totalmente con la siguiente afirmación de Northrop Frye, que hallamos en el apartado correspondiente al mito del invierno (es decir, la ironía y la sátira) de su emblemática obra *Anatomía de la crítica*: “cuando el gigante o monstruo se quita de en medio podemos ver que él es la forma mítica de la sociedad, la hidra o fama de muchas lenguas, la bestia vocinglera de Spencer que sigue haciendo de las suyas”³⁷¹. No es la única vez que Lorca encarna en una bestia o monstruo, valga la redundancia, a la monstruosa sociedad. Recuérdese el tuerto al que menciona de pasada en *La zapatera prodigiosa*, pero cuya referencia no debe pasarse por alto, tal como advertí y analicé en el capítulo de esta tesis dedicado a aquella obra.

Según Frye, “la sátira es una ironía militante: sus normas morales son relativamente claras y asume criterios con los cuales se miden lo grotesco y lo absurdo”³⁷², aspectos de los que hacen acopio las “comedias irrepresentables”. Considero que la primera nota de ironía de *El Público* tiene lugar en el cuadro primero, cuando aparecen los tres Hombres barbados en el despacho del Director:

HOMBRE 1. ¿El señor Director del teatro al aire libre?
 DIRECTOR. Servidor de usted.
 HOMBRE 1. Venimos a felicitarle por su última obra.
 DIRECTOR. Gracias
 HOMBRE 3. Originalísima
 HOMBRE 1. ¡Y qué bonito título! *Romeo y Julieta*. (283)

Tal como dice el Hombre 1, parece que el motivo de su visita es felicitar al Director por su última obra: *Romeo y Julieta*. Pero, en realidad, lo que pretenden es recriminar al Director que represente una obra, manida, llena de convencionalismos e irreal. Nada más lejos de la realidad que la perfección del amor que Shakespeare inmortalizó:

DIRECTOR. Un hombre y una mujer que se enamoran.
 HOMBRE 1. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra.
 Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.
 DIRECTOR. Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta.
 HOMBRE 1. Y enamorados. ¿Usted cree que estaban enamorados?

³⁷¹ Frye, Northrop, *op. cit.*, p. 301.

³⁷² *Ibidem*, p. 294.

DIRECTOR. Hombre... Yo no estoy dentro...

HOMBRE 1. ¡Basta, basta! Usted mismo se denuncia. (283-284)

El tono jocoso de este diálogo, aunque no por ello menos corrosivo, que Lorca emplea para refutar lo convencional y lo preestablecido, se torna ácido cuando el Hombre 1 reprocha abiertamente al Director la falta de veracidad de su teatro, el teatro al aire libre. Lorca embiste de nuevo contra la superficialidad del teatro convencional y reivindica la verdad invisible³⁷³ que, como es habitual en su obra, contrariamente a lo aparente, permanece oculta, confinada a un plano subterráneo. De ahí que la suplantación apariencia-realidad, que Lorca se había propuesto erradicar, derive en *El público* en la oposición teatro al aire libre-teatro bajo la arena. De acuerdo con la tradición satírica, ambos términos se corresponden con dos realidades antagónicas: “un fuera ilusorio y mentiroso” y “un dentro oculto más o menos vergonzoso”³⁷⁴. Por otra parte, tal como advertí en el apartado sobre la sátira lorquiana, nuestro autor confesó ser un poeta telúrico³⁷⁵. No es de extrañar, pues, que atribuya esta disposición antagónica a lo verdadero y lo falso, situando la mentira en un plano superficial, mientras la verdad, siempre oculta, ocupa un plano interno o subterráneo. Esta distribución contradice a la cosmovisión cristiana que coloca al bien y al mal (a lo positivo y lo negativo, a Dios y el demonio) en el orden inverso. En este sentido, Lorca lleva a cabo una desvalorización que conecta con el grotesco medieval pues:

El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal. [...] el columpio grotesco funde el cielo y la tierra en su vertiginoso movimiento; sin embargo, el acento es puesto allí no tanto en la ascensión como en la caída: es el cielo el que desciende a la tierra y no al revés³⁷⁶.

La inversión de valores en detrimento de los valores tradicionales, que ya advertimos al analizar en clave de sátira *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín...*, no puede ser más radical en *El público*: la verdad está sepultada bajo tierra, en el lugar diametralmente opuesto a Dios:

³⁷³ En *Comedia sin título* Lorca se refiere explícitamente a esa verdad invisible cuando reprende al público acerca de “las cosas que no queréis ver”, Federico García Lorca, *Comedia sin título*, en *Obras Completas*, Vol. II, p. 769.

³⁷⁴ Carlos Vaíllo, *op. cit.*, p. 74.

³⁷⁵ Me remito a declaraciones de Federico García Lorca: “Yo soy un poeta telúrico, un hombre agarrado a la tierra, que toda creación la saca de su manantial”. Véase Ricardo G. Luengo, “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 613.

³⁷⁶ Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, p. 334.

HOMBRE 1. Es a los teatros donde hay que llamar; es a los teatros para...

HOMBRE 3. Para que se sepa la verdad de las sepulturas.

HOMBRE 2. Sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas. (284)

De igual modo, prueba del talante satírico de Lorca, los satíricos del Siglo de Oro situaron la verdad en un lugar oculto y le otorgaron una disposición descendente, opuesta a la atribuida a la verdad aparente, que, en honor a su perceptibilidad y superficialidad, ubicaron en la superficie³⁷⁷. Quevedo no dudó que la verdad se encuentra soterrada, por lo que, en el *Sueño de la Muerte*, viajó al inframundo para hallar “las verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo”³⁷⁸. En un sugerente paralelismo, en *El público* Lorca desciende al mundo de ultratumba, hasta el sepulcro de Julieta, en busca de “la verdad de las sepulturas” (284).

En el fragmento de *El público* en el que se inserta esta última cita, García Lorca recurre al humor negro, cuya presencia, tal como iremos viendo, es frecuente en las “comedias irrerepresentables”. El humor negro está consuetudinariamente vinculado a la sátira, pues procede a denunciar las más graves cuestiones sociales mediando una comicidad siniestra y mordaz, que corresponde a la vertiente más negativa y sombría de esta modalidad. En este caso, Lorca arremete contra la hipocresía que falsifica la vida y el teatro y la confronta con la verdad totalizadora y concluyente de la muerte. La inaudita propuesta de García Lorca: “Es a los teatros donde hay que llamar; es a los teatros para.../ Para que se sepa la verdad de las sepulturas / Sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas” (284) constituye, desde el punto de vista burgués, un tratamiento irrespetuoso, profanador o sacrílego. Tal provocación, que radica en el contraste entre la seriedad y trascendencia del tema y la frivolidad con la que nuestro autor lo aborda, pretende, no obstante, avivar la conciencia del espectador, que debe reconocer la verdad y obrar en consecuencia antes de que sea demasiado tarde. Lorca constata que la muerte es una verdad absoluta al tiempo que alerta al público de

³⁷⁷ Recuérdese que, a juicio de G. Highet, uno de los métodos para cerciorarse de si una obra es satírica es que el autor de la obra en cuestión recurra a métodos y temas empleados por satíricos anteriores; *op cit.*, p. 16.

³⁷⁸ El *Sueño de la Muerte* (1621) es el quinto y último de los *Sueños* de Francisco de Quevedo. Completan esta serie, por orden cronológico: el *Sueño del Juicio final* (1606), *El alguacil endemoniado* (1607), el *Sueño del Infierno* (1608) y *El mundo por de dentro* (1612), todos ellos agrupados bajo el título común de *Sueños y discursos de verdades descubridoras de vicios, abusos y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*.

una certeza de igual calibre, sin embargo, ignorada: su propia estupidez al consentir que las convenciones sociales adulteren la vida convirtiéndola en un absurdo y no permitiendo el disfrute de ese efímero momento. De acuerdo con la técnica satírica de la reducción, Lorca recuerda al hombre su propia finitud y su total irrelevancia desde ese estadio final, planteamiento que supone, además, la desvalorización de todo dogmatismo, pues, tal como Frye advierte: “la igualdad simple de la muerte contrasta con las desigualdades complejas de la vida”³⁷⁹.

Desde ese escenario final e inamovible, el “descanse en paz” resulta un irónico epitafio. La verdad, despojada de las convenciones que fomentan la hipocresía al intentar uniformar los comportamientos humanos, se encuentra sepultada bajo tierra porque los muertos se la llevan a la tumba tras una vida fingida. Por ello, el Director se adentra en el mundo de ultratumba, “para que se sepa la verdad de las sepulturas”, para hallar respuesta a su propio drama en la tragedia de quienes ven la vida desde la muerte, pues:

DIRECTOR: Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario... (323)

Sentencia lapidaria que reduce al ser humano a la nada. Lo desprovee de todo cuanto cree tener. Lo priva de su propia persona. Calvario o Gólgota es el monte situado a las afueras de Jerusalén donde Jesucristo fue crucificado. Su nombre significa lugar de la calavera, debido a las rocas en forma de calaveras que forman uno de los lados de la colina. Lorca alude al Calvario como un colosal osario, metáfora del desolador destino con que la despiadada muerte iguala a todas “las personas vivas” (323). Queda relegada al absurdo la necesidad de aparentar ser alguien cuando se está predestinado a ser nada: “polvo eres y al polvo volverás” (Génesis, 3, 19), recuerda Lorca al hipócrita. Para cuando los trajes vacíos, “sin desnudo”, puedan hablar, de cualquiera, hipócrita o no, quedarán tan sólo los huesos en la tumba, irrelevantes como un insignificante botón en el traje que perteneció a un difunto y ha quedado vacío para siempre. Parecen resonar en esta cita de Lorca las palabras de Quevedo:

[...] los huesos es lo que de vosotros deja vuestra muerte, y lo que le sobra a la sepultura.

³⁷⁹ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 307.

Si esto entendiéradéis así, cada uno de vosotros estuviera mirando en sí su muerte cada día y la ajena en el otro, y viéradéis que todas vuestras casas están llenas de muerte y que en vuestro lugar hay tantas muertes como personas, y no estuviéradéis aguardándola sino acompañándola y disponiéndola. Pensáis que es huesos la muerte, y que hasta que veáis venir la calavera y la guadaña no hay muerte para vosotros, y primero sois calaveras y huesos que creáis que lo podéis ser.³⁸⁰

Quevedo y Lorca contemplan la vida desde la muerte. Desde la atalaya que resulta ser ese estadio final, poco importa la falsa apariencia que nos integra en el colectivo, en detrimento de la verdad y la autenticidad del individuo. La apariencia dista mucho de la realidad:

En medio de la calle la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho. (305)

Nuevamente, Lorca utiliza la técnica satírica de la reducción. En esta ocasión desprovee al individuo de su dignidad al descubrirlo en una escena indecorosa, cuando en la intimidad ignora la norma de comportamiento. En esta escena, Lorca rebaja al hombre a su condición primaria de animal, pues lo retrata en una actitud primitiva y tosca.

La sátira a propósito del teatro convencional, en el que prolifera la representación de comedias que idealizan la vida en lugar de mostrarla tal como es y reconocer los dramas del género humano, como la homosexualidad, ocasionados por la incomprensión y por la intolerancia, continúa en boca del Hombre 2, que increpa al Director:

HOMBRE 2. ¿Cómo orinaba Romeo, señor Director? ¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo? ¿Cuántas veces fingió tirarse de la torre para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? ¿Qué pasaba, señor Director, cuando no pasaba? ¿Y el sepulcro? ¿Por qué, en el final, no bajó usted las escaleras del sepulcro? Pudo usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo, mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía. (284)

De acuerdo con Frye, en este pasaje, Lorca carea el contenido moral con la fantasía, lo grotesco y lo absurdo³⁸¹. Se manifiestan, por tanto, las dos vertientes

³⁸⁰ Francisco de Quevedo, *El sueño de la muerte*, en *Sueños y discursos*, edición de James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, pp. 331-332.

³⁸¹ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 294.

intrínsecas a la sátira: lo cómico y lo serio o trágico, lo sublime y “lo bajo material y corporal”³⁸². Lejos de excluirse, estos aspectos, que en principio se suponen irreconciliables, coexisten para alcanzar a expresar la tragedia moderna.

En clara oposición al teatro convencional, cuyo único propósito era el de complacer al espectador rehuendo cualquier reflexión moral, Lorca hizo hincapié en los aspectos más escabrosos de la sociedad empleando un lenguaje directo, crudo y agresivo. Este tipo de discurso, mordaz y censor, radicalmente opuesto al del teatro ordinario, es propio de la sátira y permite a Lorca manifestarse en contra de la realidad oficial y del lenguaje que la legitima. En este sentido, el uso de un lenguaje “cargado en muchas ocasiones de violencia e integrador de moldes de expresión prosaicos y moralmente tabúes [...], en cualquier caso, libre del yugo que imponen las formalidades de la lógica”³⁸³, se ajusta al modo e intencionalidad en que el surrealismo empleó el lenguaje.

El aspecto grotesco manifiesto en el pasaje anterior de *El público*, que afecta tanto al lenguaje como a la escena que se nos describe, busca deliberadamente la desubicación del espectador, al tiempo que conecta de nuevo con la intención surrealista, pues constituye una “llamada a la insurrección total, ética y estética”³⁸⁴, explícita también en *Comedia sin título*. La “desfamiliarización” o extrañación es una constante en las “comedias irrepresentables”, sensación a la que contribuye, en el caso de *El público*, la referencia a *Sueño de una Noche de Verano* y a *Romeo y Julieta* con fines paródicos, tal como acabamos de ver³⁸⁵. Lorca denuncia la conveniente interpretación, convencional y superficial, de ambas obras de Shakespeare que la tradición ha hecho, reduciéndolas a un puñado de convencionalismos que fomentan una concepción idealizada del amor contraria a la realidad:

³⁸² Expresión empleada por Bajtin en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Tal como advertí en el apartado dedicado a la sátira lorquiana, lo inferior, en términos de ubicación y valía de acuerdo con la perspectiva convencional, o “lo bajo material y corporal” son las imágenes que caracterizaron al grotesco medieval, que se manifiestan en la obra de Lorca debido a la influencia del teatro breve del Siglo de Oro.

³⁸³ Julio Huélamo Kosma, art. cit., p. 212.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 212.

³⁸⁵ El mejor estudio acerca de esta presencia shakesperiana sigue siendo el de Andrew A. Anderson, “Some Shakesperian reminiscences in Garcia Lorca’s Drama”, *Comparative Literature Studies*, 22, 2 (1985), pp. 187-210.

ESTUDIANTE 2. En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?

ESTUDIANTE 1. No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena. (*El público*, 314)

Nuestro autor emplea “un ejemplo aceptado por todos” (*El público*, 322), es decir: lo legitimado, para transgredir lo canonizado y evidenciar la escasa fiabilidad del modelo impuesto, pues “ocurrió sólo una vez” (322). Así mismo, para legitimar el amor homosexual, el Hombre 2 alude sutilmente a la casualidad del amor, provocada por la flor venenosa de Diana en la obra de Shakespeare: “Y si yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted? Conteste” (284). Irónica forma de abordar públicamente la homosexualidad. Su argumento supone la intrusión de lo absurdo, de lo inesperado, en lo preestablecido, lo que implica el descrédito de la realidad convencional, inquietando al público conservador. Lorca lleva a cabo una reducción de lo elevado, el ideal del amor en este caso, al explicar su naturaleza y justificar su tendencia homosexual mediante un argumento ridículo e inverosímil desde el punto de vista convencional:

PRESTIDIGITADOR: [...] Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los Silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el “music-hall” con un muchacho vestido de blanco sentado en las rodillas. (*El público*, 322-323)

La respuesta del prestidigitador es de una ironía sublime, ejemplo del mejor ingenio satírico, “esencia del chiste y la sátira literaria”³⁸⁶, sintetiza magistralmente la obra de Shakespeare *Sueño de una noche de verano* y utiliza el tema desencadenante de dicha obra, la casualidad del amor, para justificar el amor homosexual. Planteamiento sacrílego, pues supone el desmoronamiento del concepto de familia, en el que se basa el orden social burgués, que además garantiza la continuación de la especie, motivo por el que la Iglesia bendice el amor heterosexual. Nos hallamos ante un drama existencial que no tiene respuesta. Ante la imposibilidad de comprender la propia existencia, es mejor tener buen humor y reír con sarcasmo: ¿por qué no? Quizá Shakespeare tenía razón en minimizar la angustia vital dando una leve solución a la levedad de la existencia. Paralelamente, la desmitificación del concepto clásico del amor da al traste con la tradición literaria que ha fomentado esa concepción durante siglos. De este modo, Lorca

³⁸⁶ Hodgart, *op. cit.*, p. 111.

invalida la base cultural en la que se cimienta la moralidad tradicional³⁸⁷. Por otro lado, se advierte en este pasaje el *collage* textual, recurso surrealista, que Lorca emplea con fines satíricos³⁸⁸.

Al margen del canon social, el homosexual es repudiado por el colectivo, tal como juzga el Centurión de *El Público*:

CENTURIÓN: ...¡Malditos seáis todos los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy corriendo caminos y durmiendo sobre la arena. Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca al mediodía debajo de los árboles. Yo tengo doscientos hijos y tendré todavía muchos más. ¡Maldita sea vuestra casta! (293)

Lorca caricaturiza la masculinidad en la figura del Centurión. Personaje de carne gris, ataviado con una túnica amarilla, tal como indica la acotación (292), su aspecto se aproxima al de las figuras de los pasos de Semana Santa³⁸⁹, lo que le confiere un aspecto falso y anacrónico con el que se corresponde su actitud y la moral que la rige, pues no se ajustan a la realidad de su época. Encadenando una exageración tras otra, Lorca se burla del canon masculino premiado por la sociedad que prioriza su capacidad de fecundar, repudiando a todo el que no cumpla con esa función. De ahí el “¡Malditos seáis todos los de vuestra casta!” (293) que el Centurión dirige a los homosexuales.

Por otra parte, la mujer, a causa de los múltiples embarazos debido a su obligación de honrar a Dios alumbrando a cuantos más hijos mejor, es caricaturizada en un ser enorme y deforme: “Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca al mediodía debajo de los árboles” (293). Lorca se burla del “sed fecundos y multiplicaos” (Génesis 1, 28) y evidencia que, si la Iglesia bendice las relaciones heterosexuales y las santifica mediante el sacramento del matrimonio, es debido a la necesidad de garantizar la continuidad de la especie. Desmitifica, de este modo, el sacramento del matrimonio, pues de acuerdo con las imágenes que caracterizan el grotresco medieval y en consonancia con el propósito reductor de la

³⁸⁷ En este sentido, Julio Huéllamo advierte que en *El público* “se corroen las raíces mismas del entramado cultural”, ejercicio en el que advierte “idéntica sintonía de intención y recursos con esos modos surrealistas”, los mismos recursos a los que nos hemos referido tomando como indicativo su propuesta, *art. cit.*, p. 212.

³⁸⁸ Huéllamo Kosma, al referirse al empleo del *collage* en *El público*, afirma: “algún texto shakespeariano desempeña en este sentido un papel fundamental”, *ibidem*, p. 212.

