



UNIVERSITAT DE BARCELONA

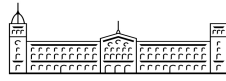
La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca

Marta Cobo Esteve

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Universitat
de Barcelona

**LA HERENCIA DEL TEATRO CLÁSICO EN EL ESPERPENTO DE
VALLE-INCLÁN Y LAS FARSAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

MARTA COBO ESTEVE

Tesis para optar al título de Doctora en
literatura española

Dirigida por:

Dra. Lola Josa

Programa de doctorado:

Filología Hispánica

Línea de investigación:

Tradición y originalidad en la creación literaria (Siglo XX)

Departamento de Filología Hispánica

Facultad de Filología

Universidad de Barcelona

28 de septiembre de 2015

Seres efímeros: ¿Qué somos?
¿Qué dejamos de ser?
El hombre es el sueño de una sombra
Píndaro, *Píticas*, VII, vv.135-137

ÍNDICE

I. OBJETIVOS	11
II. METODOLOGÍA	21
III. ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
IV. INTRODUCCIÓN	29
4.1. Rito especular del alma humana	29
4.2. El mundo en crisis y la caída del hombre del barroco	32
4.3. <i>Theatrum mundi</i>	36
4.4. La heterodoxia como voluntad de liberación	42
4.5. El entremés: género para la subversión	44
4.6. Entre la ley y el deseo: el mito socio-religioso del honor y la honra	48
4.7. Teatro y envilecimiento humano	54
4.8. Ramón del Valle-Inclán: el teatro clásico ante el espejo cóncavo	60
4.9. Recepción de Calderón: desde el silencio hasta “el aire de los pueblos”	64
4.10. Federico García Lorca: el teatro clásico, herencia para la revolución	66
V. ENCRUCIJADA DE TEXTOS	71
5.1. El retablo del esperpento	71
5.2. El ciclo farsesco lorquiano	79
5.2.1. La gesta de un retablo: la <i>Tragicomedia de don Cristóbal y la</i> <i>señá Rosita</i> y sus diferentes testimonios textuales	79
5.2.2. El telar del “apólogo del alma humana”: <i>La zapatera prodigiosa</i>	84
5.2.3. Construcción de una conciencia trágica: <i>Amor de don Perlimplín</i> <i>con Belisa en su jardín</i>	89

VI. CERVANTES: EL ENTREMÉS Y LA FARSA COMO GÉNERO PARA LA SUBVERSIÓN Y LA RECUPERACIÓN EN EL SIGLO XX	95
6.1. El entremés: génesis para la construcción de las farsas lorquianas y los esperpentos	95
6.2. Farsa y entremés: huellas de la tradición en la creación del esperpento	120
6.2.1. Soldados cervantinos: la estela de la tradición en los personajes de <i>Martes de Carnaval</i>	123
6.2.2. Personajes fronterizos: antihéroes cervantinos y del universo valleinclaniano	131
6.3. Miguel de Cervantes y Federico García Lorca, un cruce de caminos entre tradición y modernidad	145
6.3.1. El viejo y la niña: el matrimonio como negocio	145
6.3.1.1. El viejo muñeco grotesco de la porra: don Cristóbal	148
6.3.1.2. La lucha constante de la Zapatera: la mediocridad del viejo Zapatero	153
6.3.1.3. Aleluya del vejete: la tragedia de Perlimplín	159
6.3.2. La libertad frente al poder: la construcción de los personajes femeninos	165
6.3.2.1. La rebeldía del títere: doña Rosita	173
6.3.2.2. La lucha por la libertad: el vuelo del alma de la Zapatera	177
6.3.2.3. El cuerpo de Belisa	182
VII. REPRESENTACIONES DEL ENGAÑO DEL MUNDO: <i>MUNDUS EST FABULA</i>	185
7.1. Tradición del teatro de títeres en España y su recuperación en el siglo XX	191
7.2. El dramaturgo frente a sus criaturas: dos miradas ante la tragedia humana...	202
VIII. EL CARNAVAL COMO ESPACIO PARA LIBERTAD: LA VIDA AL OTRO LADO DE MASCARADA HUMANA	223

IX. PRÓLOGOS CERVANTINOS Y PRÓLOGOS LORQUIANOS: LA REIVINDICACIÓN DE UNA NUEVA CONCEPCIÓN DRAMÁTICA Y DE AUTOR AL CALOR DE LA TRADICIÓN	239
X. LA DAMA BOBA: TRAZAS CLÁSICAS PARA LA ZAPATERA PRODIGIOSA	255
XI. JUANITO VENTOLERA: EL MITO DE DON JUAN ANTE EL ESPEJO CÓNCAVO VALLEINCLANIANO	263
XII. EL MITO SOCIO - RELIGIOSO DE LA HONRA CALDERONIANA: EL CONFLICTO ENTRE DESEO Y DEBER	275
12.1. Calderón tras el espejo cóncavo: Valle-Inclán y <i>Los cuernos de don Friolera</i>	275
12.2. Federico García Lorca y Calderón de la Barca: el incesante conflicto del hombre frente al mundo	286
12.2.1. <i>La zapatera prodigiosa</i> : la defensa de la honra como espacio para la rebeldía	306
12.2.2. <i>Amor de don Perlimplín</i> : el destino trágico del honor, entre lo lírico y lo grotesco	317
XIII. CONCLUSIONES	325
XIV. BIBLIOGRAFÍA	335

La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca

Agradecimientos

Tras el camino recorrido hasta hoy y haciendo un alto, me gustaría mostrar mi infinita gratitud a todos quienes, de una manera u otra, estando cerca y lejos a la vez, han hecho posible el haber llegado hasta aquí, y hacerme sentir que puedo seguir hasta donde me lo proponga. Porque sin ellos yo sería otra.