³⁸⁹ “El centurión de túnica amarilla y carne gris, que acompaña al Emperador, más que viejo centurión romano se diría centurión de paso de Semana Santa...”, Rafael Martínez Nadal, “Introducción” a Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título*, introducción, transcripción y versión depurada por Rafael Martínez Nadal y M. Laffranque, ed. cit., p. 211.

sátira, Lorca transfiere lo elevado a “lo bajo material y corporal”³⁹⁰. El matrimonio enmascara el primitivo instinto de la satisfacción de la carne, lo que implica una reducción, pues esta necesidad fisiológica no distingue en absoluto al *homo sapiens* de cualquier animal, tal y como se vio que señalaba Hodgart al recordar el contraste entre nuestras “vastas aspiraciones espirituales” y nuestra condición de mamíferos sometidos a los procesos fisiológicos³⁹¹.

Por otra parte, el Centurión encarna, también, al poder social “que ejecuta fielmente los intereses de la conciencia moral”³⁹² y que justifica el uso de la violencia contra todo aquel que no acata su norma. Las hipérboles que emplea el Centurión para jactarse de su hombría (“yo tengo doscientos hijos. Y tendré todavía muchos más”, 293) recuerdan en cierto modo a las exageraciones del Alcalde en *La zapatera prodigiosa*: “me parece mentira como un hombre, lo que se dice un hombre, no puede meter en cintura, no una, sino ochenta hembras” (206) y, sobre todo, a las de Cristóbal en *Los títeres de Cachiporra*: “¡Yo, que he matado a trescientos ingleses, trescientos constantinoplos!” (77-78). La hombría se mide por el dominio que el hombre ejerza sobre los demás individuos, especialmente sobre categorías inferiores en cuestión de fuerza física (mujeres y niños). La autoridad requiere de la fuerza y la violencia para someter a aquéllos y evitar cualquier reacción subversiva que altere el orden patriarcal. La autoridad masculina queda desprestigiada y degradada, pues para mantener su supremacía debe recurrir a métodos nada honrosos. Este pasaje caricaturesco y jocoso constituye una irreverente llamada a la insumisión.

Para evitar represalias del poder social que preserva la norma, el Director oculta su homosexualidad. Padre de familia, obviamente casado, aparenta ser un hombre heterosexual y, por tanto, convencional. El miedo a la intransigencia social (“Vendría la máscara a devorarme”, 284, afirma el Director de *El público*), debido a un comportamiento considerado inmoral, motiva la farsa.

³⁹⁰ Bajtin considera que “el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”. Así mismo, Bajtin advierte que “en el siglo XX se produce un nuevo y poderoso renacimiento del grotesco”, en cuya evolución distingue dos líneas principales: el “grotesco modernista” de Alfred Jarry, los superrealistas, los expresionistas, etc., y el “grotesco realista”, en el que ubica a Bertold Brecht. Autores, en definitiva, con los que se identifica el propósito de Lorca y que, además recurren a la sátira, pues a su postura crítica contra la sociedad conservadora y a su voluntad de educar a las masas, se suma su particular uso del humor. Véase Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, op. cit.*, p. 24 y 47 respectivamente.

³⁹¹ Hodgart, *op. cit.*, pp. 118-119.

³⁹² Julio Huélamo Kosma, *op. cit.*, p. 39.

Todo aquel que valerosamente desafía a la hipocresía social acaba violentamente destruido. El satírico desea hacer ver a su auditorio la verdad, esa parte de verdad que habitualmente ignora porque resulta fea (*Comedia sin título*, 777) e incómoda. Para ello:

A satirist uses uncompromisingly clear language to describe unpleasant facts and people, [...]. He intends to shock his readers. By compelling them to look at a sight they had missed or shunned, he first makes them realize the truth, and then moves them to feelings of protest³⁹³.

Por este motivo, Lorca incluye esta escena atroz en *El público*, en la que denuncia con violencia casi gráfica la brutal y despiadada represalia con la que la sociedad castiga a todo aquel que osa quebrantar el orden establecido:

DIRECTOR. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara colgó de sus propios intestinos. (284-285)

En diversas ocasiones recurre, con el mismo propósito, a escenas de violencia, una de las armas de la sátira³⁹⁴. Me refiero a episodios de crueldad gratuita que ponen de manifiesto un comportamiento desalmado, empleando un lenguaje igualmente directo, duro y agresivo. Es el caso de las escenas del martirio irracional que sufren el gato, el niño y el pavo en *Comedia sin título*:

CRIADO. Ayer llevaron un niño y un gran pavo y jugaron a ver cuál se emborrachaba antes. Al niño le daban coñac y al pavo anís con mijitas de tabaco. Nos reímos mucho. Se emborrachó antes el niño y se daba con la cabeza por las paredes. Al pavo le cortaron luego la cabeza con una gillete. Y se lo comieron. [...] Cuando le cortaban la cabeza todavía le echaban por el pico abierto una copa de anís. Tardaron casi media hora porque la gillete estaba mellada. (773-774)

Ya lo adelantamos en páginas anteriores: Lorca muestra en sus obras imágenes entrañables, como la de un “patito recién nacido” en el caso de *Amor de don Perlimplín* (251) o la ovejita “blanca tan chiquita que casi no puede andar” de *La zapatera prodigiosa* (212), destruidas por la sociedad para denunciar su crueldad y falta de humanidad. Para despertar la aletargada conciencia de los espectadores, Lorca recurre

³⁹³ Highet, *op. cit.*, p. 20.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 18.

en *Comedia sin título* a un hecho dramático y real ocurrido en Madrid, por casualidad o no, una mañana de un 24 de diciembre³⁹⁵:

AUTOR. [...] Hace unos días pude presentar en este mismo sitio a unos cuantos amigos como prueba de lágrimas una escena viva que no creería su marido de usted. En una pequeña habitación una mujer murió de hambre. Sus dos niños, hambrientos también, jugaban con las manos de la muerta, tiernamente, como si fueran dos panes amarillos. Cuando llegó la noche los niños descubrieron los senos de la muerta y se durmieron sobre ellos mientras se comían una caja de betún. (772)

Mediante esta dura escena, Lorca destruye la imagen utópica de la *madonna*: la madre con el niño en brazos, ambos felices, sanos y bien nutridos. Al contrario, la estampa de la maternidad que Lorca nos muestra recuerda mucho a las fotografías que el fotoperiodista estadounidense Dorothea Lange (1895-1965) tomó durante la época de la Gran Depresión en Estados Unidos, documentando el hambre y la miseria. Una de aquellas fotografías, *Migrant Mother*³⁹⁶ (1936), que muestra a una madre con sus hijos, uno de ellos un bebé, que sobre el regazo de la madre se coge a su pecho, sin más techo que unas lonas y al límite de la supervivencia, guarda mucha afinidad con la maternidad truncada que Lorca describe. Debo remitirme a otra escena semejante, pues no fue la única vez que nuestro autor dio fe de cómo la desigualdad y la pobreza acaban con los más desvalidos, extraída del texto de juventud *Mi amiguita rubia*, incluido en *Autobiografía*, a la que hice referencia en el apartado introductorio: “Cuántas veces, cuántas veces he visto yo un entierro de una madre con el niño entre sus piernas, muertos ambos de miseria y falta de asistencia...”³⁹⁷.

Lorca desmitifica la idealizada imagen de la maternidad que, de acuerdo con la simbología católica, nos ha legado la tradición pictórica. Confronta el testimonio real con la imagen ideal, que no menciona, pero a la que nos remite un reflejo subliminal. Nuestro autor hace descender lo divino, etéreo e impalpable a lo terreno y tangible para denunciar la vaguedad de lo etéreo y evidenciar la veracidad de lo mundano. En este

³⁹⁵ Marie Laffranque documenta que Lorca se basó en la noticia de un periódico de la época para describir esta escena, “Introducción” a *Comedia sin título*, ed. cit., p. 285. Por su parte, tal como ya he hecho constar, el propio Federico admitió dar cuenta de sucesos y personajes reales que, en ocasiones, fueron motivo de noticia en los diarios. Su voluntad de retratar la realidad para denunciarla conecta con la intención del satírico; Nicolás González Deleito, “Federico García Lorca y el teatro de hoy”, (mayo de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 565.

³⁹⁶ Véase Therese Thau Heyman, Sandra S. Phillips y John Szarkowski, *Dorothea Lange: American Photographs*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art: Chronicle Books, 1994, pl. 1.

³⁹⁷ Federico García Lorca, *Autobiografía*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. IV, p. 856.

sentido, es obvio el parentesco de esta imagen con el realismo grotesco: “todas las cosas elevadas o sagradas son reinterpretadas en el plano material y corporal”³⁹⁸. En consonancia con el “columpio grotesco”, al que ya hice referencia, lo celestial, sagrado o elevado cae, se precipita, hasta la tierra³⁹⁹. De nuevo, Lorca sitúa la verdad en el extremo opuesto a Dios. Con deliberado mal gusto, desde la óptica del espectador acomodado, y, por tanto, sin ningún sentido del tacto para con la sensibilidad de su auditorio, Lorca muestra la imagen del “amor gigante, la piedad, el sacrificio. El único amor verdadero que poseemos en la vida” pues “la madre es la compasión, la luz, el beso de Dios. La madre es el cuerpo del cual somos alma y corazón”⁴⁰⁰, aniquilada por la falta de humanidad del mundo. Así, en total consonancia con el proceder satírico que Highet sintetiza⁴⁰¹, Lorca pretende asestar un golpe de efecto sobre la conciencia de los espectadores, apoltronados sobre su indiferencia, a la que en su célebre conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, se había referido como “el sillón del demonio”⁴⁰². Nadie queda indiferente a esta provocación. La aversión a la verdad del público burgués queda patente en la reacción de los espectadores de *Comedia sin título*, reflejo a su vez de la suplantación apariencia-realidad que acaparaba la escena española:

ESPECTADOR 1º. ¡Qué exagerado!
 AUTOR. Dios sabe que digo exactamente la verdad.
 ESPECTADOR 1º. ¡Vamos, te digo!
 ESPECTADORA 1ª. Pero no te pongas así. En el teatro todo es mentira
 AUTOR. ¡No es mentira! ¡Es verdad!
 ESPECTADORA 1ª. Pues si es verdad ¡vámonos! ¡Qué horror! ¡Ay, qué desagradable! (772-773)

Lorca denuncia públicamente y sin tapujos la vergonzosa actitud de quienes eluden egoístamente esa parte de verdad, incómoda y desagradable. Muestra de ello es este fragmento de *Comedia sin título*, en el que el Autor es portavoz o máscara de García Lorca, recurso satírico al que me he venido refiriendo:

AUTOR. Sobre todo a vosotros, gentes de la ciudad, que vivís en la más pobre y triste de las fantasías. Todo lo que hacéis es buscar caminos para no enterarse de nada. Cuando suena el viento para no entender lo que dice tocáis la

³⁹⁸ Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, op. cit., p. 334.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 334.

⁴⁰⁰ Federico García Lorca, *El patriotismo*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. IV, p. 735.

⁴⁰¹ Highet, op. cit., p. 20.

⁴⁰² “Lo que no admite de ningún modo la poesía es la indiferencia. La indiferencia es el sillón del demonio; pero ella es la que habla en las calles con un grotesco vestido de suficiencia y cultura”. Véase “Imaginación, inspiración, evasión”, texto de *El defensor de granada*, Granada, 11 de octubre de 1928, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 98.

pianola; para no ver el inmenso torrente de lágrimas que nos rodea cubrís de encaje las ventanas; para poder dormir tranquilos y acallar al perenne grillo de la conciencia inventáis las casas de caridad. (770)

Resulta una ridícula incongruencia que la clase dominante no resista contemplar las consecuencias de su indiferencia. La faceta más escabrosa de la realidad resulta intolerable, incluso repugnante, para la delicada sensibilidad burguesa, de la que nuestro autor se mofa en *El público*:

HOMBRE 1. Hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo del revés y otras se ponen pálidas si oyen pronunciar con la debida intención la palabra cáncer; pero usted sabe que contra esto existe la hojalata, y el yeso, y la adorable mica, y en último caso el cartón, que están al alcance de todas las fortunas como medios expresivos. (285)

Hojalata, yeso, mica o cartón denotan la impureza de la personalidad que ocultan. Sin embargo, esa “superficie intachable” (*El público*, 295), la hipocresía tras la que se esconde la vergonzosa verdad⁴⁰³, es un ineficaz parapeto ante el ataque satírico.

Otra irrisoria incoherencia es denunciada en *Comedia sin título*: es inconcebible que el Criado sea capaz de disfrutar del esperpéntico espectáculo del martirio del pavo y, sin embargo, tenga miedo de la oscuridad y de los decorados del teatro:

CRIADO. ¿Tendría la bondad de decir a los empleados que encendieran la luz?

AUTOR. ¿Para qué?

[...]

CRIADO. Es que tengo miedo. He de saltar por la niebla que está en el suelo y además hay dos grandes pájaros en la claraboya.

AUTOR. ¡Enciendan la luz! No es nada. Ya lo verá. Unas gasas y unos telones pintados.

CRIADO. Sí, sí, pero parecen de verdad. (775)

Evidencia una falta de conciencia o conciencia errónea⁴⁰⁴, pues “juzga lo falso por lo verdadero, teniendo lo bueno por malo y lo malo por bueno”, lo que nos remite al tópico satírico del mundo al revés. Este sinsentido evidencia la crisis de la razón del ser humano, facultad que se supone inherente a éste. De ahí, que el Criado vea monstruos donde no los hay y, sin embargo, permanezca “insensible al monstruoso dolor del

⁴⁰³ Me remito a las palabras de Lorca: “el drama de cada uno a veces muy punzante y generalmente nada honroso”. “Llegó anoche Federico García Lorca. Tiene escritas dos piezas de teatro”, *La Nación* (14 de octubre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 444.

⁴⁰⁴ Esta acepción es recogida por la RAE en su vigésima tercera edición del *Diccionario de la lengua española* y definida así: “La que con ignorancia juzga lo verdadero por falso o lo falso por verdadero, teniendo lo bueno por malo o lo malo por bueno”.

tiempo en que vivimos”⁴⁰⁵. En cierto modo, esta paradoja recuerda, o quizás evoca con toda intención, al grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, de innegables rasgos satíricos, pues la intención de *Los caprichos* (serie de grabados en la que éste se incluye) fue denunciar mediante el ridículo los vicios de la sociedad española de finales del siglo XVIII. Goya duerme y sueña sus fantasías y sus miedos; la razón dormida del Criado en *Comedia sin título* produce monstruos que no son más que la manifestación de sus miedos. Coincidiendo plenamente con el propósito de García Lorca, “su intento [el de Goya] es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de los caprichos el testimonio sólido de la verdad”⁴⁰⁶. En este sentido, la afinidad satírica entre Lorca y Goya que sugiere este pasaje enlaza con el *pedigree* o ascendente que Highet considera prueba irrefutable para determinar si una obra es o no satírica, propuesta que, en este caso, se ve reforzada por la estrecha relación de *Los caprichos* de Goya con los *Sueños* de Quevedo⁴⁰⁷, así como por la vinculación de la obra de Lorca a la del autor de *Sueños y Discursos*⁴⁰⁸.

La verdad que Lorca defendió y a la que consagró en gran medida su genio, como hicieron Quevedo y Goya, es perseguida, ocultada y exterminada por el orden instituido, que tampoco duda en aniquilar a quienes se manifiestan contra el sistema⁴⁰⁹. En la siguiente cita, Lorca denuncia la falta de libertad de expresión, debido al miedo

⁴⁰⁵ “Federico García Lorca habla para los obreros catalanes”, *L’Hora* (27 de septiembre de 1925), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 596.

⁴⁰⁶ Así consta al pie del dibujo o boceto previo al grabado definitivo, finalmente titulado *El sueño de la razón produce monstruos*.

⁴⁰⁷ Se considera que *Los caprichos* de Goya son una versión gráfica de los *Sueños* de Quevedo. Dice mucho a favor de esta teoría que Goya inicialmente concibiera estos grabados como *Sueños*, antes de que decidiera titularlos *Caprichos*. Así se observa en el boceto previo a *El sueño de la razón produce monstruos*, concebido inicialmente como portada de la serie de grabados, antes de que Goya optara por un autorretrato más conservador, pues lleva como título *El autor soñando* y está numerado como Sueño nº 1. Véase *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, edición de Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, p. 472. Por otra parte, David F. Richter ha señalado la importancia de Goya en la configuración de la poética de los escritores vanguardistas españoles, *op. cit.*, p. 255.

⁴⁰⁸ Declaraciones del propio Federico sustentan esta interrelación que considero existe entre estas obras: “La raíz de mi teatro es calderoniana [...]. Entre mis ecos han notado la huella de Lope, pero se les ha escapado la sombra de Quevedo en mi amargura...”, Ricardo G. Luengo, “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, pp. 612-613.

⁴⁰⁹ A las declaraciones de Lorca que he venido destacando hasta ahora para corroborar su interés por mostrar la realidad deben sumarse las siguientes: “La poesía debe ser esto: [...] La verdad, siempre la verdad, sin cambiarla, expresarla siempre”. Véase la entrevista “García Lorca en Montevideo”, fechada en 1934 y concedida a Alfredo María Ferreiro, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 517. Tal como García-Posada hace constar en la citada edición, la entrevista no llegó a publicarse en la prensa uruguaya y se publicó por primera vez en *Poema del cante jondo* (Madrid, Ediciones Ulises, 1937) pp. 135-147. *Ibidem*, p. 1387.

que suscita la verdad en quienes son favorecidos por lo instituido. Lorca desafía a la clase dominante, sin importarle las consecuencias de su atrevimiento, de acuerdo con la actitud que caracteriza satírico:

HOMBRE. ¡Mano dura! ¡Mano dura! ¡Hagamos una gran rosa de cabezas rebeldes! Adornemos las fachadas, las farolas, los pórticos de la arquitectura milenaria con guirnaldas de las lenguas que quieren destruir lo instituido. (780)

De acuerdo con la intención reductiva de la sátira, Lorca reivindica la verdad última, es decir: la muerte⁴¹⁰, como verdad absoluta y perpetua, para recordar al espectador la fugacidad de la vida, su propia finitud:

AUTOR. ¡Ja ja ja! La realidad. ¡Usted sabe cuál es la realidad? Óigala. La madera de los ataúdes de todos los que estamos en la sala está ya cortada. Hay cuatro ataúdes que esperan dentro de los vidrios a cuatro criaturas que ahora me oyen, y hay quizá uno, ¡quizá!, uno que se puede llenar esta madrugada misma a poco de salir de este vivísimo lugar. (772)

Con casi idénticas palabras a las empleadas en este fragmento de *Comedia sin título*, Lorca recriminó la falta de objetividad de un espectador indignado tras el estreno de *Bodas de sangre*:

Algún burgués la acusaba de ser una obra fuera de la realidad. Yo podría decirle: “Usted, señor, se va a morir y saldrá con las manos cruzadas sobre el pecho en un ataúd. Y también estará fuera de la realidad. Ésa es la realidad”.⁴¹¹

Lorca emplea, con intención satírica, el tópico estoico del *memento mori* (recuerda que morirás). Al recordar al espectador la caducidad de su efímera existencia, lo degrada, pues lo iguala a cualquier ser vivo: mortal en definitiva. Su soberbia es absurda si recuerda que es sólo un hombre y que va a morir. Nuestro autor recurre con frecuencia al valor igualador y definitivo de la muerte, recordemos en este sentido el fragmento de *El público*, comentado en páginas precedentes, en el que presenta al Gólgota como la imagen de un desolador osario. La risa de Lorca, en consonancia con la comicidad satírica, es “una risa retórica, triste, seria y sentenciosa”⁴¹², cuyo efecto ha sido comparado, según Bajtin, “con el látigo de los verdugones”⁴¹³. Es significativo, en este sentido, que Lorca manifestara su intención de abrir los ojos del público “a fuerza

⁴¹⁰ Como señala Feal: “... ¿dónde reside la verdad? La respuesta lorquiana es que la verdad más profunda, y en cierto modo la única, consiste en la muerte”, *art. cit.*, p. 47.

⁴¹¹ “Charlando con Federico García Lorca”, *Crítica* (15 de octubre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 447.

⁴¹² Bajtin, *op. cit.*, p. 51.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 51.

de latigazos”⁴¹⁴, lo que enlaza también con la voluntad del satírico de herir a su audiencia para obligarle a ver la verdad⁴¹⁵.

TÉCNICA SATÍRICA DE CONTRASTE APARIENCIA-REALIDAD:

El propósito didáctico del teatro de Lorca, quien pretendía educar al público en lo ético, consiste en evidenciar y erradicar la suplantación apariencia-realidad, desterrando de los escenarios el realismo mimético que en aquel momento imperaba en el teatro. Para ello, Lorca empleó una técnica esencial en la sátira: la técnica satírica de contraste entre apariencia y realidad, que dada su relevancia, considero merecedora de este breve inciso, pues, tal como he venido haciendo hincapié, el teatro de Federico García Lorca gira en torno a este antagonismo.

Dicha técnica fue utilizada por satíricos como Góngora, Quevedo y Luís Vélez de Guevara. Lorca comparte con todos ellos la actitud crítica y, como aquellos, carga sus tintas con el propósito de erradicar la hipocresía. El método empleado es idéntico: evidenciar la falsedad de lo aparente que contrasta con la antitética realidad, diametralmente opuesta al revestimiento tras el que se enmascara. Con ese propósito, en *El mundo por de dentro* de Quevedo, el Desengaño denuncia la hipocresía del mundo empleando una cuerda, elemento mágico que revela la corrompida moral de todo aquel que pasa por debajo⁴¹⁶. Por su parte, Luis Vélez de Guevara muestra la hipocresía de Madrid haciendo que el Diablo Cojuelo, por arte de magia o “arte diabólica”, levante el techo de los edificios de la capital dejando así la verdad al descubierto⁴¹⁷. Paralelamente, la aparición del biombo es determinante en *El público* de Federico García Lorca. Se trata de un elemento mágico que tiene la propiedad de mostrar a todo aquel que pasa por detrás tal cómo es realmente. Así, descubre la verdadera identidad de los personajes a los que despoja del disfraz con el que se visten y de la máscara tras la que ocultan su verdadera personalidad para ser socialmente aceptados. Desde el momento en que aparece el biombo, la transformación física de los personajes, el

⁴¹⁴ Me remito a palabras de Lorca en su conferencia “Un poeta en Nueva York” en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 163. Federico García Lorca pronunció esta conferencia por primera vez el 16 de marzo de 1932, en la Residencia de Señoritas de Madrid.

⁴¹⁵ Sobre la voluntad del satírico de herir al espectador, véase Hodgart, *op. cit.*, p. 203 y Highet, *op. cit.*, p. 235.

⁴¹⁶ Francisco de Quevedo, *El mundo por de dentro*, en *Sueños y discursos*, *op. cit.*, p. 302.

⁴¹⁷ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, *op. cit.*, p. 20.

desdoble de personalidades y el cambio de nombres es constante. Lo que parece un disparatado, ridículo y cómico baile de disfraces, es en realidad el resultado de aplicar una técnica satírica universal: “la de levantar la tapa de las cosas o quitar a las personas la máscara que recubre un fondo vano o maligno; la labor satírica se asemeja entonces a la pantalla de rayos X (en el *Mundo por de dentro* hace las veces una cuerda en la calle Hipocresía)...”⁴¹⁸. En *El Público*, el biombo hace las veces de esa cuerda, es decir, desempeña la función de la pantalla de rayos X “que va sacando a cada uno su radiografía física y moral...”⁴¹⁹.

De este modo cuenta Quevedo cómo aparece la cuerda en *El mundo por de dentro*:

Mirando estaba yo confusión de gente tan grande, cuando dos figurones entre fantasmas y colosos, con caras abominables y facciones traídas, tiraron una cuerda. Delgada me pareció, y de mil diferentes colores; y dando gritos por unas simas que abrieron por bocas, dijeron:

-¡Ea, gente, cuerda, alto a la obra!

No lo hubieron dicho cuando de todo el mundo que estaba al otro lado se vinieron a la sombra de la cuerda muchos, y en entrando eran todos tan diferentes que parecía transmutación o encanto, y yo no conocí a alguno⁴²⁰.

De igual modo, los personajes que pasan tras el biombo en *El público* “no son lo que parecen ni lo que se llaman”⁴²¹: la primera vez que el Director traspasa el biombo, obligado por el Hombre 2 y 3, se transforma en “un Muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello” (286) y responde al nombre de Enrique. Del mismo modo, al pasar por el biombo, el Hombre 2 se transforma en “una Mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. Lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un bigote rubio que usará poniéndolo sobre su boca en algunos momentos del drama” (287). El Hombre 3 “pasa rápidamente por detrás del biombo y aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras con clavos dorados” (288). Una transformación radical sufren el Director y los Hombres 2 y 3 de *El público* al pasar tras el biombo que los despoja del disfraz y de

⁴¹⁸ Carlos Vaíllo Torres, *La poesía satírica de Francisco de Quevedo*, Bellaterra, Departament de Filologia Espanyola i Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres, 1977, Vol. I, p. 73. Tesis doctoral inédita.

⁴¹⁹ Observaciones de Carlos Vaíllo a propósito de la poesía satírica de Quevedo que me parece se corresponden de manera idónea con *El Público* de García Lorca. *Ibidem*, p. 73.

⁴²⁰ Quevedo, *El mundo por de dentro*, en *Sueños y discursos*, op. cit., p. 302.

⁴²¹ Francisco de Quevedo, *El mundo por de dentro*, en *Sueños y discursos*, ed. cit., p. 281.

la máscara tras los que ocultan su verdadera identidad. La orden de los dos figurones de *El mundo por de dentro*: “¡Ea, gente, cuerda, alto a la obra!”, parece resonar en *El público* cuando los diferentes personajes se obligan, unos a otros, a pasar tras el biombo. Debemos atender al paralelismo cuerda-biombo y obra-drama, así como a la equivalencia “en entrando”-“a dentro”, entre el siguiente fragmento de *El público* y el que acabamos de citar de *El mundo por de dentro*:

HOMBRE 1. [...] ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! (*El Hombre 3 saca un biombo y lo coloca en medio de la escena.*) (286)

[...]

HOMBRE 1. Pasar a dentro, con nosotros. Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo. (*Al Director.*) Y tú, pasa por detrás del biombo. (286)

[...]

DIRECTOR. [...] ¡Al biombo! Tú también al biombo. [...] (287)

Por otra parte, en *El diablo Cojuelo* el recurso mágico permite descubrir la degradación de la sociedad del Madrid de la época:

Y levantando a los techos de los edificios, por arte diabólica, lo hojaldrado, se descubrió la carne del pastelón de Madrid como entonces estaba, patentemente, que por el mucho calor estuvo con menos celosías y tanta variedad de sabandijas racionales en esta arca del mundo, que la del diluvio, comparada con ella, fue de capas y de gorras.⁴²²

Paralelamente, en *El público* la verdad queda al descubierto⁴²³. Al final del cuadro sexto el Director dice al Prestidigitador: “[...] hemos roto las puertas, hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes del drama” (326). ¿Alusión a la obra de Vélez de Guevara? Bien podría ser⁴²⁴.

En definitiva, nada ni nadie es lo que parece. La apariencia suplanta a la realidad. Al igual que Quevedo en *El mundo por de dentro*, Lorca denuncia una evidencia: el antagonismo entre “un *fuera* ilusorio y mentiroso [...] y un *dentro* oculto

⁴²² *El diablo Cojuelo*, ed. cit., p. 20.

⁴²³ O, tal como advierte Carlos Feal, a la intemperie. “El drama es ahora el de la vida: teatro a la intemperie”. Véase Carlos Feal, *art. cit.*, p. 57.

⁴²⁴ Rafael Martínez Nadal, a propósito del bagaje cultural de Federico García Lorca, advirtió de “la sorprendente variedad de artistas, músicos, poetas y escritores que acuden a su pluma [...] Importa señalarlos cuando se les percibe porque sólo así podremos captar – en especial en los poemas, prosas y dramas de corte surrealista- el verdadero sentido y la rica polivalencia de enredo, frase o metáfora”. Rafael Martínez Nadal, “Guía al lector de *El público*”, en García Lorca, Federico, *El público y Comedia sin título*, ed. cit., p. 230.

más o menos vergonzoso”⁴²⁵. Gonzalo de Berceo se adelantó a los satíricos del Siglo de Oro y calificó con concisión la práctica que más tarde éstos llevarían a cabo con gran maestría: “tolgamos la corteza, al meollo entremos / prendamos lo de dentro, lo de fuera dejemos”⁴²⁶. De igual modo que sus predecesores, Lorca denuncia la falsedad de lo aparente que sitúa en un plano superficial y reivindica la verdad oculta, por ello relegada siempre a un plano interno o subterráneo. Así lo confiesa el propio Lorca, en clara alusión quevedesca, por boca del Zapatero en *La zapatera prodigiosa* cuando hace decir a su personaje, disfrazado de titiritero, “enseño el mundo por dentro” (224), antagonismo que deriva en *El público* en la oposición teatro al aire libre y teatro bajo la arena.

SÁTIRA ANTICLERICAL Y SÁTIRA RELIGIOSA:

En la Introducción a esta tesis, di cuenta de que la Iglesia, como institución, y la religión, tanto en lo concerniente a las creencias sobrenaturales acerca de la divinidad como a la norma moral, son objetos de ataque de la sátira de Lorca. Así se advertía ya en el texto de juventud *Mística en que se habla de Dios*⁴²⁷, en el que el joven Lorca arremetió contra ambos (la institución y el dogma) en un implacable ataque, adoptando la más pura y primitiva forma de sátira: la diatriba o el libelo. Pocos días de diferencia separan a este texto de juventud de *El patriotismo*⁴²⁸, en el que Federico corrobora su desprecio por la Iglesia y su doctrina. También en esta ocasión, de acuerdo con el libelo satírico, emplea un discurso directo y agresivo con claro propósito de denigrar a su objeto de ataque, dando lugar a esta palmaria sátira anticlerical y religiosa⁴²⁹:

¡Ay, nuestras gloriosas tradiciones! Todas incubadas en la maldad y amparadas cobardemente a la sombra augusta de la cruz... España tomó para encubrir sus maldades a Cristo crucificado. Por eso aún vemos su ultrajada imagen por todos los rincones. Con el nombre de Jesús se tostaban hombres. En el

⁴²⁵ Carlos Vaíllo Torres, *op. cit.*, p. 74.

⁴²⁶ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Vicente Beltrán, Barcelona, Editorial Planeta, 1983, p. 6.

⁴²⁷ Federico García Lorca, *Mística en que se trata de Dios*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. IV, pp. 613-620. En el apartado introductorio a esta tesis me refiero a esta obra, así como al intencionado, directo e incisivo ataque que supone para la Iglesia.

⁴²⁸ Ambos textos están fechados en 1917.

⁴²⁹ Hodgart advierte de la necesidad de distinguir entre sátira anticlerical y sátira religiosa. La primera afecta al clero y se convierte en sátira política en cuanto el clero se mezcla en política y, como cualquier otro Estado protege sus posesiones e intenta expandir sus dominios para consolidar su poder, mientras que la segunda consiste en “la ridiculización de los dioses y las cosas sagradas”; *op. cit.*, p. 39.

nombre de Jesús se consumó el gran crimen de la Inquisición. Con el nombre de Jesús se echó a la ciencia de nuestro suelo. Con el nombre de Jesús ampararon infamias de la guerra. [...] Toman la luz y la hacen oscuridad. Toman la paz y la hacen luchas. Toman la gloria del amor eterno y crean la fuerza para amordazar conciencias.

(*El patriotismo*, 733)

Federico García Lorca embistió con mayor fuerza en su ataque contra la Iglesia y la religión católicas, dando rienda suelta a la indignación y el desprecio que le merecían esta institución y su doctrina. Nuestro poeta denunció que la religiosa es la peor de las farsas porque predica la experiencia de Cristo, y, sin embargo, hace caso omiso de sus propuestas, aprovechándose impudicamente de quien no tiene más consuelo que la fe y cuya única esperanza es ser recompensado más allá de esta vida. Explícitamente, acusó al clero y a la clase política dominante de haber manipulado la figura y los actos de Cristo en su beneficio para legitimar el sistema en el que ocupan esa posición privilegiada.

En este sentido, en el cuadro quinto de *El Público* el tono humorístico, hasta entonces punzante, pero jocoso, se recrudece de manera súbita e impactante. Obviamente, tras la violencia y el toque de humor negro que destila este cuadro, se percibe la combinación de elementos que caracterizan a la sátira: la mezcla de risa e indignación, que en esta ocasión deriva en “a hearty laugh, or in that characteristic involuntary expression of scorn”⁴³⁰, y la intención crítica:

The critical satire of *El público* is aimed not only at conventional sexual mores but at social institutions as well. Lorca’s irritation with inflexible traditions is also obvious in his parody of religious figure in *El público*.⁴³¹

Lorca reproduce la muerte de Cristo, reencarnado en el Desnudo Rojo: “En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un Desnudo Rojo coronado de espinas azules...” (311). La alegoría satírica de la crucifixión es obvia en la ambientación de dicho cuadro, pues el sentido que Lorca atribuye a este acontecimiento va más allá de la versión oficial⁴³². En consonancia con las inocentes víctimas a las que nos hemos referido: “el patito recién nacido” con el que

⁴³⁰ Hightet, *op. cit.*, p. 21.

⁴³¹ Higginbotham, *op. cit.*, p. 66.

⁴³² De acuerdo con la definición de alegoría que proponen Marchese y Forradellas, Lorca confiere a esta escena connotaciones profundas. Obviamente, no limitándose a la historia oficial, ni a la manera tradicional de representar este acontecimiento. Véase, Angelo Marchese y [versión castellana de] Joaquín Forradellas, *op. cit.*, p. 19.

identifica a don Perlimplín (251), la ovejita “blanca tan chiquita que casi no puede andar” de *La zapatera prodigiosa* (212), la propia Zapatera, a quien “la masa del pueblo circunda con un cinturón de espinas y carcajadas”⁴³³, la maternidad (329), el niño y el pavo (774) de *Comedia sin título*, Cristo, el cordero de Dios, sinónimo de amor e integridad, es destruido por la intransigencia y la falta de humanidad. Para denunciar la vigencia de este crimen y del pecado del que Jesucristo quiso redimir al mundo, Lorca incorpora a la escena personajes de la vida actual, así el Enfermero, el Traspunte, los estudiantes, las damas y el Muchacho, representantes de la corrompida sociedad de la que forman parte, de manera semejante a cómo la alegoría satírica recurrió a “la invención de figuras realistas extraídas de la vida contemporánea y que representaban a los siete pecados capitales” con un propósito didáctico⁴³⁴.

Prueba de la autenticidad que Lorca reivindicaba para el teatro, en palmaria oposición a la superficialidad que caracterizaba a la astracanada, fórmula en la que éste había degenerado, la muerte del Desnudo Rojo contrasta con el carácter intrascendente de aquel teatro absolutamente falto de contenido moral⁴³⁵. Ésta no es una escena ensayada para ser luego representada repetidamente en cada nueva función. El Desnudo Rojo muere realmente sobre el escenario. El auditorio atestigua su muerte en directo y a él van dirigidas sus últimas palabras: “Padre mío, perdónalos, porque no saben lo que hacen” (Lc 23, 24)⁴³⁶ (315). De manera alegórica, con esta sentencia Lorca denuncia la ceguera del espectador que permanece indiferente a la verdad, al “monstruoso dolor del tiempo en que vivimos”⁴³⁷. De acuerdo con el talante satírico en el que vengo insistiendo, mediante esta espeluznante escena, no con “arrumacos” (*Dragón*, 762), ni con “miel”⁴³⁸, sino con la aspereza propia de “arena o cicuta o agua salada”⁴³⁹, o a

⁴³³ Me remito a declaraciones de Federico García Lorca. Véase “El estreno de ‘La zapatera prodigiosa’ se dará mañana a conocer en el Teatro Avenida”, *La Nación*, 1933, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 472.

⁴³⁴ Hodgart, *op. cit.*, p. 170.

⁴³⁵ Montserrat Iglesias Santos define el término astracán y sintetiza sus características, al tiempo que argumenta los motivos del éxito de esta fórmula entre la burguesía; *Canonización y público: el teatro de Valle-Inclán*, *op. cit.*, pp. 60-65.

⁴³⁶ Provocadoramente, Lorca pone en boca del Desnudo Rojo las mismas palabras que Cristo pronunció después de su prendimiento y crucifixión

⁴³⁷ Me remito de nuevo a estas palabras de Lorca recogidas en la entrevista “Federico García Lorca habla para los obreros catalanes”, *L’Hora*, 27 de septiembre de 1935, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 596.

⁴³⁸ En su conferencia “Un poeta en Nueva York”, Lorca afirmó: “no quiero daros miel, porque no tengo, sino arena o cicuta o agua salada”. Véase “Un poeta en Nueva York”, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, pp. 163-164.

⁴³⁹ *Ibidem*, pp. 163-164.

fuerza de descarnados “latigazos”⁴⁴⁰, Lorca clama a la conciencia de su público obligándolo a reflexionar, haciéndolo sentir partícipe y, por tanto, culpable de la muerte que está presenciando. La intransigencia, de nuevo, ha sido la causa y la historia se ha vuelto a repetir o no ha dejado de repetirse nunca.

Tal como he venido advirtiéndolo, lo grotesco y lo absurdo, presentes en esta perturbadora recreación de la crucifixión, son componentes que el satírico emplea para desconcertar al espectador, al que, de este modo, desprovee de la complaciente realidad tras la que se guarece, para obligarle a contemplar la “realidad verdadera” o la “verdad invisible” y empatizar con ella⁴⁴¹. Lorca hace suyo este propósito satírico tal como demuestran las siguientes palabras del Autor de *Comedia sin título*, portavoz o máscara del propio Federico, a su vez recurso habitual en la sátira:

AUTOR. Hay que despertarlos y abrirles los ojos aunque no quieran.
 JOVEN. ¿Para qué?
 AUTOR. Para que vean.⁴⁴² (774)

La violencia, una de las armas de la sátira, con la que nuestro autor pretende erradicar la indiferencia de “la burguesía frívola y materializada”, predomina en este cuadro: violencia implícita porque el diálogo entre ambos nos traslada a la crucifixión de Cristo, paradigma de “la tragedia espantosa del hombre oprimido”⁴⁴³, violencia que se hace explícita en cada frase del Desnudo Rojo y que se endurece a cada réplica del Enfermero, quien toma parte en lo que ocurre como si se tratara de un protocolo rutinario, carente de trascendencia. Su impasibilidad e indiferencia, acorde con la actitud de la clase dominante, contribuyen a intensificar la crueldad y el dramatismo de esta escena, impregnada además de humor negro:

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 163.

⁴⁴¹ M. Iglesias Santos resuelve que, en contraposición a lo perseguido por el teatro alternativo y, por tanto no comercial, la complacencia que el teatro ordinario ejercía sobre el público burgués respondía a la necesidad de ese público de ver legitimada su posición social y su ideología; *op. cit.*, pp. 60-61. De ahí que el teatro alternativo o de vanguardia, el de Lorca, aniquile los valores burgueses, pues solo atentando contra esa complacencia, que implica la ausencia de cualquier aspecto crítico, es posible despertar la conciencia del espectador.