Agradecerles a mis padres el ser, el estar y el hacer siempre, sin condiciones; a Lola, mi maestra, compañera, y hacedora de vida, sin ella hoy nada del resto de cosas quizás estarían, una suerte de regalo; a Blanca, mi hermana, mi compañera de fatigas y aventuras que ha hecho de este trabajo un lugar increíble para siempre; a Gaston, aquel que sabe que seguiría al fin del mundo y quien me dio *teatro* a mansalva para vivir; a Abraham, mi hermano, que no solo le ha puesto música al trabajo y a mi vida, sino que ha dado aliento y ha empujado en los momentos de debilidad, siempre a la sombra, pero siempre allí; a Mar, porque con esa sonrisa que todo lo llena y ese toque de *nuestro orden encontrado* hace que todo se pueda; a Jordi, quien jamás me deseó suerte, pero siempre, siempre, siempre, dio aliento y fuerzas, algo muchísimo mejor (ahora lo sé); a Becca, por su enorme generosidad y la alegría regalada; a Graciela, Oriol y Xavier, mis maestros de cómo disfrutar, querer, y no perder esto que tenemos entre las manos que se llama vida, aunque la cosa se ponga fea; a Mariano, ese hombre de sabia mirada, cuyo calor, esmero y cuidados han estado y están siempre cerca; a Ramón, cuya aparición fue regeneradora, llena de complicidades, *trastadas*, y bellos saberes que hacen del vivir un lugar aún mejor; y a David, creador de lazos y ritos, porque cuando uno menos se lo espera, en un momento complicado, apareció y le puso y sigue poniendo un mar de risas de vida a todo esto.

Para todos, *mi pequeña gran familia*.

La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca

OBJETIVOS

“Trama y lenguaje de farsa humana eterna”¹, un entramado que se teje gracias al encuentro entre tradición y modernidad que se produce a lo largo de la escritura dramática de Valle-Inclán y Federico García Lorca y que, con el presente trabajo, pretendemos desentrañar. La labor desarrollada durante estos años de investigación, para poder arrojar más luz a este diálogo con los clásicos que permite llevar a cabo la renovación de la escena teatral española de principios de siglo, toma como punto de partida el magistral volumen de Antonio Buero Vallejo, *Tres maestros antes el público*, y debe su gestación al artículo de Lola Josa: «“De farsa humana eterna...”. Federico García Lorca y Cervantes»², en el que desgrana admirablemente los puntos de encuentro que conforman el cruce de caminos entre Federico García Lorca y Miguel de Cervantes; estudios que han servido como base del trabajo que ahora presentamos.

Asimismo, el análisis detallado de géneros, motivos, personajes y temas que hemos trazado a propósito del esperpento y las farsas entendidos a la luz del teatro áureo, nace con la intención de evidenciar, de forma precisa, de qué manera el dramaturgo granadino, con el objetivo de crear una nueva manera de hacer y entender el teatro, crea una alternativa a la propuesta dramática del esperpento de Valle-Inclán y de qué modo la impronta del teatro del siglo XVII se filtra entre las páginas de ambos para poder alcanzar la renovación de la escena

¹ Federico García Lorca, «Palabras antes de una representación de tres entremeses de Cervantes» (agosto de 1933). Cito por Federico García Lorca, *Obras completas. Volumen III. Prosa*. Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, pág. 224.

² Lola Josa, «“De farsa humana eterna...”. Federico García Lorca y Cervantes» en Jesús G. Maestro (ed.), *Theatralia. El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV centenario. V -Congreso Internacional de Poética del Teatro (Florenca, 17-19 de diciembre de 2003)*, Pontevedra, Mirabel Editorial – Vanderbilt University, 2003, págs. 217-225.

teatral española de principios del siglo XX, anquilosada todavía en los dramas *ripios* de Echegaray y los hermanos Quintero. Creíamos, pues, que era necesario cribar minuciosamente estos encuentros, en primer lugar con los textos que conforman el volumen de *Martes de Carnaval*, como paso previo y necesario para comprender cabalmente la intención de Federico García Lorca para que el teatro volviera “a la tierra para cobrar nuevos bríos”³ con las tres piezas con las que construye su llamado ciclo farsesco⁴. Surgía, así, la necesidad de analizar los textos de ambos dramaturgos a través del tamiz de los grandes clásicos del teatro barroco, después de revisar los trabajos críticos en torno a la influencia del teatro áureo, y observar de qué manera, en gran parte, abordaban el tema con superficialidad, ligereza o, incluso, olvido; estudios en los que no existe voluntad de mostrar los momentos en que se produce ese encuentro con la tradición y el modo e intención de dicha influencia dentro del texto. Con todo ello, y como ya hemos referido anteriormente, el admirable ensayo de Buero Vallejo, “García Lorca ante el esperpento” se nos presentaba como el punto de partida para iniciar este trabajo al defender la necesidad de revisar la dramaturgia lorquiana, dado que un amplio sector de críticos e intelectuales consideraba que, hasta bien entrada la madurez, su obra teatral carecía de compromiso⁵ y “que su esteticismo oculta la realidad [...] en lugar de revelarla”⁶. Al estudio de Buero hay que añadirle, en esta primera andadura, los

³ Federico García Lorca, «El honor de Lola Membrives» en *Crítica*, Buenos Aires (16 de marzo de 1934), Cito por Federico García Lorca, *Obras completas. Volumen III. Prosa,...*, pág. 245.

⁴ Una labor, la del dramaturgo granadino, que no solo lleva a cabo con las farsas, sino que se hace extensible a toda su producción dramática, pues en todas sus obras aflora esa necesidad vital de expresar un drama interior, junto con el deber de hacerlo nutriéndose de unos textos que le permitirán crear una nueva manera de hacer teatro.

⁵ “No existió ninguna inclinación crítica en sus primeras andanzas. Esto es perfectamente sabido. Todo se mueve en un universo perfectamente conservador y bello. Sólo más tarde es cuando el poeta se siente un poco avergonzado de sus trabajos, avergonzado en el mejor sentido de la palabra. Y escribe *La casa de Bernarda Alba*, que expresa de manera rotunda y denunciadora aspectos muy duros de la España trágica”. Antonio Buero Vallejo, *García Lorca ante el esperpento*, discurso de acceso para la Real Academia Española leído el 21 de mayo de 1972, Madrid, Real Academia Española, 1972, pág. 17.

⁶ *Ibíd.*, pág. 106.

apuntes bibliográficos de Ricardo Doménech⁷ en los que lleva a cabo una detallada anotación de esos pocos trabajos en los que se traza someramente la relación entre Federico García Lorca y Valle-Inclán. Los dos autores nos advertían de la necesidad de trabajar detenida y minuciosamente la obra de ambos dramaturgos de manera sincopada, ya que de este modo se establece una relación de influencia y permite, también, percibir los mecanismos que operan en cada una de sus obras para alcanzar un objetivo común: un nuevo teatro social y revolucionario⁸. Y es en esa búsqueda donde encontramos una impronta esencial del legado que les proporciona el teatro clásico español.

Es por ello que, creíamos que era necesario detenernos en esas huellas textuales que permitieron la creación de un género nuevo como el *esperpento*, con el que Valle-Inclán desvelaba al espectador el lado más oscuro del individuo

⁷ Ricardo Doménech, «Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español» en *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, pág. 47-62.

⁸ Pese a las diferencias que puedan mostrar ambos dramaturgos a la hora de construir una nueva forma de hacer teatro a través del diálogo con la tradición, en ambos casos, de sus poéticas dramáticas, declaraciones y obras se desprende un sentimiento común que proyecta una visión del teatro como instrumento social. El teatro deja de ser en sus manos mero divertimento para crear un espacio en el que se muestre al espectador el verdadero devenir del hombre, la verdadera identidad de un individuo que parece condenado a vivir encorsetado bajo unas leyes ajenas totalmente a su sentir. El teatro debe pues alejarse de todo artificio burgués para descender hasta lodazal humano y convertirse así en un mecanismo de educación social. Muestra de ese sentir son las siguientes declaraciones de Valle-Inclán, en primer lugar, y de Federico García Lorca, en segundo:

“Yo soy siempre un joven revolucionario, y poniéndome a decir verdad, quisiera que toda reforma en el teatro comenzara por el fusilamiento de los Quintero. Seriamente, creo que la vergüenza del teatro es una consecuencia del desastre total de un pueblo, históricamente. El teatro no es un arte individual, todavía guarda algo de la efusión religiosa que levantó las catedrales. Es una consecuencia de la liturgia y arquitectura de la Edad Media. Sin un gran pueblo, imbuido de comunes ideales, no puede haber teatro [...]. ¿Quiénes son espectadores en las comedias? [...] Los mismos que juegan a la lotería en las tertulias de clase media. Por eso los autores de comedias – desde Moratín hasta Benavente - , parecen nacidos bajo una mesa camilla. Son fetos abortados en una tertulia casera. En sus comedias están todas las lágrimas de la baja y burguesa sensibilidad madrileña”. Carta de Valle-Inclán a Cipriano Rivas Cherif (12 de diciembre de 1922). Cito por Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, pág. 548-549.

“¿Rechaza usted el público burgués? [...] Eso no es teatro ni es nada [...]. Yo arrancaré de los teatros las plateas y los palcos y traeré abajo el gallinero. En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas”. «Charlando con García Lorca», Buenos Aires, *Crítica* (15 de octubre de 1933). Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa,...*, pág. 447.

y que permitirán a Federico García Lorca tejer todo un entramado “como alternativa original a la fórmula del esperpento”⁹ con el que regenerar el teatro español. Tradición y modernidad encontraron, por lo tanto, en los dos dramaturgos un espacio en el que el teatro clásico se convierte en la savia surgida de un tiempo mítico, originario, para construir un nuevo teatro.

Esta relación dialéctica de lo clásico con la vanguardia, que ya venía abriéndose camino desde principios de siglo, encuentra en la Generación del 27 su culminación, puesto que es durante los años veinte y treinta cuando intelectuales, críticos, poetas y dramaturgos muestran una comprometida preocupación por el estudio de los grandes autores del Siglo de Oro junto con una profunda conciencia de recuperación textual. Y lo más importante, procuraron por todos los medios subirlos a escena para intentar que llegaran a todo los espectadores:

para ello atendieron a las dos vertientes fundamentales: recuperar el teatro clásico, acercándose a él sin los prejuicios y convenciones que una retórica anterior había impuesto, deformando incluso los textos con las adaptaciones que consideraban necesarias; y crear un teatro de su tiempo mediante la adaptación de las formas clásicas, un teatro menos realista y convencional o efectista y cómico que el impuesto por el gusto mostrenco.¹⁰

No debemos perder de vista, en la línea de este trabajo, que si bien el esperpento valleinclaniano supuso una dislocación radical de la tragedia clásica para volverla ridícula y grotesca, ya que esta era la única “manera de representar la España de nuestras horas”¹¹, en cambio, para Federico García Lorca fue sustancia pura con la que nutrió personajes, espacios y temas, y que

⁹ Lola Josa, *op. cit.*, pág. 217.