⁴⁴² Obsérvese que estas palabras del Autor de *Comedia sin título* se solapan con declaraciones del propio Federico: “... hay gente irremisiblemente perdida para el teatro. Pero claro, son aquellas ‘que tienen ojos y no ven, oídos y no oyen’”. Dicha coincidencia corrobora mi propuesta de que el Autor de *Comedia sin título* es portavoz o máscara de Federico García Lorca. Véase, Alardo Prats, “Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo”, *El Sol* (15 de diciembre de 1934), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 546.

⁴⁴³ Me remito a palabras del propio Federico García Lorca. Véase la entrevista concedida a Jordi Jou, “La poesía vista por un poeta. Hablando con Federico García Lorca”, *La Humanitat* (6 de octubre de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, pp. 607.

DESNUDO. Yo deseo morir. ¿Cuántos vasos de sangre me habéis sacado?

ENFERMERO. Cincuenta. Ahora te daré la hiel y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.

DESNUDO. Es la que tiene más vitaminas.

[...]

DESNUDO. Padre mío, aparta de mí este cáliz de amargura.⁴⁴⁴

ENFERMERO. Cállate. Ya es este el tercer termómetro que rompes.⁴⁴⁵

(311)

[...]

DESNUDO. Tengo sed⁴⁴⁶. (312)

ENFERMERO. Ya se ha enviado al teatro por el agua. (312)

El anacrónico diálogo entre el Enfermero y el Desnudo, pues ambos utilizan expresiones aparentemente descontextualizadas, que distan más de 1900 años entre sí, se mezclan en un diálogo del absurdo que provoca el desconcierto o la desubicación del espectador. Este proceder conlleva una reducción satírica, pues al alterar lo preestablecido, el público burgués es “desposeído de todos sus apoyos de rango y clase social”⁴⁴⁷. En este sentido, Huélamo Kosma advierte “la intención eminentemente provocadora y subversiva” de esta obra que acomete “la destrucción de todos los soportes en que se asienta la civilización occidental: las leyes, el orden, la razón...”⁴⁴⁸.

En las “comedias irrepresentables” el humor se manifiesta de manera más directa, lejos de la jocosa comicidad de las farsas, y en un tono más agresivo, debido, sin duda, a que Lorca prescindió de la estrategia textual tras la que se escudó en sus obras “representables”. Por tanto, una crítica más directa conlleva un humor más oscuro. Así se aprecia en el chocante diálogo entre el Enfermero y el Desnudo, o en la absurda intervención del Traspunte, en radical contraste con la gravedad de la inminente muerte que va a producirse:

ENFERMERO. [A los ladrones] ¿Por qué llegáis a esta hora?

LOS LADRONES. Se ha equivocado el traspunte.

[...]

ENFERMERO. ¿Son éstas horas de avisar?

⁴⁴⁴ Véase Lc 22, 42, Mt 26, 39, Mc 14,36.

⁴⁴⁵ Cristo pronunció la misma plegaria: “Padre, mío, aparta de mí este cáliz de amargura”, en el Getsemaní antes de su prendimiento. El reproche del enfermero, quien recrimina al Desnudo que haya roto ya tres termómetros, inmediatamente después de que el éste pronuncie dicha plegaria, es una alusión a las tres veces que Cristo repitió esa súplica en el Getsemaní. El tercer termómetro equivale, por tanto, a esa tercera plegaria. Véase Mt 26, 39-45.

⁴⁴⁶ Véase Jn 19, 28.

⁴⁴⁷ Hodgart, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁴⁸ Huélamo Kosma, *art. cit.*, p. 209.

TRASPUNTE. Le ruego me perdone, pero se había perdido la barba de José de Arimatea. (315)

La respuesta del Traspunte, preocupado por la barba de José de Arimatea, trivializa la trascendencia de lo que ocurre en escena: ¡un hombre agoniza ante el público! Recordemos que José de Arimatea fue quién pidió a Pilatos el cuerpo de Cristo y que, antes de sepultar el cuerpo, lo envolvió en la sábana blanca, a la que también hace cómica referencia el Enfermero (316). Por tanto, la jocosa referencia a José de Arimatea anuncia, con crueldad e indiferencia, que la muerte del Desnudo Rojo está próxima. De igual modo, debido al desabrimiento y la extrañeza a la que el público está siendo sometido, resulta absurda e incongruente, desde la óptica del espectador aburguesado, la inesperada referencia a Shakespeare en el siguiente diálogo:

DESNUDO. Padre: en tus manos encomiendo mi espíritu.⁴⁴⁹

ENFERMERO. Te has adelantado dos minutos.

DESNUDO. Es que el ruiseñor ha cantado ya. (316)

El contraste entre la dureza del drama y la aparente irrelevancia de las intervenciones del Traspunte y el Enfermero, así como la incoherencia que sugiere el *collage* a base de citas bíblicas y de Shakespeare, hacen la acción más grotesca y descarnada. Lorca nos presenta un espectáculo terrible, extravagantemente amenizado con toques de humor negro, en un intento de avivar la aletargada conciencia del público.

En definitiva, el cuadro quinto de *El Público*, es una sátira⁴⁵⁰ brutal contra la intransigencia de la sociedad que aniquila a todo aquel que no se ciñe a sus reglas, como ocurrió con Cristo o con Lorca⁴⁵¹. Así mismo, esta sátira conlleva la censura de la clase dominante, la eclesiástica también, a quienes Lorca siempre acusó de haber profanado la figura de Cristo, utilizándola con el indigno fin de preservar lo instituido. De manera

⁴⁴⁹ Véase Lc 23, 46.

⁴⁵⁰ No debe pasarse por alto que *El público* fue calificada como “terrible sátira” en la entrevista que Federico García Lorca concedió a Ernesto Pinto “Federico García Lorca: gitano auténtico y poeta de verdad”, *La Mañana* (6 de febrero de 1934). Véase García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 500.

⁴⁵¹ Federico García Lorca ensalzó siempre la figura de Cristo como paradigma de integridad. Se advierten connotaciones cristológicas en la actitud que el propio Federico profesaba: “A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aún con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente pero que se desconoce, y descargo mi puño con toda mi fuerza en este último platillo”. Véase Alardo Prats, “Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo”, *El Sol* (15 de diciembre de 1934), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 545. En este sentido, tal como me he referido en apartados anteriores, Eutimio Martín analiza en su obra *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita* la afinidad entre Federico García Lorca y Cristo. Del mismo Eutimio Martín, véase su más reciente *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 2013.

incongruente, Cristo legitima la causa de quienes ahora ocupan la posición de aquéllos que lo condenaron a morir crucificado y en nombre de los valores que representa justifican sus maldades. Esta incongruencia se pone de manifiesto en *Comedia sin título* cuando el Espectador 1º reacciona violentamente ante las obviedades denunciadas por el Autor. Éste lo ridiculiza al responderle con la enseñanza de Cristo, a quien el Espectador 1º, cristiano practicante obviamente, debería emular. Lorca rebaja al Espectador 1º, que por su actitud se identifica con la burguesía, al colocarlo en el lugar de los detractores de Cristo⁴⁵²:

ESPECTADOR 1º. Si no estuviéramos donde estamos subiría para abofetearle.

AUTOR. Yo le pondría la otra mejilla⁴⁵³. Cobarde. (771-772)

La siguiente escena, también de *Comedia sin título*, es paralela al episodio del niño y el pavo, comentado en el apartado anterior. De hecho ambas escenas son correlativas por lo que se produce un efecto *in crescendo* con respecto a las connotaciones peyorativas manifestadas en la primera de ellas. Lorca recurre de nuevo al humor negro para denunciar la locura de un mundo corrompido y desalmado que aplaude la mala conducta en lugar de la buena y permanece impasible ante el sufrimiento ajeno. Para asegurarse que el auditorio no permanecerá indiferente a esta comprometedor evidencia, lleva a cabo lo que, sin duda, se considerará un sacrilegio: una parodia de la crucifixión:

CRIADO. [...] El año pasado vino un borracho tocando el violín. Todavía me río al recordarlo. ¿Sabe usted lo que era el violín? Era un gato crucificado boca arriba sobre una tabla de lavar, el arco era un gran manojo de zarzas y al pasarlas por el animalito éste daba grandes maullidos que servían de música para el baile de dos mujeres muy bien vestidas, eso sí, ¡de raso!, una de Pierrot y otra de Colombina. (774)

Lorca denuncia abiertamente, una vez más, la frivolidad y el materialismo de la burguesía, de impecable apariencia pero de inmoral interior. Por otra parte, nuestro autor emplea la técnica satírica de la destrucción del símbolo en este episodio del gato

⁴⁵² Con toda intención, Lorca identificó al burgués con los fariseos, quienes buscaron la manera de prender y matar a Jesucristo (Mc 14,1), lo acusaron de blasfemo y lo sentenciaron diciendo que era reo de muerte (Mc 14, 64). La actitud de los fariseos les ha merecido fama de hipócritas, acepción que recoge el diccionario de la RAE. Lorca emplea la palabra fariseo en ambos sentidos para calificar a la burguesía. Véase la entrevista concedida a Ricardo G. Luengo “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 611.

⁴⁵³ Véase, Mt 5, 39.

crucificado⁴⁵⁴. El símbolo destruido en este caso es la cruz que queda reducida a una tabla de lavar para demostrar que este emblema está siendo utilizado “con fines injustos o manejado por tiranos o demagogos”⁴⁵⁵.

En *Así que pasen cinco años*, Lorca, en consonancia con el objetivo de la sátira religiosa, que tiene como objeto de ataque a “los dioses o creencias sobrenaturales”⁴⁵⁶, denuncia la falsa promesa de eternidad después de la muerte. En este caso, nuestro autor emplea como portavoz a un niño. La escena es macabra y sobrecogedora: un niño y un gato, que acaban de morir, se encuentran en el umbral de la muerte. Ambos nos contagian su desesperación y terror al enfrentarse conscientemente a su final tras descubrir que no hay vida eterna: “No vinieron los ángeles. No, Gato.” (341); “No es el cielo. Es tierra dura” (344). Lorca nos sitúa frente a la verdad última, la más auténtica en cuanto es absolutamente inamovible. Nuevamente, la verdad se encuentra en un plano subterráneo, esta vez literalmente, pues se nos revela en el mundo de ultratumba, bajo tierra, en el lugar diametralmente opuesto a Dios. No hay ángeles, ni tampoco cielo y la mano de Dios es, en realidad, la del sepulturero. La crítica en general considera que es la mano de Dios o de la muerte, pero me inclino a pensar que es la del sepulturero, pues según la escena que describe Lorca, la muerte acaba en la tumba⁴⁵⁷. No hay nada más allá. De acuerdo con esa sentencia, la puerta es el hoyo en la tierra, es decir, la entrada a la tumba, y la mano debe ser entonces la del sepulturero que coloca dentro al cadáver y lo entierra:

(La gata se acerca a la puerta de la derecha y sale una mano que la empuja hacia dentro.)

[...]

NIÑO. *(En voz baja).*

Se hundió.

Lo ha cogido una mano.

Debe de ser la de Dios.

¡No me entierres! Espera unos minutos....

⁴⁵⁴ Al pensar en el gato crucificado de Lorca, es inevitable recordar el grafito de Alexámenes (85-95 d. C.) que representa a un burro (hombre con cabeza de burro) crucificado. Sin embargo, teniendo en cuenta el significado e intencionalidad atribuidos a esta primera sátira del cristianismo, considero que la intención de Lorca no fue la misma, pues no pretende ridiculizar la figura de Cristo.

⁴⁵⁵ Hodgart, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁵⁷ Andrew A. Anderson, por ejemplo, se pregunta si esta mano será la de Dios; “*El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida: tres dramas expresionistas de García Lorca*”, art. cit., p. 220. Por su parte, Margarita Ucelay intuye “que no ha de ser otra que la de la única presencia que habita el vacío total de cielo y tierra: la muerte”; “Introducción” a Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años*, ed. M. Ucelay, Madrid, Cátedra, 1995, p. 94.

¡Mientras deshojo esta flor!
 (Se arranca una flor de la cabeza y la deshoja.)
 Yo iré solo, muy despacio,
 Después me dejarás mirar al sol...
 Muy poco, con un rayo me contento.
 (Deshojando.)
 Sí, no, sí, no, sí.
 VOZ.
 No. ¡¡No!! (346-347)

“La verdad de las sepulturas” (*El público*, 284) sube al escenario y lo cierto aquí es que todo se reduce a la muerte y no hay Dios que se apiade de la desesperada súplica de los inocentes. Lorca vuelve a emplear la imagen de la inocencia para causar un mayor impacto en su auditorio, que debe reconocer el fraude de la religión en toda su dimensión. El lirismo del diálogo entre el Niño y el Gato y la perfección con la que Lorca capta la inocencia de la infancia son cruciales para dar realismo y emoción a esta escena. Sin duda, el escalofriante testimonio de un niño cala con mayor hondura en la sensibilidad del espectador y aviva su sentido crítico, al hacer la verdad más hiriente. Así mismo, que la víctima sea un niño cuya inocencia no le permitía atisbar el engaño, contribuye a intensificar la sensación de “desfamiliarización” o extrañamiento con la que nuestro autor pretende sacar al público de su complacencia, aniquilando los puntales en los que se sustenta la realidad convencional. En este episodio, de acuerdo con el propósito reductivo de la sátira, la Iglesia es inhabilitada como guardián de la moral, lo que supone el descrédito de la incuestionable rectitud atribuida a la moral burguesa.

Consciente de su poder de coacción, la Iglesia lo utiliza con premeditación, perversamente, para mantener su influencia, e incumple, uno tras otro, los mandamientos de la ley de Dios. Cuando no es posible “aleccionar pacíficamente” el dogma se impone por la fuerza. Lorca desenmascara al fanático religioso en el Espectador 2º de *Comedia sin título*:

ESPECTADOR 2º. Estás en la sombra, pero yo iluminaré la sombra para cargarte de cadenas. Soy del ejército de Dios y cuento con su ayuda. Cuando muera le veré en su Gloria y me amaré. Mi Dios no perdona. Es el Dios de los ejércitos, al que hay que rendir pleitesía por la fuerza porque no hay otra verdad. (783)

De acuerdo con el desenmascaramiento satírico, “una versión de la reducción”⁴⁵⁸, el mismo personaje, al expresar su punto de vista, desnuda ante el público el cinismo que oculta bajo la piel de cordero:

ESPECTADOR 2º. ¡Ah! ¡Buen mozo! (*Saca una pistola y dispara. El Obrero da un grito y cae.*)

MUJER 1º. ¡Lo ha matado!

MUJER 2ª. ¡Asesino! ¡Asesino! (783)

Para evitar que prospere el discurso revolucionario, que rechaza convencionalismos y clama por la abolición de la diferencia de clase que la religión legítima, el Espectador 2º mata al Obrero. Además, utiliza el nombre de Dios con fines amorales, pues santifica la guerra. Implícitamente, Lorca lleva a cabo una sátira anticlerical: es absurdo que la Iglesia instigue a sus fieles a la guerra santa para proteger o acrecentar su dominio y al mismo tiempo ejerza de custodio de la moral.

ESPECTADOR 2º. [...] ¡Buena caza! Dios me lo pagará. Bendito sea en su santísima venganza. ¡No hay más que un solo Dios! (783)

Cuando el Joven cuestiona burlescamente la hegemonía de ese Dios único, se inicia un diálogo en tono jocoso entre éste y el Espectador 2º, que contrasta con la gravedad y trascendencia del asesinato del obrero que acaba de ocurrir. El diálogo en cuestión es, además, todo un ataque al vicio de la lujuria, al que Lorca hizo referencia en el parlamento inicial del Autor (769), del que adolecen quienes, incongruentemente, se jactan de poder dar lecciones de comportamiento y moralidad. Nuevamente, nuestro autor denuncia la falta de correspondencia entre la apariencia y la realidad. En la tensión entre la seriedad del tema y el tono chistoso y frívolo que los personajes emplean en este diálogo se manifiesta la mezcla cómico-serio intrínseca a la sátira:

JOVEN (*De la platea, lanzando una carcajada.*) Un solo Dios, claro, ¡y Mahoma su profeta! ¿Por qué no dispara usted contra mí? Como estamos en plena revolución no le pasará nada.

ESPECTADOR 2º. Con los judíos y demás tenebrosa gente hay que andar con más cuidado.

JOVEN. Perdón. No soy judío. Soy mahometano.

ESPECTADOR 2º. ¿No teme usted al bombardeo?

JOVEN. Menos que usted. Estoy deseando morirme para tener un millón de concubinas. Aquí las mujeres son caras.

⁴⁵⁸ Hodgart, *op. cit.*, p. 128.

ESPECTADOR 2º. (*Mirando a un lado y a otro para hablar.*) Carísimas, pero día vendrá, y creo que está próximo, en que las tengamos baratas como antes. Mis antepasados las tuvieron a pares. (784)

Comentarios frívolos e irrespetuosos que trivializan el mandamiento “no matarás” y que corroboran el adagio de Thomas Hobbes, “el hombre es un lobo para el hombre”:

JOVEN. ¡Tiempos felices! ¡Por cierto que le felicito a usted porque es un magnífico tirador!

ESPECTADOR 2º. Tuve de maestro a un teniente alemán que había hecho todas las guerras africanas. Su único objetivo era el hombre. Matar un pájaro lo llenaba de irritación.

JOVEN. Ha sido un blanco magnífico. ¿Fue en el corazón?

ESPECTADOR 2º. En el corazón hubiera dado un salto, y cayó hacia atrás sin abrir la boca. Fue en el centro mismo de la frente. (784)

“El satírico se pone una máscara para desenmascarar a los demás”⁴⁵⁹. El propio Lorca empleó esta técnica, tal como he venido haciendo notar a lo largo de esta tesis. Sin embargo, en esta ocasión, los personajes se desenmascaran así mismos, pues en sus comentarios se descubren como sanguinarios y viciosos. Contrasta la elevada moral de la que se jactan y la bajeza de su vergonzosa actitud. Este diálogo entronca totalmente con la intención satírica de sacar al público de su complacencia mostrando escenas desagradables para obligarlo a contemplar los problemas de la sociedad y a comprometerse en erradicarlos. En consonancia con este propósito, recordemos, Lorca había advertido: “voy a llevar a escena temas horribles. Quiero provocar revulsivos...”.

Tal como advertí en páginas anteriores, el humor negro, que predomina en esta escena de *Comedia sin título*, está consuetudinariamente vinculado a la sátira, pues procede a denunciar las más graves cuestiones sociales mediando una comicidad siniestra y mordaz, que corresponde a la vertiente más negativa y sombría de la sátira. Hay varios pasajes de *Comedia sin título* en los que rige este tipo de humor; a los ya citados debemos añadir también el siguiente:

ESPECTADOR 2º. En una revolución de hace muchos años sacaron los ojos a trescientos niños, algunos de pecho.

[...]

ESPECTADOR 2º. Lo sé muy bien. Un periodista amigo mío presencié el hecho, ¡un gran periodista!, y para prueba, se trajo dos ojos azules, vivos, que enseñaba a todo el mundo, dentro de una cajita de laca. (782)

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 128.