¹⁰ José Paulino Ayuso, «La Generación del 27 y el teatro clásico español» en José Paulino Ayuso y Mar Zubieta (dir.), *La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*, Vol. 1, Cuadernos de Teatro Clásico nº 26, Madrid, Ministerio de Cultura – INAEM, 2010, pág. 24.

¹¹ Ramón del Valle-Inclán, «Don Ramón del Valle-Inclán en el Ateneo», *El Castellano* (23 de octubre de 1925); cito por Joaquín y Javier del Valle-Inclán (eds.), *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*, Valencia, PRE_TEXTOS, 1994, pág. 287.

terminó convertida en la esencia con la que construyó todo un universo dramático que, al calor de la tradición, se hace universal, incluso mítico, pues con él muestra la condición más originaria de la conciencia humana. Esta construcción bajo el latir de los clásicos estará siempre empujada e impregnada por la intención de volver a dar al teatro una impronta de valentía y libertad, en cuanto a formas dramáticas y temas se refiere, dejando siempre la puerta abierta a la salvación de sus personajes que pese a todo el desencanto y la desilusión que los gobierna, encuentran la manera de redimirse. El dramaturgo granadino concede a sus criaturas la libertad y la salvación frente a un mundo que no les pertenece y que tan solo les conduce a la aniquilación. Redención, la de esos hombres y mujeres que no se sienten capaces de vivir dentro de los límites marcados por la ley social, que termina siendo la del propio demiurgo. El autor pretende recuperar con ello el clima de un teatro ya perdido, caído en el olvido: “Hemos olvidado el clima de un teatro entero y al olvidarlo se nos ha convertido en agua sucia la sangre poderosa que llevábamos en las venas”¹².

Así pues, se nos presentaba la ocasión de comparar a ambos dramaturgos mediante una relación de necesidad y no de oposición, como en ocasiones se ha apuntado: Lorca necesita del esperpento como alternativa a ese teatro vacío, superficial e insustancial que acaparaba la escena española de principios de siglo, para poder dar un paso y crear un espacio dramático primigenio, cifra de la condición humana, con el que revelar al público, independientemente del género del que se valiera, el verdadero sentir del hombre.

Puesto que trabajar con toda la obra de ambos autores se nos hacía tarea ingente, hemos centrado esta investigación en los tres esperpentos del volumen de *Martes de Carnaval* y en las tres piezas que conforman el ciclo farsesco

¹² Federico García Lorca, «Presentación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, representado por el Club Teatral Anfistora», leída por Lorca el 25 de enero de 1935 en el cine Capítol de Madrid con motivo de la única función que de la obra hizo el Club Anfistora. Cito por Federico García Lorca, *Obras completas. Volumen III. Prosa,...*, pág. 252.

lorquiano, ya que todos ellos permitían la confrontación perfecta para observar ese camino hacia una nueva manera de hacer teatro y, asimismo, se nos presentaban como los más descuidados en cuanto al cotejo de huellas de la tradición clásica. Las obras elegidas de ambos dramaturgos, pertenecientes al género de la farsa, se nos desvelan como textos cuyos orígenes se remontan a los intermedios cómicos de la liturgia medieval, y que encuentran en los entremeses cervantinos el molde perfecto para concebir esas breves piezas con las que recrear un mundo marginal y carnalesco con el que desenmascarar el engaño y la falsedad bajo las que vive el hombre. La farsa, mediante la forma entremesil, nace como “esqueje desgajado de la comedia”¹³ para reflexionar acerca de la conducta humana y “se nutre [...] de los estratos inferiores y marginales de la sociedad. Todo en él se refiere a lo bajo, a lo innoble”¹⁴. Una elección que en ninguno de ellos, incluidos los dramaturgos del siglo XVII, no es casual, puesto que se trata de un género con el que mostrar, no solo el sentir más indigno y vil del ser humano, sino también el conflicto del individuo que es incapaz de adaptarse a las normas sociales frente a una sociedad en la que reina la apariencia y el deber; un conflicto que jamás encuentra resolución al final de la obra ni con el pasar de los tiempos, pues se sabe eterno.

La relación dialéctica que se establece entre Valle-Inclán y Federico García Lorca en su postura frente a los textos clásicos del teatro del Siglo de Oro, y el modo en qué hacer de ella materia con la que construir una nueva mirada hacia el mundo que les rodea, se detecta esclarecedoramente en las ya conocidas declaraciones del dramaturgo gallego al diario *ABC* en diciembre de 1928; unas declaraciones en las que habla de la manera de situarse como creador frente a sus criaturas y la manera en que lo han hecho el resto de dramaturgos a lo largo de la historia de la literatura:

¹³ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones Benavente*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, pág. 17.

¹⁴ 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, José J. de Olañeta editor, 1995, pág. 83.

Comenzaré por decirle a usted que hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando de mira de rodillas – y esta es la posición más antigua de la literatura – se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana [...]. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos [...]. Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos.¹⁵

Y es a propósito este modo de ver el mundo, alejado y distanciado del hombre que se convierte, tras la mirada valleincliniana, en un ser grotesco, cuando Federico García Lorca da un giro. El dramaturgo granadino, sintiéndose profundamente deudor de aquel Cervantes que “ha hecho las paces con el barro humano”¹⁶, dirige sus pasos hacia un camino¹⁷ que le permita recuperar la tragedia o el sentimiento trágico humano para expresar la densidad del alma humana:

No pretendo que mi obra sea de vanguardia. Yo la llamaría mejor de *gastadores*; pero creo que hay en ella una vibración que no es tampoco la usadera. [...] Yo veía dos maneras de realizar mi intento: una tratando el

¹⁵ Gregorio Martínez Sierra, «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra» en *ABC*, Madrid (7 de diciembre de 1928), pág. 3.