Tal como se advierte en estos fragmentos, el humor negro se caracteriza por un tratamiento frívolo e irreverente de la muerte y la violencia, que son presentadas como espectáculo, desde una perspectiva radicalmente opuesta a la tradicional con la intención de ajustar esa percepción a la realidad. Y la realidad de España es “que es un país aficionado a la muerte” (*Comedia sin título*, 772), tal como el joven Lorca denunciaba ya en la diatriba *El patriotismo*⁴⁶⁰ o en otra obra de juventud, *Sombras*⁴⁶¹, en la que también satirizó este aspecto del carácter español⁴⁶²: “Después de todo, para los españoles la muerte debe ser cosa muy divertida. El espíritu aventurero de la raza debe de sentirse emocionado frente a las tinieblas” (998). Por otra parte, esta denuncia, que resuena en *Comedia sin título*, implica una sátira contra la clase dominante (“tramoyistas de la vida nacional”, *El patriotismo*, 731; “eternos comediantes del mal”, *El patriotismo*, 735), responsable del penoso panorama político, social y cultural de la España contemporánea a Lorca. Lo que había empezado como una sátira religiosa y eclesiástica, deriva, pues, en una sátira política.

TIPIFICACIÓN, CARICATURA, PARODIA Y ALEGORÍA

Tal como hemos visto en los apartados correspondientes a *La zapatera prodigiosa* y a *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, así como en los dedicados a las “Comedias irrepresentables”, Lorca recurre a estas técnicas y formas de la sátira para retratar a sus personajes⁴⁶³. Sin embargo, es en *Así que pasen cinco años* donde tipificación, parodia, caricatura y alegoría reciben un tratamiento extremo, acentuándose, como en ninguna otra de las obras analizadas en esta tesis, lo ridículo y lo patético derivados del contraste cómico-serio que caracteriza a la sátira, especialmente marcado en esta obra, y cuya coexistencia está al servicio del componente crítico intrínseco a esta modalidad. Ciertamente es que la risa resultante es amarga y que nuestro autor la emplea como arma de ataque para denunciar y condenar la falta de ética o como

⁴⁶⁰ Federico García Lorca, *El patriotismo*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. IV, pp. 731-736.

⁴⁶¹ Federico García Lorca, *Sombras*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. IV, pp. 995-1002.

⁴⁶² Así lo advierte también Héctor Urzáiz Tortajada a propósito del citado fragmento de *Sombras*: “Siguiendo el tópico temático del poder igualatorio de la muerte, se satirizan varios aspectos del carácter hispano...”, *art. cit.*, p. 391.

⁴⁶³ Tipificación, caricatura y parodia son técnicas satíricas, mientras que la alegoría es una de las formas literarias que adopta la sátira para manifestarse.

recurso defensivo ante sus propias obsesiones. No por ello, sin embargo, deja de ser cómico.

García Lorca arremete contra su objeto de ataque: la realidad oficial, confrontándola con la auténtica realidad, incomprensible, incierta e inasible, que aborda en su vertiente metafísica. Para alcanzar a expresar el drama de la vida, en *Así que pasen cinco años*, Lorca agudiza el tono cómico y la intensidad trágica, que se manifiesta en el retrato de personajes monomaniacos, afectando al Joven y a sus alter egos (el Viejo, el Amigo 1º y el Amigo 2º). A propósito de esta práctica satírica Hodgart afirma:

El satírico nos presenta a su enemigo como si estuviera condenado a repetir una y otra vez los mismos movimientos sin sentido, como los condenados en el infierno de Dante. La versión más convincente del infierno que podamos imaginar es la de la repetición obligada, una circunstancia en que seríamos incapaces de realizar un solo acto libre de nuestra propia volición, sino en la que estaríamos destinados a la reproducción infinita de nuestras propias obsesiones, como en *A puerta cerrada* de Sartre⁴⁶⁴.

Andrew A. Anderson ha valorado en los siguientes términos la trayectoria lorquiana:

Se percibe a lo largo de su obra, desde la *juvenilia* [...] hasta *La casa de Bernarda Alba*, un profundo pesimismo filosófico y a veces una angustia que no dudaríamos de calificar de existencial. Es decir, se trasluce una visión del mundo y de la vida donde Dios es cruel si no está muerto, Jesucristo es un paradigma del sufrimiento terrenal y del amor sacrificial, el hombre, por su propia naturaleza, su corporeidad, está radicalmente limitado, y las aspiraciones trascendentales son, por definición, inalcanzables: tales son, muy esquemáticamente, los temas repetidamente tratados y dilucidados⁴⁶⁵.

En *Así que pasen cinco años* Lorca aborda algunas de sus obsesiones: el tiempo perdido, la aversión a la vejez y el miedo a la muerte.⁴⁶⁶ En el personaje del Joven,

⁴⁶⁴ Hodgart, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁶⁵ Andrew A. Anderson, «El último Lorca: unas aclaraciones a *La casa de Bernarda Alba*, *Sonetos y Drama sin título*», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca: Granada, mayo de 1986*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986, pp. 133-138.

⁴⁶⁶ Acerca del tiempo perdido se refirió Lorca por carta, en julio de 1923, a José de Ciria y Escalante y a Melchor Fernández Almagro, cuando en referencia a su poema “El jardín de las toronjas de luna” escribió: “Mi jardín es el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces) debió haber sido, el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido”, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, pp. 775-776. Sobre la aversión a la vejez y la obsesión por la muerte se pronunció Federico clara y detalladamente en la entrevista “La vida de García Lorca, poeta”, concedida a José R. Luna el 10 de marzo de 1934: “No puedo tolerar a los viejos. No es que los odie. Ni que los tema. Es que me inquietan. [...] Me aterrorizan esos ojillos grises, lacrimosos, esos labios en continuo rictus, esas sonrisas paternales, ese afecto tan indeseado como puede serlo una cuerda que tire de

idéntico a Lorca en su manera de vestir, a juzgar por las fotografías de nuestro autor correspondientes a la época en que escribió esta obra⁴⁶⁷, y angustiado por idénticas obsesiones, se advierte una imitación burlesca, es decir: una parodia, que el propio Federico hace de sí mismo. En el acto primero, el Joven, en un intento por impedir el paso del tiempo, se recluye en la biblioteca, lugar en el que se preserva el saber sin perjuicio de los años, donde acción y tiempo parecen estáticos. El Joven, debido a su monomanía: angustiado por la incertidumbre de su futuro e incapaz de asimilar su propia finitud, reniega de la vida, como si no actuar implicara no consumir su tiempo⁴⁶⁸. El pesimismo y la negatividad extremos de este personaje hacen de él una figura patética. Su actitud ante la vida, obsesiva y ofuscada, se manifiesta en absurdas convicciones, por vanas e ineficaces: “JOVEN. Yo guardaba los dulces para comerlos después. VIEJO. Después, ¿verdad? Saben mejor. Yo también” (332). El Joven cree absurdamente retener el tiempo si pospone los acontecimientos, como si fueran dulces que pudieran comerse en el momento deseado para dulcificar la vida⁴⁶⁹. Insensato propósito, pues los dulces caducan y las oportunidades se esfuman. Paradójicamente, la estúpida obsesión del Joven hace que éste malgaste su tiempo mientras pretende lo contrario:

JOVEN. [...] Es preciso luchar con toda esa idea de ruina, con esos terribles desconchados de las paredes. Muchas veces yo me he levantado por la

nosotros hacia un abismo... Porque esos son los viejos. La cuerda, la ligazón que hay entre la vida joven y el abismo de la muerte” y “La muerte... ¡Ah!... En cada cosa hay una insinuación de muerte. La quietud, el silencio, la serenidad, son aprendizajes. La muerte está en todas partes. Es la dominadora... Hay un comienzo de muerte en los ratos que estamos quietos. Cuando estamos en una reunión, hablando seriamente, mirad a los botines de los presentes. Los veréis quietos, horriblemente quietos. Son piezas sin gestos, mudas y sombrías, que en esos momentos no sirven para nada. Están comenzando a morir... Los botines, los pies, cuando están quietos, tienen un obsesionante aspecto de muerte. Al ver unos pies quietos, con esa quietud trágica que solamente los pies saben adquirir, uno piensa: diez, veinte, cuarenta años más, y su quietud será absoluta. Tal vez unos minutos. Quizá una hora. La muerte está en ellos...”, en García Lorca, *Obras Completas*, pp. 527-528.

⁴⁶⁷ Así lo advierte M. Ucelay en su “Introducción” a Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años*, ed. cit., p. 77. Por otra parte, el hermano del poeta, Francisco García Lorca, corrobora la identificación de Federico con el Joven de *Así que pasen cinco años*. Véase Francisco García Lorca, *op. cit.*, p. 333.

⁴⁶⁸ Pese a ello, Francisco García Lorca matiza que “no se trata de un personaje pasivo, puesto que asistimos a su dolorosa lucha por vivir desviviéndose y esa lucha es la que se dramatiza”. *Ibidem*, p. 324.

⁴⁶⁹ Según Freud, tal como advierte Huéllamo Kosma al analizar la influencia freudiana en *Así que pasen cinco años*, “los dulces simbolizan en la representación onírica los placeres eróticos, el goce sexual”, “La influencia de Freud en el teatro de García Lorca”, *art. cit.*, p. 74. Sin embargo, a pesar del obvio desinterés del Joven por las mujeres, de acuerdo con la actitud de este personaje, cuya inactividad responde a su obsesión por evitar el paso del tiempo, considero que los dulces a los que el Joven hace referencia equivalen a cualquier acción, no ciñéndose solamente al acto sexual, que el protagonista rehúye por muy gratificante que cualquier experiencia resulte ser. De ahí la moraleja final tras la que cae el telón: “¡Hay que vivir! ¡No hay que esperar! No hay que esperar nunca. Hay que vivir” (393).

noche para arrancar las hierbas del jardín. No quiero hierbas en mi casa ni muebles rotos. (332)

A pesar de que el Joven vive un drama, la escena es cómica: un joven paranoico arranca las hierbas de su jardín de madrugada, creyendo que así espanta a la muerte⁴⁷⁰. Este personaje, que se debate en un dilema metafísico —es inevitable recordar el “ser o no ser” del *Hamlet* de Shakespeare— dialoga con sus *alter ego*: el Viejo o el futuro, es decir: el tiempo que al Joven le queda por vivir, el Amigo o el presente y el Amigo 2º o el pasado. Cada uno de ellos, apresados en el espacio temporal que encarnan, está condenado a repetir reiteradamente el mismo discurso, los mismos movimientos, víctimas de una circularidad sin sentido, como en el infierno de Dante. Lorca recurre a figuras realistas para representar al tiempo, del mismo modo en que la alegoría satírica recurrió a “la invención de figuras realistas extraídas de la vida contemporánea y que representaban a los siete pecados capitales”⁴⁷¹. El Viejo, el Amigo y el Amigo 2º son alegorías del tiempo⁴⁷² y, recordemos, que la alegoría es una de las formas de simbolización satírica más primitiva⁴⁷³.

Paralelamente, de acuerdo con la actitud monomaniaca del Joven, que rehúye del futuro, y en consonancia con la temporalidad que representa, el Viejo evita hablar en presente, pues implicaría realizar una acción, ir hacia delante y empezar a dejar de ser. Hablando en futuro, pospone los planes hasta un momento indefinido con la ilusoria idea de no consumir así su tiempo. Su hablar anacrónico es ridículo, lo que provoca la perplejidad del Amigo. Cuando el Viejo, que había salido de escena, regresa para recuperar su sombrero dice:

VIEJO. [...] Se me olvidará el sombrero.
 AMIGO. (*Asombrado*) ¿Cómo?

⁴⁷⁰ Según R. Martínez Nadal, la hierba es símbolo de muerte en la obra de Federico García Lorca. Véase Rafael Martínez Nadal, “Introducción” y “Guía al lector de *El público*”, en Federico Gracia Lorca, *El público*, edición de R. Martínez Nadal, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁷¹ Hodgart, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁷² Fernández Cifuentes afirma que en esta obra “los personajes son el tiempo” y advierte que Joven, Viejo y Niño “podrían sencillamente corresponder a las antiguas alegorías del tiempo”, *op. cit.*, p. 265. En mi opinión, quienes son alegorías del tiempo, o encarnaciones de éste, son los *alter ego* del Joven, es decir: el Amigo 1º, el Amigo 2º y el Viejo (presente, pasado y futuro, respectivamente). Ellos son la representación simbólica de ideas abstractas, que es en lo que consiste la alegoría. Por su parte, Ricardo Doménech sí que advierte en los *alter ego* del Joven el mismo carácter alegórico y la misma correspondencia con los tres estadios temporales (presente, pasado y futuro) que aquí proponemos. Ricardo Doménech, “Doble lectura de *Así que pasen cinco años*”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, 7-8 (1990), pp. 239-240.

⁴⁷³ Hodgart, *op. cit.*, p. 168.

VIEJO. (*Furioso*) ¡Sí señor! Se me olvidará el sombrero.... (*Entre dientes.*), es decir, se me ha olvidado el sombrero. (339)

Diálogo del absurdo⁴⁷⁴ como lo es también el siguiente:

CRIADO. (*Entrando, siempre en tono suave y andando sobre las puntas de los pies.*) El niño de la portera murió y ahora lo llevan a enterrar. Su madre llora.

AMIGO. ¡Como es natural!

VIEJO. Sí, sí; pero lo pasado, pasado.

AMIGO. Pero ¡si está pasando! (*Discuten.*) (347)

La falta de coherencia en el discurso del Viejo, en el que no concuerdan el tiempo verbal empleado y el tiempo de la acción a la que se refiere, unido a la discordancia de perspectivas del Joven y sus tres *alter ego* (recordemos, el Viejo, el Amigo y el Amigo 2º) dan lugar a un diálogo absurdo en el que los personajes no son capaces de entenderse. No se trata de calificar a Lorca como dramaturgo del absurdo, pero no debemos pasar por alto la afinidad de *Así que pasen cinco años* con este teatro, que se caracteriza por la incoherencia, el disparate y la falta de lógica en correspondencia con la incongruencia de la existencia. Al igual que este tipo de teatro, Lorca se sirvió de la metáfora poética como medio de proyección de sus más íntimos estados, desechando la realidad objetiva y convencional en favor de su propia percepción emocional. De ahí, la falta de secuencia dramática y la ambientación onírica que caracteriza a este tipo de obras, rasgos manifiestos también en *Así que pasen cinco años*.

A pesar de que el teatro del absurdo se desarrolló entre 1940 y 1960⁴⁷⁵, no es en absoluto descabellado referirse a esta tendencia al analizar la leyenda del tiempo de García Lorca, pues el surrealismo, con el que sí se ha vinculado a las “comedias irrepresentables”, se considera precedente del absurdo⁴⁷⁶. Por otra parte, es innegable el trasfondo existencialista que esta obra lorquiana comparte con el teatro del absurdo,

⁴⁷⁴ Vuelvo a remitirme a Fernández Cifuentes quien considera que este drama de Lorca “se ubica a mitad de camino entre las fórmulas supuestas del teatro convencional y los extremos imprevistos del teatro del *absurdo*”, *op. cit.*, p. 260. Las referencias a Lorca como un precursor del teatro del absurdo son muy numerosas en los estudios lorquianos (por ejemplo, Gwyn Edwards apunta la idea en su monografía, *op. cit.*, p. 10), si bien carecemos de un estudio específico sobre el tema. Para las relaciones entre sátira y teatro del absurdo, véase Christopher J. Herr, art. cit.

⁴⁷⁵ El término “teatro del absurdo” fue acuñado por Martin Esslin en 1961, cuando teorizó sobre este tipo de dramaturgia en su ensayo *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

⁴⁷⁶ Véase J. Huélamo Kosma, “Lorca y los límites del teatro surrealista español”, pp. 207-214.

que, precisamente, debe su nombre al uso que pensadores existencialistas como Albert Camus hicieron del término “absurdo”. Es legítimo advertir la afinidad entre la obra que aquí nos ocupa y el absurdo, cuanto más que se ha reconocido el parentesco de éste con la “moralidad alegórica” de la Edad Media (en cuyo componente satírico reparamos en ya en esta tesis⁴⁷⁷) y con el drama alegórico del auto sacramental, vinculado a su vez con el género de los misterios, con el que el propio Lorca asoció a *Así que pasen cinco años*⁴⁷⁸. Además, debemos tener muy en cuenta otro dato relevante: se trata del estrecho vínculo que une al absurdo con el nihilismo, cuya esencia está ligada a la escuela cínica, cuna de la sátira, a la que se refiere el primer capítulo de esta tesis. Esta retahíla de vínculos remite a la misma secuencia inclusiva que sugiere la obra de Federico García Lorca en conjunto, tal como propuse en el capítulo dedicado a la sátira lorquiana. Entonces, para argumentar esa propuesta y expresarla de manera gráfica, me referí al símil de las cajas chinas y las muñecas rusas⁴⁷⁹. La misma imagen es válida para referirse a estos géneros y modalidades literarias, movimientos artísticos, corrientes de pensamiento..., a los que Lorca recurre, que se contienen y se generan unos a otros. Cualquier aspecto de la obra de Lorca, el corpus Lorquiano al completo, está conectado de igual manera que las *matrioshkas*.

De vuelta a la obra que nos ocupa, de acuerdo con el absurdo discurso del Viejo, resulta extravagante y cómica la connotación que la palabra “recuerdo” tiene para este personaje. El recuerdo no puede marchitarse, permanece intacto y fresco en la memoria, de ahí que el Viejo diga: “es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilitos de agua fría” (332). Pero recordar implica recuperar el pasado desde el presente, que fue futuro cuando el recuerdo se gestó, y, por tanto, ceder ante el paso del tiempo. Por eso, el Viejo, en su lógica absurda afirma: “hay que recordar, pero recordar antes” (332). En lugar de recordar desde el mañana, “hay que recordar hacia mañana” (333).

Así mismo, resulta disparatada y cómica la propuesta del Viejo para evitar utilizar la palabra año al comentar la edad de la novia del Joven:

⁴⁷⁷ Hodgart, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁷⁸ Acerca de *Así que pasen cinco años* Federico García Lorca declaró: “es un misterio, dentro de las características de este género”. Véase “Llegó anoche Federico García Lorca”, *La Nación* (14 de octubre de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 444.

⁴⁷⁹ Julio Huélamo emplea la imagen de las cajas chinas para describir a la estructura de *El público*, mientras que Joaquín Forradellas recurre al símil de las muñecas rusas al referirse a “los elementos que se repiten como estribillos, creando estructuras que se abren y se cierran sucesivamente” en *La zapatera prodigiosa*. Véase respectivamente: Julio Huélamo Kosma, *op. cit.*, pp. 99-110 y Joaquín Forradellas, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, ed. cit., p. 35.

VIEJO. No me gusta esa manera de expresar. Quince años que ha vivido ella, que son ella misma. Pero, ¿por qué no decir tiene quince nieves, quince aires, quince crepúsculos?

[...]

VIEJO. (*De pie y con energía.*) O bien decir: tiene quince rosas, quince alas, quince granitos de arena. (334)

Lorca afronta con humor lo incierto y lo incomprensible intrínseco a la existencia, dejando constancia de la angustiada crisis anímica que sufrió en Nueva York, que reverberó en la obra que ahora nos ocupa, así como en las otras dos piezas que pertenecen al ciclo neoyorquino: *Poeta en Nueva York* y *El público*⁴⁸⁰. Consciente de la ironía que supone la vida, pues todo mortal debe resignarse a su propia e incomprensible finitud, y presintiendo quizá su próximo y trágico final, a juzgar por la profética sentencia del Amigo 2º: “dentro de cuatro o cinco años existe un pozo en el que caeremos todos” (350), Lorca vierte su amarga risa satírica y, tal como caracteriza a esta modalidad, une lo trágico y lo jocoso. Por ello, tal como advirtió su hermano Francisco: “la nota de agudo y patético lirismo se engarza a la ironía trascendente, la broma picaresca”⁴⁸¹. En este sentido, Eugenio Fernández Granell advierte en la creación lorquiana “una especie de burladero protector contra la presentida rigurosidad de su fatal cronología”⁴⁸² y, sugiriendo cierta consonancia con el protagonista de *Así que pasen cinco años*, añade:

Es como si alterando la orientación de la máxima que aconseja no dejar para mañana lo que pueda cumplirse hoy, intentase dilatar su plazo vital en el sentido de no dejar de hacer hoy cuanto sea posible hurtarle al mañana.