¹⁶ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*,..., pág. 42.

¹⁷ No es intención de estas páginas juzgar ni esgrimir más allá de la relación literaria que tenían ambos dramaturgos, es por este motivo que, aunque personalmente las distancias eran grandes, más por cuestiones políticas que artísticas, Federico García Lorca no dejó de ver nunca en Valle-Inclán a un maestro:

¿Qué le parece Valle-Inclán cómo poeta?

Detestable. Como poeta y como prosista. Salvando el Valle-Inclán de los esperpentos, ése si es maravilloso y genial, todo lo demás de su obra es malísimo.

Ricardo F. Cabal, «Charla con Federico García Lorca» en *La Mañana* (22 de diciembre de 1933). Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa*,..., pág. 423.

tema con truculencias y manchones de cartel callejero (pero esto lo hacer insuperablemente don Ramón), y otra, la que he seguido, que responde a una visión nocturna, lunar.¹⁸

Federico García Lorca, convertido en un discípulo excepcional como bien ha ido anotando la crítica¹⁹, aprende así a dislocar la realidad, distorsionarla con todos los elementos que los textos del Siglo de Oro le proporcionan, para luego dejar entrar por una rendija a ese universo grotesco que aplasta al hombre, el mundo de la poesía que, además de permitir la redención y la redención frente a sus criaturas, posibilita, siempre bajo el tono trágico de fondo, el desenmascarar la cruda realidad. El problema de la verdadera identidad del hombre, que se extiende hasta la actualidad, se hace fundamental para entender la cultura del siglo XVII, pues no debemos olvidar que uno “de los tópicos del barroco es la pregunta por la identidad del ser humano, el intento de comprenderse a sí mismo”²⁰. La vida del barroco, con la llegada de la sociedad cortesana, se había convertido para el hombre en una mascarada, un lugar regido por la contención del deseo frente al deber, de represión de las emociones, de magnificencia, engaño y falsedad con el objetivo de mantenerse dentro de los círculos establecidos por el poder. Un estado de permanente vigilancia de uno mismo y del otro, estrechamente relacionado con el tópico del *theatrum mundi* y de la *vanitas vanitatis*, en el que vive sumido el individuo, que le conduce a un proceso de enmascaramiento. Y es frente a ese proceso en el que se pierde la verdadera

¹⁸ Federico García Lorca, «Autocrítica de *Mariana Pineda*» en *ABC*, Madrid (12 de octubre de 1927), pág. 35. No debemos olvidar que por esos años, aunque las declaraciones giren en torno a *Mariana Pineda*, el poeta granadino andaba todavía retocando *La zapatera prodigiosa*.

¹⁹ “Sin el barroquismo de éste [Valle-Inclán], tiene su mismo sentido para descubrir en la palabra lo que hay en ella de sonoro, de plástico y sensual; su mismo gusto por lo elemental y dramático [...]. Existen, además, aun cuando el nombre del gran escritor gallego se haya citado pocas veces al tratar de Lorca, semejanzas evidentes en la obra teatral [...]. Partes de *La zapatera prodigiosa* y el don Cristobica podrían, sin alteración, entrar dentro de un esperpento Valleinclanesco”. Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1952, pág. 152.

²⁰ José María González García, «La cultura del Barroco: figuras e ironías de la identidad» en *Devenires*, volumen IV, 2003, pág. 125.

identidad humana, puesto que se aniquila por la necesidad de verse reconocido como apto dentro de la sociedad, donde se sitúan los grandes dramaturgos del barroco, aquellos que en palabras del mismo don Quijote, ponen frente al espectador “un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana”²¹. La vida se convierte de, esta manera, en un gran escenario en el que cada hombre interpreta el papel que le pertenece para poder seguir formando parte del colectivo, un camino en el que, si uno mismo no se conoce, corre el peligro de perderse definitivamente y de quedar atrapado por la vanidad humana. Un tiempo en el que “la Tierra es el teatro angosto de las tragedias de la muerte”, en palabras de Gracián, al que vuelven de nuevo la mirada dramaturgos del siglo XX, como Valle-Inclán y Federico García Lorca, puesto que con el pasar de los siglos, en el fondo, nada ha cambiado: el individuo sigue siendo víctima y verdugo de una sociedad que no tolera las salidas de tono, que no permite vivir a quienes no saben, pueden o quieren adaptarse a sus normas y límites, y en la que los hombres siguen jugando a la mascarada que “cumple la función de imprimir en la conciencia de los súbitos la visión de un poder absoluto ante el que no cabe rebelión alguna y en la conciencia de los fieles de una la Iglesia el anonadamiento ante un Dios todavía más absoluto”²². Poder e Iglesia siguen siendo, en la sociedad de nuestros dramaturgos, quienes dictan el vivir de los hombres bajo unas leyes que ahogan el deseo frente al deber; y es en este punto donde cobra magnificencia la herencia de Cervantes, Calderón o Tirso, en las esperpentos de Valle-Inclán y las farsas lorquianas.

Es por todo esto que, tras haber llevado a cabo la lectura minuciosa y haber estudiado pormenorizadamente los tres esperpentos y las tres farsas lorquianas a través de los grandes dramaturgos del teatro áureo como Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina, hemos podido

²¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición revisada, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Planeta, 2005, pág. 641.