Al fin y al cabo, la negrura de la mortalidad es indudable que pone el punto final a todos los mañanas. Es el mañana irremplazable y total.⁴⁸³

⁴⁸⁰ A pesar de que la crisis de angustia que Lorca sufrió durante su estancia en Estados Unidos pudiera haber sido el desencadenante del cambio drástico de estilo que caracteriza a las irrepresentables con respecto a su producción anterior, mucho más amable para con el público, coincidimos con la observación de Ucelay quien afirma que “*Así que pasen cinco años* no debe, pues, ser considerado como resultado ocasional de una crisis depresiva o intento surrealista abandonado”. Según Ucelay esta obra es una peculiar autobiografía, en la que el Lorca maduro, asumidas las consecuencias de su homosexualidad, “la esterilidad no deseada y el amor imposible por la mujer”, y consciente de cuál debe ser su cometido en la vida, deja constancia de manera lírica y melancólica de lo que pudo haber sido y no fue. Véase M. Ucelay, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁴⁸¹ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, *op. cit.*, p. 333. El hermano del poeta refiere este comentario al diálogo en verso entre el Niño y el Gato, que es gata, pero al mismo tiempo afirma que “el poeta se expresa en los términos de realismo poético que le son peculiares”. Por tanto, al advertir que es propio del poeta mezclar lirismo e ironía, está advirtiendo, a pesar de no hacer ninguna referencia a la sátira, su actitud satírica.

⁴⁸² Eugenio F. Granell, “Un romance secreto en *Así que pasen cinco años*”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, 7-8 (1990), p. 200.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 200.

La actitud diametralmente opuesta a la del Joven y el Viejo, obsesionados por no consumir su tiempo, es la del Amigo. Este personaje es la alegoría del presente y, paradójicamente, obcecado en no malgastar un instante, en no dejar pasar ninguna oportunidad, pierde el tiempo, pues intenta hacer demasiadas cosas a la vez.

AMIGO. (*Sentándose y estirándose en el sofá.*) ¡Ay! ¡Mmm! Yo, en cambio... Ayer hice tres conquistas y como anteayer hice dos y hoy una pues resulta.... que me quedo sin ninguna porque no tengo tiempo [...] (337-338)

Resulta un Don Juan muy cómico que actúa compulsivamente y reitera la misma queja:

AMIGO. (*Tendiéndose boca abajo en el sofá.*) ¡No tengo tiempo, no tengo tiempo de nada! Todo se me atropella. Porque ¡figúrate! Me cito con Ernestina. (*Se levanta.*) Las trenzas aquí, apretadas, negrísimas, y luego...

[...]

AMIGO. [...] Y me voy. Por más... que... (*Mira el reloj.*) Ya se ha pasado la hora. Es horrible, siempre ocurre igual. No tengo tiempo y lo siento. Iba con una mujer feísima, ¿lo oyes? Ja, ja, ja, ja, feísima pero adorable. Una morena de esas que se echan de menos al mediodía de verano. Y me gusta (*Tira un cojín por lo alto.*) porque parece un domador. (338)

No tiene intención de dejar pasar nada, ni a ninguna mujer, por fea que ésta sea. Parte de la crítica especializada cree ver una tendencia homosexual en este comentario del Amigo⁴⁸⁴. Sin detrimento de que así sea, la ingeniosa comparación guarda gran afinidad con el chiste surrealista de Groucho Marx.

En contraposición a este personaje, el Amigo 2º, alegoría del pasado, reniega del presente y del futuro. Viste con ropa infantil impropia de su edad, reflejo de su deseo de permanecer en el tiempo de la infancia. Su ridícula caracterización y su original saludo hacen cómica su aparición en la escena:

(*Aparece por la puerta de la izquierda el Amigo 2º. Viene vestido de blanco, con un impecable traje de lana, y lleva guantes y zapatos del mismo color [...]. El traje ha de ser de corte exageradísimo, llevará enormes botones azules y el chaleco y la corbata serán de rizados encajes.*) (348-349)

AMIGO 2º. Bendita sea cuando hay pan tostado, aceite y sueño después. Mucho sueño. Que no se acabe nunca. Te he oído. (349)

⁴⁸⁴ Véase, por ejemplo: Margarita Ucelay, *op. cit.*, p. 79.

Habla siempre del pasado, ensalzando lo pasado y desdeñando el presente: “Va a caer un aguacero... pero aguacero bonito el que cayó el año pasado”/ “Cuando yo tenía cinco años... no, cuando yo tenía dos... ¡miento!, uno, un año tan solo, es hermoso, ¿verdad?, un año... (349), amén de la canción que entona y que identifica a este personaje con la encarnación el pasado:

Yo vuelvo por mis alas,
 ¡dejadme volver!
 Quiero morirme siendo amanecer,
 quiero morirme siendo
 ayer [...] (349)

Tras la aparición del Amigo 2º, se inicia un diálogo del absurdo entre el Joven, sus dos amigos y el Viejo. Cada uno se mantiene firme en su actitud con respecto al tiempo que representa; presente, pasado o futuro, incapaces de aceptar el paso de un estadio a otro. Cada uno manifiesta su disparatada lógica al hablar desde su perspectiva, relativizando su locura, pero constatando la de sus dos interlocutores. En semejante escenario, resultan cómicas las reacciones de este trío: furioso, sereno, con sorna..., tal como indica la acotación:

AMIGO 2º. [...] no quiero estar lleno de arrugas y dolores como usted. Porque quiero vivir lo mío y me lo quitan. Yo no lo conozco a usted. Yo no quiero ver gente como usted.

AMIGO 1º. (*Bebiendo.*) Todo eso no es más que miedo a la muerte.

AMIGO 2º. No. [...] Pero mi rostro es mío y me lo están robando. Yo era tierno y cantaba, un señor (*Al viejo.*), como usted, que anda por dentro de mí con dos o tres caretas preparadas. (*Saca un espejo y se mira.*) Pero todavía no, todavía me veo subido en los cerezos... con aquel traje gris... Un traje gris que tenía unas anclas de plata... ¡Dios mío! (*Se cubre la cara con las manos.*)

VIEJO. Los trajes se rompen, las anclas se oxidan y vamos adelante.

AMIGO 2º. ¡Oh, por favor, no hable así!

VIEJO. (*Entusiasmado.*) Se hunden las casas.

AMIGO 1º. (*Enérgico y en actitud de defensa.*) Las casas no se hunden.

VIEJO. (*Impertérrito.*) Se apagan los ojos y una voz muy afilada siega los juncos de las orillas.

AMIGO 2º. (*Sereno.*) ¡Claro! ¡Todo eso pasa más adelante!

VIEJO. Al contrario. Eso ha pasado ya.

AMIGO 2º. Atrás se queda todo quieto. ¿Cómo es posible que no lo sepa usted? No hay más que ir despertando suavemente las cosas. En cambio, dentro de cuatro o cinco años existe un pozo en el que caeremos todos. (350)

VIEJO. (*Furioso.*) ¡Silencio! (351)

El tiempo es el objeto de la obra, cuyo tratamiento alcanza varios niveles. En “el plano natural de la línea melódica”⁴⁸⁵ se sitúan las alegorías del tiempo presente, pasado y futuro, es decir: el Amigo 1º, el Amigo 2º y el Viejo, que, a pesar de su condición simbólica e inasible, se insertan en la acción como cualquier personaje convencional. Por otra parte, “el tiempo que pasa”⁴⁸⁶ es motivo de una profundísima reflexión de alcance existencialista, que “sonda en el misterio”⁴⁸⁷ cuando Lorca hace profetizar al Amigo 2º: “dentro de cuatro o cinco años existe un pozo en el que caeremos todos” (350). En el debate mental que el Joven entabla consigo mismo, en el que cobran vida sus obsesiones el transcurso convencional del tiempo y, en consecuencia, el del tiempo escénico, son alterados totalmente. La discontinuidad temporal, es decir: las detenciones, las repeticiones y los retornos, así como la yuxtaposición de las diferentes versiones o perspectivas de la historia que acontece, nuevamente a modo de muñeca rusa⁴⁸⁸ o cajas chinas⁴⁸⁹, teatro dentro del teatro, distorsiona, trastoca y derrumba aniquila el tiempo cronológico, el orden convencional y su manifestación teatral. De nuevo, el resultado es la extrañación escénica y la consecuente desubicación del espectador, al que se ha desprovisto del orden habitual⁴⁹⁰, en el que su existencia tiene sentido, “siendo desposeído (una vez más) de todos sus apoyos de rango y clase social”⁴⁹¹. Por tanto, de acuerdo con la intención reductiva intrínseca a la sátira, en esa trasposición de planos temporales, se pierden los valores absolutos de la realidad oficial sobre los que se asienta la sociedad. Trastocado el orden que la concepción oficial otorga a los acontecimientos, la preponderancia burguesa queda relegada al absurdo. La perspectiva tradicional y sus convenciones, así como la falta de credibilidad y de

⁴⁸⁵ “Mi teatro tiene dos planos: una vertiente del poeta, que analiza y que hace que sus personajes se encuentren para producir una idea subterránea, que yo doy al ‘buen entendedor’, y el plano natural de la línea melódica, que toma el público sencillo...”. Véase, la entrevista concedida a Ricardo G. Luengo “Conversación con F. G. L.”, *El Mercantil Valenciano* (15 de noviembre de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 614.

⁴⁸⁶ Me remito a declaraciones de Federico García Lorca acerca de *Así que pasen cinco años*. Véase José S. Serna, “Charla amable con Federico García Lorca”, *Heraldo de Madrid* (2 de julio de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 418.

⁴⁸⁷ Federico García Lorca, “El presentimiento”, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. I, p. 100.

⁴⁸⁸ Forradellas, en su “Introducción” a *La zapatera prodigiosa*, recurre a este símil para ilustrar cómo una misma escena se repite en la misma obra pero en marcos o planos diferentes. Así “secuencias que constituyen la obra flotan a veces entre lo real, lo literario y lo imaginario, y continúan abriéndose en otras que no sabemos si nos remiten a la realidad, a la fantasía o a la ‘otra realidad’...”, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸⁹ Julio Huélamo emplea este símil para hablar de la estructura inclusiva de *El público*, obra que “constituye una sucesión continua de planos que se refieren a parcelas de realidad situadas a distinto nivel...”, *op. cit.*, pp. 99-110.

⁴⁹⁰ Luis Fernández Cifuentes advierte la desubicación del espectador debido a la transgresión del orden le es familiar, *op. cit.*, p. 261 y 264.

⁴⁹¹ Hodgart, *op. cit.*, p. 118.

consistencia de lo instituido, constituyen el objeto de ataque en *Así que pasen cinco años*. La relatividad de lo preestablecido y la palmaria intrascendencia del ser, evidentes en la discordancia “teatro del tiempo *versus* tiempo en el teatro”⁴⁹², implican una profunda desvalorización de acuerdo con el propósito satírico.

En cuanto al componente cómico o jocoso que caracteriza a la sátira, Lorca afronta con humor el sinsentido de la existencia, lo incierto e incomprensible intrínseco a ésta, y desmantela la realidad, o mejor dicho, “la más pobre y triste de las fantasías” (*Comedia sin título*, 770) tras la que se parapeta la sociedad para eludir la cruda y desasosegante verdad. La risa de Lorca es una réplica amarga a la inocentada que nos depara la vida: empezar a ser implica empezar a dejar de ser, paradoja que burlescamente imita Arlequín en su danza macabra alternando dos caretas, una “de alegrísima expresión” (370) y otra “de expresión dormida” (370), vida y muerte respectivamente, mientras sentencia:

Sobre la misma columna,
 abrazados Sueño y Tiempo,
 cruza el gemido del niño
 la lengua rota del viejo. (371)

La danza macabra de Arlequín nos remite a las danzas de la muerte medievales, pues ambas giran en torno al tópico literario de la muerte igualadora que la sátira saca constantemente a colación. De hecho, es incuestionable la connotación satírica intrínseca a este espectáculo medieval. Contrariamente a la desvalorización o vaguedad con la que Lorca se había referido a la muerte en sus farsas, en esta ocasión, la muerte, o el tiempo que se precipita hacia ella sin remedio, es quien se mofa siniestramente del hombre mortal. Arlequín se burla de la actitud indecisa del Joven, que se debate absurdamente entre ser o no ser, así como de la insensatez e ingenuidad de éste al intentar engañar al tiempo, pues él ha sido siempre presa en un fugaz momento:

El Tiempo va sobre el Sueño
 hundido hasta los cabellos.
 Ayer y mañana comen
 oscuras flores de duelo. (370)
 [...]
 Y si el Sueño finge muros
 en la llanura del Tiempo,
 el Tiempo le hace creer

⁴⁹² Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 267.

que nace en aquel momento. (371)

Arlequín y Payaso son dos figuras siniestras cuyo conocimiento del devenir trasciende toda lógica humana. Ambos personajes son emisarios de la muerte, o encarnaciones de ésta. Según Higginbotham, “Lorca’s description of a clown’s head that looks like a skull parallels medieval depictions of a death as a comic character”⁴⁹³. Por su parte, Arlequín, que se ha identificado con el diablo⁴⁹⁴, recita su poema desde el teatro situado en el bosque, antesala de la muerte, e intenta conducir al Joven a un circo “lleno de espectadores definitivamente quietos” (378). Burlonamente lo invita a entrar: “¿No quiere entrar señor?” (378). En su número circense, el Arlequín, que, por otra parte, bien podría ser la encarnación del tiempo que “juega y ríe”⁴⁹⁵, y el Payaso se mofan del cándido que intenta recuperar lo pasado o lo perdido. Para ello, en esta escena, Lorca recurre al juego popular de la gallinita ciega que trasciende el simple divertimento y cobra un carácter irónico y burlesco⁴⁹⁶. Las intervenciones de la Muchacha (“perdí mi deseo/ perdí mi dedal...”, 371-372, “perdí mi corona/ perdí mi dedal/ y a la media vuelta/ los volví a encontrar”, 372, y “perdí mi corona/ perdí mi dedal, 374), así como las réplicas que le dirigen el Arlequín y el Payaso, se hacen eco de la cantinela que se recita en este juego: “Gallinita, gallinita, ¿Qué se te ha perdido en el pajar?/ una aguja y un dedal/ da tres vueltas y la encontrarás”. El contraste entre el dramatismo del tema, que experimenta un *increscendo* desde la primera hasta la última intervención de la Muchacha, a juzgar por las acotaciones (*Asustada, Inquieta, Asustada, Gritando, Asustada de la realidad, Al payaso, con miedo, Inicia el mutis llorando, 372-375*) y la ligereza e ironía con que responden Arlequín y Payaso es un recurso satírico para desubicar y al mismo tiempo calar en el espectador. Los siniestros personajes emplean el tono jocosos y burlón propio de las payasadas de circo, en el que a menudo existe una burla implícita, cruel y grotesca. Aquí parodian la inocencia que encarna la Muchacha y la futilidad de sus ideales. Su inquietante chanza recuerda de nuevo a las danzas medievales de la muerte, también diálogos en verso como éste entre

⁴⁹³ Virginia Higginbotham, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁹⁴ Los orígenes del nombre Arlequín identifican a este personaje con el demonio o el diablo, de ahí sus diabluras. Bajtin corrobora que Arlequín fue un diablo antes de tener una existencia literaria; *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, op. cit.*, p. 357.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁴⁹⁶ Constituye un precedente de esta interpretación irónica y burlesca que Lorca atribuye al juego de la gallinita ciega el cuadro de Goya *El cucharón*, nombre que también se dio a este juego. Tal como he advertido anteriormente, es innegable la intención satírica de muchas de las obras de Goya, pues quiso denunciar mediante el ridículo los vicios de la sociedad española de su tiempo, propósito que se corresponde con el de Federico García Lorca.

el Arlequín, el Payaso y la Muchacha, en el que una alegoría o personificación de la muerte, en este caso podrían ser Payaso y/o Arlequín, convidaban a bailar a personajes de cualquier clase social. Análogamente, en esta escena se recurre al juego de la gallinita ciega que, en cierto modo, es también un baile, pues las vueltas que deben darse implican un movimiento rítmico. Del mismo modo que en las danzas medievales a las que me vengo refiriendo, esta escena alude al poder igualatorio de la muerte. En este sentido, y de acuerdo con el propósito satírico, el ser humano es reducido a poco más que un pelele, un monigote que se conduce a ciegas por la vida, como si ésta fuera un juego, pues prefiere ignorar que se precipita a su fin. Referencia implícita, a bien seguro, a la alegórica ceguera social que Lorca siempre denunció, tal como hemos demostrado en el análisis en clave de sátira de las obras precedentes.

Además de emplear la alegoría, forma satírica que incluye y combina técnicas satíricas como la caricatura, la tipificación..., pues su vertiente satírica da lugar a la representación burlesca de ideas abstractas o simbólicas, (en esta obra: el presente, el pasado, el futuro, la muerte, o el sueño, y el tiempo), Lorca caricaturiza o tipifica a personajes reales, además de al Joven, en el que ya habíamos reparado. Mientras éste reflexionaba sobre el tiempo intentando dar respuesta a su dilema: ¿debe vivir la vida o debe pensarla?, han transcurrido los cinco años tras los cuales se había comprometido a casarse con la Novia. Ésta es el retrato exagerado y simpático de la feminidad. Vestida “con espléndida bata llena de encajes y enormes lazos color de rosa. Lleva una larga cola y todo el cabello hecho bucles” (353), recuerda mucho a la Belisa del *Perlimplín*. La decoración de la alcoba de la Novia, en consonancia con el aspecto de ésta en su primera aparición, es recargada y cursi⁴⁹⁷:

[...] Grandes cortinajes llenos de pliegues y borlas. Por las paredes nubes y ángeles pintados. En el centro una cama llena de colgaduras y plumajes. A la izquierda un tocador sostenido por ángeles con ramos de luces eléctricas en las manos. (353)

La Novia, apasionada, decidida a vivir intensamente, ha encontrado a su ideal masculino en el Jugador de Rugby, por el que ha sustituido al Joven. Lorca exagera hasta el ridículo siempre que retrata a personajes meramente masculinos. Paralelo al Centurión de *El Público*, el Jugador de Rugby es la caricatura de la masculinidad:

⁴⁹⁷ M. Ucelay considera que la decoración de la habitación de la Novia corresponde a la “visión irónica de lo que se considera un ambiente de alcoba femenino”. Margarita Ucelay, op. cit., p. 68.

Viene vestido con las rodilleras y el casco. Lleva una bolsa llena de cigarrillos puros que enciende y aplasta sin cesar/ El jugador de Rugby no habla, sólo fuma y aplasta con el pie el cigarrillo. Da muestras de una gran vitalidad y abraza con ímpetu a la Novia. (353)

La escena de amor entre el Jugador y la Novia constituye una cómica distorsión de las escenas de amor convencionales. Sentados en un sofá la Novia habla sin cesar, mientras el Jugador, que no habla, la abraza, la besa y le echa humo a la cara al tiempo que fuma compulsivamente. Además, el Jugador entra y sale furtivamente por el balcón (354), al igual que los amantes de Belisa.