²² José María González García, *op. cit.*, pág. 134.

anotar detalladamente esas huellas de la tradición que perviven en dichas obras con la intención de poder dar muestra del modo en que se sirven de ellos para poner de manifiesto ante el espectador los males endémicos del hombre, pues no debemos olvidar que el individuo alberga dentro de sí un *infierno* y es en la propia conciencia de tal situación que se encuentra la posibilidad de salvación: “Despertemos, pues, a fin de que podamos refutar nuestros propios errores. Mas sólo la filosofía nos despabilará, sólo ella nos sacudirá del pesado sueño”²³.

²³ Lucio Anneo Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, volumen I, Libro VI, Epístola 53, Madrid, Gredos, 1986, pág. 308.

METODOLOGÍA

Tras establecer un objetivo, se presentaban ciertas dificultades a las que hacer frente, ya que junto con la necesidad de acotar los textos de los dos dramaturgos contemporáneos con los que trabajar (pues su producción completa no es que no fuera relevante para este propósito, sino que se escapaba al volumen y tiempo de dicho estudio), también debíamos hacer lo propio con los textos y dramaturgos del Siglo de Oro de los que nos íbamos a servir para la investigación. De este modo, una vez fijados a Miguel de Cervantes y Calderón de la Barca como los dos hitos de la dramaturgia áurea en cuyas obras se muestra ese conflictivo proceso de búsqueda de la identidad del individuo, convertido en eje central del pensamiento del siglo XVII, no solo a través del drama, sino también a través de la farsa, incorporamos a Lope de Vega y Tirso de Molina, imprescindibles para entender de qué manera se construyen *La zapatera prodigiosa* y *Las galas del difunto* bajo la proyección de *La dama boba* y de *El burlador de Sevilla*, respectivamente. De entre ellos fijamos, para llevar a cabo el estudio de dichas huellas, los entremeses cervantinos, por un lado, y las comedias de honor calderonianas, por el otro, al detectar en ellos una coincidencia de géneros, personajes y temas recurrentes a la vez que proporcionaban la construcción de universos cerrados que servían a la aspiración dramática de Valle-Inclán y Federico García Lorca.

Cabe decir también que, dado que la bibliografía acerca de la obra de Valle-Inclán y, más aún, la de García Lorca, puede llegar a ser desmedida dada la maestría y notoriedad de ambos autores, decidimos acotar las referencias críticas con las que trabajar y centrarnos más en los textos y en lo que éstos nos revelaban tras confortarlos. Por este motivo se ha establecido una selección

bibliográfica minuciosa para llevar a cabo nuestro interés quedándonos con los trabajos críticos de intelectuales de prestigio que se han ocupado de cada uno de los dramaturgos, puesto que pensamos que hacerlo de otro modo nos adentraría en un laberinto de referencias de difícil salida y podríamos haber perdido de vista lo que realmente es importante en este estudio: los textos.

Es por todos estos motivos que en la presente investigación hemos intentado elaborar una lectura pormenorizada de los textos que constituyen el volumen de *Martes de carnaval* y los del ciclo farsesco lorquiano con la mirada puesta en los grandes dramaturgos del Siglo de Oro, marcada por aquellos críticos que empezaron a apuntar la deuda de ambos autores para con la tradición, y en los que se observa una intención de evidenciar los engranajes bajo los que se construyen dichas obras. Es por este motivo que hemos intentado trazar un recorrido a través de los puntos que conforman la encrucijada en la que se encuentran Valle-Inclán y Federico García Lorca frente al teatro clásico español y que les conducen, a cada uno por un camino distinto, a mostrar la decadencia no solo del individuo, sino de toda una sociedad, que sigue latente en pleno siglo XX puesto que los rincones oscuros del alma humana son los mismos pese al paso del tiempo.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Casi resulta una obviedad señalar que cuando uno se acerca a la obra de dos dramaturgos como Valle-Inclán o Federico García Lorca, le asalta una basta cantidad de bibliografía, debido al alcance de la producción de ambos dramaturgos. Tanto es así que puede dar la sensación al lector de adentrarse en una maraña difícil de deshacer. De ahí la esmerada selección de referencias bibliográficas que hemos comentado anteriormente y que nos ha permitido observar esa superficialidad, escasez o incluso inexistencia por parte de la crítica en cuanto al análisis de la influencia del teatro del siglo XVII se refiere. Mostrando así la necesidad de estudiar aquellos aspectos que acercan a ambos dramaturgos a la tradición áurea, y quizás, lo más importante, los motivos que les conducen a recorrer un camino para con ello construir uno nuevo. El carácter escueto de gran parte de la crítica nos mostraba que acaso era necesario ahondar detalladamente en el modo en que el teatro clásico español terminó convertido con el tiempo, por un lado, en la savia para la creación de un nuevo género como el esperpento, con el que desenmascarar cuanto oculta la condición humana, y cómo el mundo que le rodea se convierte en un escenario degradado y degradante a la vez; y por el otro, el modo en que la tradición nutre una nueva mirada dramática que permita hacer y entender el teatro de manera distinta para alejarlo de la especulación económica y la vulgaridad; el teatro debía volver a ser el instrumento del hombre para representar “lo más profundo de su historia y de su ser”.²⁴

²⁴ Federico García Lorca, «En honor de Lola Membrives» en *Crítica*, Buenos Aires (16 de marzo de 1934); cito por Federico García Lora, *Obras Completas. Volumen III. Prosa...*, pág. 242.