Por su parte, la Novia, que ha decidido huir con el Jugador, desprecia al Joven ridiculizándolo, reduciéndolo cómicamente, a modo de destronamiento carnavalesco⁴⁹⁸, en una escena cruel que, sin embargo, provoca risa:

NOVIA. ¿Y tú no eras más alto?

JOVEN. No.

NOVIA. ¿No tenías una sonrisa violenta que era como una garra sobre tu rostro?

JOVEN. No.

NOVIA. ¿Y no jugabas al rugby?

JOVEN. Nunca.

NOVIA. (*Con pasión.*) ¿Y no llevabas un caballo de las crines y matabas en un día tres mil faisanes?

JOVEN. Jamás.

NOVIA. ¡Entonces! ¿A qué vienes a buscarme? [...] (360)

Finalmente, le propina una alegórica bofetada, cuando con todo su desprecio le contesta:

JOVEN. ¿Qué dices? (Aterrado.)

NOVIA. Que busques otra mujer a quien puedas hacerle trenzas. (361)

De acuerdo con el propósito de Lorca de transgredir y degradar las convenciones socio-culturales, la firme negativa de la Novia a asumir su compromiso con el Joven, desafía a la tradición y a la autoridad paterna. El Padre de la Novia es la caricatura de la autoridad familiar, caduca y sin lugar de ser, en consonancia con el arcaico y ridículo aspecto de este personaje: *“Lleva unos prismáticos colgados al cuello. Peluca blanca.*

⁴⁹⁸ “El destronamiento carnavalesco acompañado de golpes e injurias es a la vez un rebajamiento y un entierro”. Bajtin, *op. cit.*, p. 334. En este caso, la bofetada que recibe el Joven es alegórica, sin embargo, su efecto supone un destronamiento, pues el Joven es reducido por el desprecio y la indiferencia que hacia él muestra la Novia.

Cara rosa. Lleva guantes blancos y traje negro” (357). Además, es un viejo distraído y miope, síntomas que denotan su incompetencia para ejercer como autoridad. No pudiendo imponerse a su hija, el Padre se muestra ridículo e incapaz. Así lo confirma su particular reproche, después de que ésta le deje claro que no va a cumplir con su compromiso:

PADRE. ¿Y yo? ¿Y yo? ¿Es que no tengo derecho a descansar? Esta noche hay un eclipse de luna. Ya no podré mirarlo desde la terraza. En cuanto paso una irritación se me sube la sangre a los ojos y no veo... (358)

Su chocarrera respuesta y su ridícula apariencia lo acercan al bufón. De nuevo, a modo de destronamiento carnavalesco, la Novia rebaja la preeminencia que la sociedad otorga a la figura paterna a la más absoluta indiferencia, pues éste no es más que un cero a la izquierda:

PADRE. [...] ¿Qué hacemos con este hombre?

NOVIA. Lo que tú quieras. Yo no quiero verlo.

PADRE. (*Enérgico y sacando fuerzas de voluntad.*) ¡Tienes que cumplir con tu compromiso!

NOVIA. ¡No lo cumplo!

PADRE. ¡Es preciso!

NOVIA. No.

PADRE. ¡Sí! (*Hace de intención de pegarle.*)

NOVIA. (*Fuerte.*) No. (358-359)

El diálogo entre la Novia y su Criada es, en realidad, un debate en tono jocoso entre lo normativo y lo subversivo, que evidencia lo absurdo de acatar las imposiciones sociales, así como la necesidad de romper con éstas, arraigadas a una tradición secular. A los chistosos comentarios de la criada, la Novia da réplica con irónicas respuestas y, en actitud burlona y desafiante, muestra su rechazo al conformismo y la farsa costumbrista que la propia Criada ridiculiza, sin quererlo, con sus absurdos y manidos argumentos.

Este cómico diálogo guarda mucha afinidad con el diálogo inicial del *Perlimplín* entre éste y su criada Marcolfa, pues la postura de ambos, amo y sirvienta, Novia y Criada en *Así que pasen cinco años*, es pareja. Al igual que Marcolfa para con su amo, la Criada intenta convencer a la Novia de que debe casarse y aboga por el dictamen de la norma, del que la Novia reniega enérgicamente. Ambas se exhortan mutuamente a ritmo de cantinela, repitiendo hasta tres veces la fórmula con la que se inicia el diálogo, aspecto que también recuerda a la conversación que abre el *Perlimplín*:

CRIADA. (*Entrando.*) ¡Ay señorita!
 NOVIA. ¿Qué señorita?
 CRIADA. ¡Señorita!
 NOVIA. ¿Qué? (*Enciende la luz del techo. Una luz más azulada que la que entra por los balcones.*)
 CRIADA. ¡Su novio ha llegado! (354-355)
 [...]
 CRIADA. (*Llorosa.*) ¡Ay señorita!
 NOVIA. (*Irritada.*) ¿Qué señorita?
 CRIADA. ¡Señorita!
 NOVIA. (*Agria.*) ¡Qué!
 CRIADA. Es muy guapo su novio.
 NOVIA. Cásate con él.
 CRIADA. Viene muy contento.
 NOVIA. (*Irónica.*) ¿Sí?
 CRIADA. Traía este ramo de flores.
 NOVIA. Ya sabes que no me gustan las flores. Tira ésas por el balcón.
 (355)
 [...]
 CRIADA. ¡Ay señorita!
 NOVIA. (*Furiosa.*) ¿Qué señorita?
 CRIADA. ¡Señorita!
 NOVIA. ¡Quéeee!
 CRIADA. ¡Piense en lo que hace! Recapacite. El mundo es grande pero las personas somos pequeñas.
 NOVIA. ¿Qué sabes tú?
 CRIADA. Sí, sí lo sé. Mi padre estuvo en El Brasil dos veces, y era tan chico que cabía en una maleta. Las cosas se olvidan y lo malo queda. (355-356)

Los juegos de palabras con los que se expresa la Criada recuerdan a los empleados por Ramón Gómez de la Serna en sus greguerías, al tiempo que nos remiten a las insólitas, jocosas e ingeniosas ocurrencias de una criada de carne y hueso, Dolores Cebrián, a la que me referí en el apartado correspondiente a *La zapatera prodigiosa*. La falta de consistencia de los argumentos de esta criada patenta lo absurdo de las convenciones, evidencia que la Novia aprovecha para cuestionar burlonamente el destino que se le impone. Con sorna e ironía da réplica a su criada, que intenta convencerla de que debe hacer lo correcto y no romper con el Joven, cuando ella, sin embargo, confiesa haber despachado a su novio:

CRIADA. Sí. Cuando yo me disgusté con el botones...
 NOVIA. ¿Ya te has disgustado con el botones? ¡Tan guapo... tan guapo... tan guapo!
 CRIADA. Naturalmente. Le regalé un pañuelo bordado por mí, que decía: “Amor, Amor, Amor”, y se le perdió. (357)

El motivo simplón por el que la Criada rechaza al botones resulta chistoso. Con tan absurdo motivo de ruptura, Lorca se mofa del amor efímero y sinónimo de desengaño.

Por su parte, tras ser rechazado por la Novia, el Joven, continuando con su actitud monomaniaca, entabla un diálogo con el Maniquí que lleva puesto el malogrado vestido de novia. Como viene ocurriendo desde el inicio de la obra, se trata de un monólogo mental, una reflexión que el protagonista entabla consigo mismo. El Maniquí reivindica el derecho del traje de novia a realizarse y señala al Joven como único culpable del desengaño y frustración que sufre:

Mientes. Tú tienes la culpa.
 Pudiste ser para mí
 potro de plomo y espuma,
 el aire roto en el freno
 y el mar atado en la grupa.
 Pudiste ser un relincho
 y eres dormida laguna,
 con hojas secas y musgo
 donde este traje se pudra. (365)

Ha perdido el tiempo. Ahora, repentinamente, el tiempo apremia. El Maniquí ha despertado en el Joven el deseo de paternidad. Para no ver truncado ese deseo, que además es una manera de perdurar en el tiempo, el Joven busca desesperadamente a la Mecanógrafa, que al principio de la obra se había confesado enamorada de él y a quien éste había rechazado. Ésta lo repudia con sus propios argumentos: “Me iré contigo. (*Tímida.*) ¡Así que pasen cinco años!” (385). En un intercambio de papeles con respecto a la actitud de ambos al inicio de la obra, la Mecanógrafa exige al desesperado Joven que espere cinco años a salvar su vida. A pesar de la crueldad, el efecto es cómico. El Joven no puede dar marcha atrás para enmendar el pasado. Es imposible recuperar lo que se ha perdido. La experiencia le ha propinado una bofetada alegórica, réplica al absurdo propósito que declaraba al iniciarse la obra: “Yo guardaba los dulces para comerlos después” (332).

La obra finaliza con la aparición de tres jugadores vestidos de frac, caracterizaciones de las parcas, cuya identidad desvela el comentario del Jugador 1º al hacer referencia explícita a cortar el hilo: “Las cartas beben rica sangre en las manos y es difícil cortar el hilo que las une” (390). Las parcas, alegorías del destino y la muerte,

son, a su vez, como los *alter egos* del Joven, personificaciones o alegorías del tiempo (nacimiento, vida y muerte). Adviértase que, de estos tres estadios temporales, los dos primeros coinciden con los profesados por el Amigo 2º y el Amigo 1º respectivamente, mientras que el Viejo hace lo imposible por zafarse del último de ellos, la muerte. El diálogo entre estos tres funestos y todopoderosos personajes, previo a la singular y metafórica partida de cartas final, se caracteriza, por el marcado empleo del humor negro, al que Lorca recurre para alcanzar a expresar el sentir trágico de la existencia. La vida no es más que una broma pesada, un simple juego, en el cual el hombre es reducido a un monigote en manos de los dioses, un juguete del destino, que encarnan las parcas. Esta imagen del ser humano, patética y reductiva, nos remite a la obra de juventud *Dios, el Mal y el Hombre*⁴⁹⁹, a las declaraciones de Lorca a propósito de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*⁵⁰⁰ o a las farsas para muñecos, en las que estos creen ser personas de verdad cuando no son más que títeres⁵⁰¹. No es, por tanto, tal como se ha advertido a lo largo de esta tesis, la primera vez que nuestro autor pone de manifiesto la irrelevancia del hombre. Por otra parte, advierto en este concepto de la vida como juego y, más concretamente en la metáfora de la partida de cartas, una referencia a la cita de Shakespeare “el destino reparte las cartas, pero nosotros somos quien las jugamos”, aunque, de acuerdo con la negatividad que caracteriza a la sátira moderna, nuestro autor, al contrario que el dramaturgo inglés, confiere a esta imagen comparativa un sentido negativo. La aparición de las parcas corrobora la equivocación del Joven, que debería haber vivido la vida en lugar de pensarla. Moraleja, hiriente y mordaz, y, a su vez, irónico epitafio, que con sorna pronuncian las parcas:

JUGADOR 1º. ¡Hay que vivir!
 JUGADOR 2º. ¡No hay que esperar!
 [...]
 JUGADOR 3º. No hay que esperar nunca. Hay que vivir. (*Salen.*) (393)

⁴⁹⁹ Federico García Lorca, *Dios, el Mal y el Hombre*, en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. IV, pp.890-891.

⁵⁰⁰ Me remito a las declaraciones de Lorca en las que caracterizó a su *Perlimplín* como “teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico”. Véase “Un estreno de García Lorca en el Español en gran función de gala”, *Heraldo de Madrid* (4 de abril de 1933), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, p. 406.

⁵⁰¹ Esta estrategia reductiva que me sugieren *Los títeres de Cachiporra* y *Retablillo de don Cristóbal*, mediante la que Lorca habría reducido al hombre a un muñeco, es corroborada por Luigi Allegri en su artículo “Un don Cristóbal d’autore: il teatro per burattini di Federico García Lorca”, en Annabella Cardinali, “Introducción” a *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la Señá Rosita*, texto y notas de Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, 1998, p. 36.

CONCLUSIONES

En la Introducción a esta tesis doctoral me propuse llevar a cabo una investigación sin precedentes, pues, a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre Federico García Lorca y su obra, la hipótesis en la que se ha fundamentado este trabajo implica una interpretación inédita de la obra lorquiana y, al mismo tiempo, supone una nueva percepción del poeta, al ahondar en una faceta de su controvertida personalidad de la que ningún otro investigador ha partido para analizar la producción lorquiana. En efecto, tal como advertí en la Introducción, nadie ha identificado a Federico García Lorca con la figura del satírico ni ha analizado su obra en clave de sátira.

Tras haber puesto punto final a esta tesis, considero que la investigación llevada a cabo valida la propuesta inédita manifiesta al inicio, es decir: que Lorca fue un satírico y que la sátira es una constante en su obra. El capítulo titulado “La sátira lorquiana: rasgos satíricos generales y particularidades” prueba la validez de esta afirmación, que posteriormente corrobora el análisis en clave de sátira de las obras objeto de estudio en esta tesis: *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*.

La identificación de los rasgos distintivos de sátira en las obras que aquí se han analizado, uno de los objetivos primordiales de esta tesis, pues debía permitirme validar dicha propuesta, ha confirmado que, a pesar de que Lorca no concibiera sus obras íntegramente como sátiras, todas ellas son sustancialmente críticas y en todas ellas Lorca recurre a técnicas propias de la sátira como la tipificación, la caricatura, la destrucción del símbolo, la parodia, el desenmascaramiento y la ironía. Y emplea dichas técnicas con idéntico propósito al del satírico: reducir hasta la mayor degradación a su objeto de ataque. Por tanto, la producción teatral de Lorca, en mayor o menor grado

dependiendo de la obra en cuestión, reúne los dos rasgos esenciales que caracterizan a la sátira: el humor que se manifiesta mediante las mencionadas técnicas reductivas, suscitando sonrisa o repulsa, y un objeto de ataque.

En cuanto al empleo de la fantasía, al sentido de lo grotesco o absurdo en que debe fundamentarse el humor satírico, considero que lo expuesto al respecto en las páginas precedentes ratifica que las obras analizadas en esta tesis doctoral cumplen también con este rasgo distintivo de sátira. Lorca, como el satírico, emplea la fantasía para mostrar la verdad. Es evidente el marco fantástico en el que se desarrollan las “comedias irrepresentables” y, en el apartado correspondiente a esta trilogía, se ha hecho especial hincapié en el componente absurdo y grotesco en el que se asientan estas obras. La fantasía está también presente en *La zapatera prodigiosa* y en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en las que resulta ser un elemento transgresor, un arma satírica, que permite trascender y al mismo tiempo cuestionar, desde otra perspectiva, lo convencional y preestablecido. Además, en consonancia con lo fantástico, Lorca se sirvió de la magia y del sueño, recursos que la sátira viene empleando desde sus albores. De ahí la conexión que se establece en esta tesis entre la obra del poeta, los *Sueños* de Quevedo y los *Caprichos* de Goya, inicialmente concebidos bajo el título de *Sueños*.

Así mismo, la manifestación constante del propósito reductivo, mecanismo satírico esencial, en el que se fundamentan todas y cada una de las técnicas satíricas, constituye otro indicativo de la existencia de sátira en las obras en las que se basa esta investigación. El paralelismo detectado, en este sentido, entre los textos lorquianos de juventud y las obras de madurez confirma que la reducción es una constante en la obra de Federico García Lorca. Además, el propósito reductivo enlaza con la actitud del satírico, esencial para determinar si una obra es o no satírica. Esta tesis demuestra a mi entender que Lorca dio muestras de la misma actitud y de manera tajante tanto en sus declaraciones a la prensa como en sus obras de teatro, en las que por medio de un portavoz o máscara, estratagema de la que frecuentemente se sirve el satírico, manifestó su postura crítica. De acuerdo con la actitud satírica a la que me refiero, esta tesis repara en la deliberada intención de Lorca de impactar, incluso de manera hiriente, al espectador para, de esta manera, implicarlo en su cruzada contra la injusticia, el poder, la hipocresía..., aspecto que, sin duda, también revela su condición de satírico. Por

consiguiente, la investigación realizada demuestra que Lorca empleó recursos satíricos, mediante los cuales llevó a cabo su propósito censor y didáctico, lo que promueve que en su obra coexistan lo cómico y lo trágico, la risa y la indignación, el humor y el desprecio o el aborrecimiento, combinación esencial en la sátira a pesar de su, a priori, supuesta incompatibilidad.

Además, Federico García Lorca se identificó explícitamente con Quevedo y empleó los mismos mecanismos que los satíricos del Siglo de Oro, recurriendo como aquellos a la técnica de contraste entre apariencia y realidad, cuestión a la que esta tesis se remite obligada y constantemente y a la que, dada su relevancia, dedica un apartado. Estos aspectos a los que acabo de referirme constituyen pruebas irrefutables del “pedigrí” o ascendente que, según los teóricos de la sátira, corrobora el talante satírico de un escritor.

Otro dato muy significativo a favor de la propuesta que sostiene esta tesis es que, de acuerdo con la perspectiva histórica que requiere el estudio de la sátira para comprender la diversidad de sus procedimientos, Lorca recurriera a formas y géneros literarios, tendencias o movimientos artísticos que históricamente han albergado a la sátira: farsa, entremés, *Commedia dell’arte*, teatro de títeres, surrealismo y absurdo. A su vez, resulta igualmente significativa la conexión descendente, teniendo en cuenta el proceso histórico al que me refiero, entre la modalidad alegórica medieval, en cuyo propósito satírico repara esta tesis; los misterios medievales, los autos sacramentales, el surrealismo y el absurdo, cuya influencia nihilista nos remite a la escuela cínica, cuna de la sátira. La evidencia de que todos estos medios de expresión literaria, contenidos en el teatro de Federico García Lorca, están vinculados a los albores de la modalidad satírica, secunda la percepción de la obra lorquiana como un conjunto orgánico.

Así mismo, esta idea es avalada por otra de las propuestas inéditas de esta tesis, que la investigación realizada ha permitido validar: el objeto de ataque de la sátira lorquiana, la realidad oficial, es el *leitmotiv* de su teatro. La necesidad de criticar esa falsa realidad, así como la de reivindicar “la realidad verdadera” para educar al público son el detonante de su creación literaria. A favor de esta afirmación, recordemos el esclarecedor testimonio de Federico García Lorca en que admitió “trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto! ¡Protesto!

¡Protesto!...”⁵⁰². La intención crítica y la voluntad de concienciar al auditorio, mediando el humor, nos remiten a la sátira, pues constituyen, tal como vengo manifestando, los rasgos esenciales que distinguen el talante satírico.

En definitiva, el aspecto satírico, presente de manera transversal en la obra de Federico García Lorca, tal como reivindica esta tesis, resulta determinante, pues da unicidad al corpus lorquiano y contribuye en gran medida a la universalidad del autor. Los temas objeto de ataque de García Lorca continúan siendo de palmaria actualidad: la fugacidad de la vida y lo incomprensible de la existencia, la frustración que supone asumir nuestra condición mortal, que constata la levedad del propio ser, además de las limitaciones o imperfecciones que provocan el rechazo social; la hipocresía fomentada por el canon institucionalizado, la injusticia, la falta de humanidad, constatada en la desigualdad social, la misoginia, la homofobia... que promueve la ideología burguesa, y el teatro convencional degradado a afianzar los valores de la clase dominante. Todos ellos son aspectos que conforman una realidad pobre y fea, contra la que Federico García Lorca protestó abnegadamente desde el primer al último verso. Nos remite, esta evidencia, a la cita de Hodgart con la que se abría esta tesis doctoral, a la que esta última reflexión se ajusta totalmente.

Por último, considero que, además de aportar nuevos y esclarecedores datos acerca de la controvertida creación lorquiana, esta tesis contribuye a precisar el grado de influencia de la tradición literaria en el teatro de Lorca y valora, especialmente, cuál fue su aportación a la modalidad de la sátira, aspecto que a su vez contribuye a ensanchar el ámbito de influencia y la grandeza de su obra.

⁵⁰² Proel [Ángel Lázaro], “Galería. Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar”, *La Voz*, (18 de enero de 1935), en García Lorca, *Obras Completas*, Vol. III, pp. 556-557.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, edición de Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980.
- Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel, *Cipriano Ribas Cherif y el teatro de su época (1891-1967)*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1999.
- Alonso Valero, Encarna, “Lo trágico: Nietzsche y Lorca”, en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 131-146.
- , *La tragedia del nacimiento (El teatro de Federico García Lorca)*. Granada, Atrio, 2008.
- Anderson, Andrew A., “Some Shakesperian reminiscences in Garcia Lorca’s Drama”, *Comparative Literature Studies*, 22, 2 (1985), pp. 187-210.
- , “The Strategy of Garcia Lorca’s Dramatic Composition 1930-1936”, *Romance Quarterly*, XXXIII (1986), pp. 221-229.
- , “El último Lorca: unas aclaraciones a *La casa de Bernarda Alba*, *Sonetos y Drama sin título*”, en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca: Granada, mayo de 1986*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986, pp. 133-138.
- , *García Lorca. La zapatera prodigiosa*, Londres, Grant-Cutler/Támesis, 1991.
- , “*El público*, *Así que pasen cinco años* y *el Sueño de la vida*: tres dramas expresionistas de García Lorca”, en Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 215-226.
- , “‘Un difícilísimo juego poético’: Theme and Symbol in Lorca’s *El público*”, *Romance Quarterly*, 39.9. (1992), pp. 331-346 [342].

- Badenes, José Ignacio, “‘This is My Body which Will Be Given up for You’: Federico García Lorca’s *Amor de Don Perlimplín* and the *auto sacramental* Tradition.” *Hispania* 92.4 (diciembre de 2009), pp. 688-695.
- Bajtín, M. M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D.F., FCE, 2005.
- Balboa Echeverría, Miriam, *Lorca: el espacio de la representación*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.
- Belamich, André, “El público y La casa de Bernarda Alba, polos opuestos en la dramaturgia de Lorca”, en AAVV, *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Federico García Lorca*, edición de Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 77-92.
- Berceo, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, edición, introducción y notas de Vicente Beltrán, Barcelona, Editorial Planeta, 1983.
- Bergamín, José, “Vida y milagros del género chico. Preludio de un libro futuro”, en José Bergamín, *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 111.
- Bonnadio, Federico (ed.), *A companion to Federico García Lorca*, Woodbridge, Tamesis, 2007.
- Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península, 1973.
- Buero Vallejo, Antonio, “García Lorca ante el esperpento”, en *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 97-164.
- , “Lorca hoy” (1994), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. [En línea] Disponible en: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p283/05818330990503951869079/p0000001.htm#I_0
- Cabrol, Isabelle, “*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ou la réécriture avant-gardiste d’une aleluya populaire (F. García Lorca, 1926-1933)”. *Pandora: revue d’etudes hispaniques*, 9 (2009), pp. 179-198.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Calvo Carilla, José Luis, «La mediación nerudiana: Quevedo y Lorca», en *Quevedo y la generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1992, pp. 97-103.
- Canavaggio, Jean, “García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de ‘La zapatera prodigiosa’”, *Actas del coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982*, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 141-152.

- Cardwell, Richard A., “‘Mi sed inquieta’: expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano”, en *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*. Granada, Alhulia, 2005, pp. 47-80.
- Carricaburo, Norma y Cuitiño, Luis Martínez, “La sátira menipea en los esperpentos.
- Castillo Lancha, Marta, *El teatro de García Lorca y la crítica: recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*. Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga, 2009.
- Cerrillo Pedro C., “El cancionero infantil en la obra de Lorca: la activación del intertexto lector”, Alicante, Biblioteca Cervantes Virtual, 2008 [En línea] Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p283/46859397904917506300080/index.htm>
- Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, edición de Nicholas Spadaccini, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.
- Cortés, Rosario, *Teoría de la sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986.
- Delgado, María M., *Federico García Lorca*, Abingdon, Routledge, 2008.
- Devoto, Daniel, “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca”, en Ildelfonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 23-72.
- Díez Cobo, Rosa María, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, València, Universitat de València, 2006.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 188-210.
- Doménech, Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008.
- , “Doble lectura de Así que pasen cinco años”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, 7-8 (1990), pp. 233-254.
- , “Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español, en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 333-343.
- Dougherty, Dru, “Poética y práctica de la farsa: *La Marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (diciembre de 1996), pp. 124-144.

- Dougherty, Dru y Vilches de Frutos, M^a Francisca, “Federico García Lorca como director de escena”, en Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 241-251.
- , *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Fundación Federico García Lorca/Tabpress, 1992.
- Edwards, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983.
- Esslin, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Falero, Demetrio de, *Sobre el estilo*, traducción de Carlos García Gual, Madrid, Editorial Gredos, 1996, p. 82.
- Feal, Carlos, “El Lorca póstumo: *El público y Comedia sin título*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 6 (1981), pp. 43-62.
- Fergusson, Francis, “Don Perlimplín: el teatro poesía de Lorca”, en, Ildelfonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 175-185.
- Fernández Cifuentes, Luis, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986.
- , “El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de García Lorca”, en Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 89-100.
- Ferrada, Susana, “Amor de don Perlimplín: una obra teatral satírica”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33 (2015), pp. 113-132.
- Forradellas, Joaquín, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Madrid, Espasa Libros, 2010, pp. 9-43.
- Frye, Northrop, *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- , *Anatomía de la crítica*, Venezuela, Monte de Ávila editores, 1977.
- Gallego Morell, Antonio, “El teatro lorquiano: del fracaso inicial a la apoteosis”, en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986-1987, pp. 153 -164.
- García de la Torre, José Manuel, “En torno a una influencia literaria: Valle-Inclán y García Lorca”, en A. M. Gordon y Evelyn Rugg, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 297-300.

- García Lorca, Federico, *El público y Comedia sin título*. Introducción, transcripción y versión depurada por Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1978.
- , *La casa de Bernarda Alba*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1983.
- , *Teatro inédito de juventud*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994.
- , *Así que pasen cinco años. Leyenda del Tiempo*, edición de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 1995.
- , *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1997.
- , *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita: Títeres de Cachiporra (versión autógrafa inédita de 1922)*. Texto fijado y notas de Christian De Paepe; introducción de Annabella Cardinali. Madrid: Cátedra. 1998.
- , *El maleficio de la mariposa*, edición de Piero Menarini, Madrid, Cátedra, 1999.
- , *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, edición e introducción de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 2005 (Sexta ed.).
- , *La casa de Bernarda Alba*, edición de M^a Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Cátedra, 2005.
- García Lorca, Francisco, *Three tragedies of Federico García Lorca*, Nueva York, New Directions Paperbooks, 1955.
- , *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- García Lorenzo, Luciano, “Procedimientos cómicos en la comedia burlesca”, en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Visle (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, 1994, pp. 89-113.
- García Montero, Luís, “El teatro, la casa y Bernarda Alba”, en *La palabra de Ícaro: estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 359-370.
- García Posada, M., “La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca”, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, 1978.

Descargable en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
 <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01476329022303862979079/p0000012.htm#I_48>

- , “Lorca y el surrealismo: Una relación conflictiva”, *Ínsula*, 515 (noviembre 1989), pp. 7-9.
- George, David, *The History of the Commedia dell’arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1995.
- Gibson, Ian, “En torno al primer estreno de Lorca (*El maleficio de la mariposa*)”, en Ricardo Doménech (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 57-77.
- , *Federico García Lorca, II: De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987.
- , *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898- 1936)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.
- Gómez, Michael, “*La casa de Bernada Alba: A Nietzschean Reading*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 87 (2) (2010), pp. 221-239.
- Gómez Torres, Ana, “La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático” (1994). *Analecta Malacitana Electrónica*, 12 (diciembre de 2002). [En línea] Disponible en: <<http://www.anmal.uma.es/numero12/GOMEZ.htm>>
- Granada Marín, Juna José, “Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX” (2000), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. [En línea] Disponible en: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/132345.pdf>>
- Grande Rosales, María Ángeles, “*El público: la verdad de las máscaras*”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada, Alhulia. 2005, pp. 117-147.
- Granell, Eugenio F., “Así que pasen cinco años, ¿qué?” en Ildelfonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 357-370.
- , “Un romance secreto en Así que pasen cinco años”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, 7-8 (1990), pp. 199-214.
- Grant, Helen, “Una aleluya erótica de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX”, en Cyril A. Jones y Frank Pierce (eds.), *Actas del Primer*

Congreso Internacional de Hispanistas: celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962. Oxford, Dolphin Book, 1964, pp. 299-306.

Griffin, Dustin H, *Satire: a critical reintroduction*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994.

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

—, “El misterio evidente: en torno a *Así que pasen cinco años*”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, 7-8 (1990), pp. 215-232.

Gullón, Ricardo, “Perspectiva y punto de vista en el teatro de García Lorca”, en Ricardo Doménech (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985, pp.13-31.

Harretche, María Estela, *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*, Madrid, Gredos, 2000.

Hernández, Mario, “Introducción” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 9-44.

—, “Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)”, en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 227-239.

Herr, Christopher J., “Satire in Modern and Contemporary Theater”, en Ruben Quintero (ed.), *A companion to satire: from the biblical world to the present*. Malden, MA, Blackwell, 2007, pp. 460-475.

Higginbotham, Virginia, *The comic spirit of Federico García Lorca*, Austin y Londres, University of Texas Press, 1976.

—, “La iniciación de Lorca en el surrealismo”, en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 240-254.

—, “*Así que pasen cinco años*: Una versión literaria de *Un Chien andalou*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434 (julio-agosto de 1986), pp. 343-350.

Highet, Gilbert, *The anathomy of satire*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962.

Hodgart, Matthew, *La sátira*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

Huélamo Kosma, Julio, “La influencia de Freud en el teatro de Federico García Lorca”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6 (1989), pp. 59-83.

- , “Lorca y los límites del teatro surrealista español”, en Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 207-214.
- , *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El Público*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- Huerta Calvo, Javier, “La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX”, en Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 285-294.
- , *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, J. de Olañeta, Editor, 1995.
- , “Introducción” a Federico García Lorca, *El público*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, pp. 9-95.
- Iglesias Santos, Montserrat, “Valle-Inclán, la farsa y el teatro de vanguardia europeo”, en Aznar Soler, Manuel y Rodríguez, Juan (eds.), *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, Sant Cugat del Vallès, Taller d’investigacions valleinclanianas, 1995, pp. 539-551.
- , *Canonización y público: el teatro de Valle-Inclán*, Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- , “La farsa en el teatro de vanguardia europeo: Valle-Inclán y Ghelderode”, en Antonio Monegal, Enric Bou, Dario Villanueva Prieto (eds.), *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1999, pp. 163-174.
- Jammes, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Editorial Castalia, 1987.
- Jerez Farrán, Carlos, “La estética expresionista en *El público* de García Lorca”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 11 (1986), pp. 111-127.
- , *Un Lorca desconocido. Análisis de un teatro “irrepresentable”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- Josa Fernández, L., “De farsa humana eterna...” Federico García Lorca y Cervantes” (2003), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007 . [En línea] Disponible en: < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-farsa-humana-eterna-federico-garca-lorca-y-cervantes-0/>>

- Kasten, Carey, *The Cultural Politics of Twentieth-century Spanish Theatre: Representing the Auto Sacramental*, Plymouth, Bucknell University Press, 2012, pp. 11-44.
- Knight, Charles A., *The Literature of Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Laffranque, Marie, “Federico García Lorca: teatro abierto, teatro inconcluso”, en Ricardo Doménech (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 187-211.
- Lavaud, Jean-Marie y Eliane, “Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia”, en Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 361-372.
- Lázaro Carreter, Fernando, “Apuntes sobre el teatro de García Lorca”, en Idefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 327-342.
- Llera, José Antonio, “Prolegómenos para una teoría de la sátira”: *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9-10 (1998-1999). pp. 281-293.
 [En línea] Disponible en: <
http://eprints.ucm.es/13140/1/PROLEG%20C3%93MENOS_PARA_UNA_TEOR%20%28DA_DE_LA_S%20C3%81TIRA.pdf>
- Manzano Badía, Benjamín, “Doña Rosita la soltera y Los sueños de mi prima Aurelia: La inversión de la estructura melodramática en García Lorca”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes, y Juan Varo Zafra (eds.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898–1998). Congreso Internacional*, Granada: Diputación de Granada, 2000. pp. 247-253.
- Marchese, Angelo y [versión castellana de] Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1998.
- Martín, Eutimio, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986.
- , “La pujante vitalidad del lorquismo (bibliografía de y sobre Federico García Lorca)”, *Anales de la Literatura Española*, 4 (1995). [En línea] Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <
http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818518922725095209079/p0000027.htm#I_28>
- , *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 2013.

- Martínez Berbel, Juan Antonio, “*El público* de Federico García Lorca a la luz de *El Gran Teatro del Mundo* de Calderón”, pp. 332- 340, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra, (eds.), *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 193-204.
- Martínez Nadal, Rafael, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, 1980.
- , “El niño en el teatro y en la poesía de Federico García Lorca”, en Ricardo Doménech (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Federico García Lorca* Madrid, Cátedra, 1985, pp. 31-57.
- McFarlane, Duncan, “The universal literary solvent: Northrop Frye and the problem of satire, 1942-1957”, *English Studies in Canada*, 37:2 (junio de 2011), pp.153-172.
- Menarini, Piero, “Lorca y los títeres. Cronología y dos documentos” *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 5 (1989), pp. 103-128.
- Mendoza Filloa, A., “La imposible infancia recobrada de Federico García Lorca: las claves en ‘La balada de Caperucita’” (1919)” (1998), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. [En línea] Disponible en: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p283/02494929767616722754491/index.htm>>
- Millán, María Clementa, “Introducción” a Federico García Lorca, *El público*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 9-115.
- , “Lorca y Calderón de la Barca: la universalidad del espacio escénico”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra, (eds.), *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 193-204.
- Monegal, Antonio, “Una revolución teatral inacabada”, introducción a Federico García Lorca, *El público. Sueño de la vida*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 7-42.
- , “La verdad de las sepulturas” y la incertidumbre de la escritura”, Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra, (eds.), *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 61-76.
- Monleón, José, “Tradición y dictadura: Valle Inclán y Lorca”, Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 375-383. Morris, C. Brian, “Divertissement as Distraction in Lorca's

- La zapatera prodigiosa*”, *Hispania*, 69, 4 (1986), pp. 797-803. Nolting-Hauff, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los ‘sueños’ de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
- Oliva, César, “Federico, poeta y director”, Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 147-149.
- Ortega, José, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- Paco, Mariano de, “El auto sacramental en los años treinta”, Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 265-273.
- Pedrosa Bartolomé, José Manuel, “De Perlinpinpin a Perlimplín: *Féerie* Francesa, *Cyrano*, Aleluyas, Cuentos de Calleja... y Lorca”, *Liburna*, 8 (2015), pp. 117-163.
- Peral Vega, Emilio, “Burla clásica-burla moderna: el personaje de Perlimplín”, en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del siglo de oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, pp. 223-244.
- , “Morir y matar amando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*”, *Arbor* CLXXVII, 699-700 (marzo-abril de 2004), pp. 691-702.
- , “Perlimplin/Lorca/Pierrot: Frustrated Desire”, en Emilio Peral Vega, *Pierrot/Lorca: White Carnival of Black Desire*, Woodbridge, Tamesis, 2015, pp. 95-107.
- Perdomo Montelongo, Unvelina, *La sátira de Valle-Inclán en El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: tradición y modernidad*. A Coruña, Ediciós do Castro, 2006.
- Perri Denis, “Fullfilment and Loss: Lorca’s View communication in the twenties”, *Hispania*, 75, 3 (septiembre de 1992). [En línea] Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03692952311458373087857/p0000002.htm#I_5 >
- Petr, Pavel, Roberts, David y Philip Thomson, *Comic relations. Studies in the Comic, Satire and Parody*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang, 1985.
- Quevedo, Francisco de, *El mundo por de dentro*, en *Sueños y discursos*, edición de O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, p. 302.

- Rey Faraldos, Gloria, “El teatro de las misiones pedagógicas”, en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 1992, pp. 153-164.
- Richter, David F., *García Lorca at the Edge of Surrealism: The Aesthetics of Anguish*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2014.
- Rodríguez Cacho, Lina, “Estudio crítico” a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Valencia, Pre-Textos, 1986, pp. 235-337.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español: Siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1971.
- Saillard, Simone, “Lorca, du théâtre de farce au théâtre impossible”, *Organon*, n. esp. (1978), pp. 36-64.
- Sánchez, Roberto G. “La última manera dramática de Federico García Lorca (Hacia una clarificación social de su teatro)”, *Papeles de Son Armadans*, XVI, 60 (1978), pp. 90-91.
- Seco de Lucena Vázquez de Gardner, M. Encarnación, *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1990.
- Soria Olmedo, Andrés, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.
- , “‘Me lastima el corazón’: Federico García Lorca y Federico Nietzsche”, en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 113-130.
- Tejerina Lobo I., “La literatura dramática infantil y el teatro de títeres. De Federico García Lorca hasta la actualidad” (2000), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. [En línea] Disponible en: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p283/05814996589458439647857/p0000001.htm#I_0 >
- Test, George A., *Satire. Spirit and Art*, Tampa, University of South Florida Press, 1991.
- Thau Heyman, Therese, S. Phillips, Sandra y Szarkowski, John, *Dorothea Lange: American Photographs*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art: Chronicle Books, 1994.
- Urzáiz Totajada, Héctor, “Farsa, sátira y parodia en el teatro juvenil de García Lorca”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 21 (1996), pp. 385-402.

- Vaíllo Torres, Carlos, *La poesía satírica de Francisco de Quevedo*, Tesis Doctoral, Departamento de Filología Española de Universidad Autónoma de Barcelona, 1977.
- Valdés, Ramón “Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea española en su Siglo de Oro”, en Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.), *Estudios sobre la sátira española del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, 2006, pp. 179-207.
- Vélez de Guevara, Luis, *El diablo cojuelo*, edición de Ramón Valdés, Barcelona, Crítica, 1999.
- Vitale Rosanna, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991.
- Wright, Sarah, *The trickster-function in the theatre of García Lorca*, Londres, Tamesis, 2000.
- Zimmerman, Marie-Claire, “Le rire et la poésie au théâtre: sur la genèse d’une convergence et d’un décalage fonctionnels dans les quatre textes scéniques: *La cabeza del dragón*, *La hija del capitán*, *Amor de don Perlimplín*, *La zapatera prodigiosa*”, en *Media et représentation dans le monde hispanique au XXe siècle*, *Colloque international Dijon, 21 et 22 novembre 1987*, *Hispanística XX* (1987), pp. 91-104.