Las palabras de Buero Vallejo evidencian ya que la tradición se convertía en instrumento de creación para Valle-Inclán y Federico García Lorca que les permite no, solo la renovación de los clásicos, sino la posibilidad de reformar y regenerar la escena teatral española:

Es difícil admitir, por ejemplo, que Valle-Inclán creyese realmente en aquella afirmación suya de que Cervantes “jamás” se emocionó con Don Quijote “a pesar de su grandeza”, pues la grandeza que don Ramón percibe en el héroe cervantino procede asimismo de la pluma de Cervantes.²⁵

Por el contrario, y siguiendo las referencias al dramaturgo gallego, en estudios críticos de prestigio como los Guillermo Díaz-Plaja del año 1972 acerca de la estética valleincliniana, se remite tan solo a la ya conocida división de las tres miradas del autor frente a sus personajes²⁶, pasando por la alto la influencia del teatro clásico áureo en la creación del género del esperpento, mientras que anota la deuda de éste para con la pintura de Goya y el decadentismo europeo:

Cuando sobreviene la “visión degradadora”, Valle Inclán somete a envilecimiento los mitos más caros de su juventud, y así el donjuanismo soberbio de don Juan Manuel de Montenegro se envilece en el donjuanismo canalla de Juanito Ventolera, al modo como acabamos de ver el gran mito de Otelo destruido por el reverso sarcástico de *Los cuernos de don Friolera*.²⁷

Años después, y en volúmenes dedicados exclusivamente al análisis de las tres obras que terminaron conformando *Martes de Carnaval*, como los

²⁵ Antonio Buero Vallejo, «De rodillas, en pie, en el aire (sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)» en *Revista de Occidente: Homenaje a Valle-Inclán*, núm. 44-45, Madrid, (noviembre-diciembre de 1966), pág. 135.

²⁶ “Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree hecho del mismo barro que sus muñecos, Quevedo tiene esa manera. Cervantes también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya”. Gregorio Martínez Sierra, «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra» en *ABC*, Madrid (7 de diciembre de 1928), pág. 3.

²⁷ Guillermo Díaz-Plaja, *Las estética de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, pág. 143

llevados a cabo por Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, de nuevo todo parece nacer de los dibujos del pintor aragonés y de la tradición grotesca pictórica europea, y la tradición española que aflora entre los lamentos de don Friolera o la ventolera de Juanito termina reducida a unas breves páginas en las que se hace alusión a Cervantes y Calderón, sin lograr detenerse en los mecanismos con los que Valle-Inclán conforma su obra bajo un complejo tejido²⁸. Incluso en la magnífica compilación de estudios llevada a cabo por John P. Gabriel en *Suma valleincliniana*, nos parecía notable la ausencia de un intento de desgranar la construcción de una nueva manera de hacer teatro retomando los clásicos de del Siglo de Oro para así alcanzar su propósito de revolución escénica.

La variedad de estudios lorquianos acerca de las farsas y el modo en que el dramaturgo las construye gracias a la tradición del Siglo de Oro no parece haber corrido mejor suerte. Si bien el hermano del poeta ya apuntaba durante los años en que escribió su *Federico y su mundo* (1959-1965) de qué manera, consciente o inconscientemente, la tradición cervantina se colaba por el mundo de *La zapatera prodigiosa* como fuente²⁹, y Gwyenne Edwards, en *El teatro de Federico García Lorca*, anotaba las huellas en las que parecía inspirarse el dramaturgo en la creación de su teatro para títeres, y remitía al Cervantes del *Retablo de las maravillas*, la mirada seguía siendo superficial, considerando además las farsas como género menor, e incluso en estudios de Marcelle Auclair o Miguel García Posada, inexistente. La bibliografía lorquiana se convertía, de este modo, en un laberinto del que surgen dos artículos excelentes ya dedicados

²⁸ Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, «Valle-Inclán y la tradición española» en *Re-Visión del esperpento como realidad estética y metáfora histórica*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2012, pág. 157-161.

²⁹ “Sin duda Federico quería recordar otros planos del variado mundo de Cervantes, y es casi seguro que aludía en sus palabras a los entremeses. El teatro español es más rico que ninguno, ni antiguo ni moderno, en la realización de pequeñas obras teatrales, que integran elementos poéticos y observación de la realidad, desde que este arte fue cultivado por grandes poetas del siglo XVI, Juan del Encina y Gil Vicente”. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 308.

exclusivamente a intentar desentrañar cómo Federico García Lorca retoma, de manera muy consciente, la tradición cervantina de los entremeses para construir tres obras que dejan de ser menores y empiezan a considerarse como una forma más de expresar ese desencuentro del alma humana con el mundo. Por un lado, el estudio de Jean Canavaggio, «García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*», en el que se empiezan a desvelar esas hebras escondidas tras la farsa:

En un momento clave en que se iniciaba una nueva etapa en la trayectoria dramática lorquiana, *La zapatera prodigiosa* no podía seguir los derroteros de la estética valleincliniana. Otro camino fue el que eligió para regenerar a su modo la escena española: aquel mismo que abrieron, más de tres siglos antes, los muñecos del compadre Miguel.³⁰

Y por otro, el estudio de Mario Hernández, «Una criatura quijotesca: *La zapatera prodigiosa* (Cervantes, Falla, García Lorca)», que sigue la misma estela de ir detallando el engranaje cervantino en la farsa violenta de la Zapatera. Una nueva estela de estudios, la que empieza a fraguarse durante los años ochenta, que culmina con la brillante introducción de Lina Rodríguez Cacho³¹, quien dedica ya un epígrafe importante a observar de qué manera se forma este cruce de caminos entre Miguel de Cervantes y la Federico García Lorca:

Sólo bajo la concepción lorquiana de la tradición teatral como asimilación de temas y de recursos populares que el creador – fundamentalmente del Siglo de Oro – perpetúa al darles universalidad, la hacerlos “clásicos”, puede entenderse que *La zapatera prodigiosa* tuviera desde el principio para su autor y su público, mucho de “farsa clásica” y “popular” al mismo tiempo, sin que Lorca que se atreviera a aceptar por separado ninguno de

³⁰ Jean Canavaggio, «García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pág. 152.

³¹ Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa. Facsímil de la primera versión autógrafa inédita*. Edición y estudio crítico de Lina Rodríguez Cachero, Valencia, Pre-Textos, 1986, pág. 255-282.

los dos apelativos. De ahí que le fuera necesario aclarar que ni su “popularismo” era sinónimo de espontaneidad carente de cultivo, ni su “clasicismo”, un mero ajuste a esquemas literarios simplemente heredados por la vía de la lectura.³²

Así pues, se desvela un nuevo espacio en el que parece que esos tres textos, que parecían menores frente a los grandes dramas y tragedias, empiezan a encontrar el sitio que se merecen y en los que se muestra un mayor interés en observar el modo en qué clásicos como Calderón de la Barca son la materia con la que trabaja Federico García Lorca para construir personajes como Don Perlimplín; estudio detallado de ello lo encontramos en artículos como el de Emilio Peral Vega «Burla clásica – burla moderna: el personaje de Perlimplín»³³. Un terreno fértil todavía en el que destaca el trabajo llevado a cabo hasta la actualidad Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos y concretamente en un magnífico volumen³⁴ en el que compilan numerosos artículos que profundizan acerca de los puntos de encuentro de Federico García Lorca con la tradición como acicate para la renovación de la escena teatral española del primer tercio del siglo XX.

³² Lina Rodríguez Cacho, «Algunas relaciones literarias» en Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa. Facsímil de la primera versión autógrafa inédita*. Edición y estudio crítico de Lina Rodríguez Cacho, Valencia, Pre-Textos, 1986, pág. 260.

³³ Emilio Peral Vega, “Burla clásica-burla moderna: el personaje de Perlimplín” en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2001.

³⁴ Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coord. y ed.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC – Fundación Federico García Lorca, 1992.

La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca

INTRODUCCIÓN

4.1. RITO ESPECULAR DEL ALMA HUMANA

Del tiempo en que hombres y dioses compartían el mismo mundo - momento originario de creación de un espacio a modo de lugar de celebración de la parusía de Dionisos³⁵-, nace el teatro como representación artística, además de devenir ya expresión y reflejo de los más hondos sentimientos del alma. El teatro surge, así, como sucesor de un rito de culto a la divinidad que irá cobrando diversas formas a lo largo de la historia, pero, en definitiva, siempre un rito, sacro o profano, aunque siempre envuelto de una misma liturgia. Aquellos ditirambos ancestrales que servían de canto para el recuerdo de los dioses y para narrar el descenso a los infiernos se convirtieron en un punto de partida para la creación de la tragedia y, a su vez, en la posibilidad de burlarse de la condición humana. El camino de descenso del hombre a los infiernos no solo es motivo de las grandes tragedias clásicas, sino que el culto a Dionisio se convirtió ya, en el siglo V a.C, en motivo de burla de la mano de Aristófanes cuando éste le condujo hacia el Hades para traer de nuevo a Eurípides hasta Atenas, a través de un viaje por la laguna estigia de Caronte. La comedia clásica, con la que el dramaturgo pretendía innovar la escena teatral del momento, nos muestra la bajada a los infiernos de sus personajes a la vez que plantea ya un debate acerca de la mejor manera de hacer teatro; drama del individuo y reflexión metateatral cuyos ecos resuenan con fuerza al leer a los grandes maestros de la

³⁵ Cabe recordar que Dionisio, hijo de mujer mortal y de divinidad, es el dios dos veces nacido, aquel que representa los misterios vegetativos, el descenso al reino de las sombras, pues, antes de ascender al cielo, llevó a cabo su particular descendimiento al Hades en busca de la sombra de su madre, Sémele, para conseguir devolverla a la vida. Con todo ello acaba convirtiéndose en el mito del drama de la caída del hombre.

historia de la teatro. No debemos olvidar que tanto la comedia como la tragedia nacen como imitación de una acción, bien sea de seres inferiores, bien fuera de “una acción esforzada y completa [...] y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”³⁶. Y es en esa *mimesis* del devenir del ser humano, entendida ya como un arte, siempre con su carácter ritual capaz de evocar actos divinos originarios³⁷, que el teatro se convierte en “actividad esencialmente metafísica del hombre”³⁸, en búsqueda de un intento de mostrar el problema del sujeto ante sí mismo, ya que el “coro bajo su forma primitiva [...] es la imagen reflejada del hombre dionisiaco mismo”³⁹. Es en este momento que el individuo toma conciencia de la necesidad de poner ante sí ese espejo que muestra aquello que lleva dentro con la necesidad de buscar respuestas: pasiones, dolor, vida, trascendencia.

La representación del ser y el estar en el mundo, que en sus orígenes nos remite a rituales sagrados, con el paso del tiempo se convierte también en la escenificación de lo que hay de sacro en lo profano, en un intento constante por desvelar ese barro del que en realidad estamos hechos; de ahí que cuando ponemos el foco en esas primeras manifestaciones teatrales que empiezan a fraguarse en la Península se nos presenten como espejo con el que revelar la verdad de un espacio y un tiempo de crisis social tras la que aflora el lado más bajo de la condición humana. En un mundo, el del otoño de la Edad Media, en el que el orden del universo empieza a resquebrajarse, nace también una forma de situarse frente a la realidad diametralmente alejada del heroísmo y la grandeza

³⁶ Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Biblioteca románica hispánica IV, Gredos, 1974, 1449b 24-27.

³⁷ “Para el hombre de las sociedades arcaicas, por el contrario, lo que pasó *ab origine* es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos. Lo esencial para él es, pues, conocer los mitos. No sólo porque los mitos le ofrecen una explicación del mundo y de su propio modo de existir en el mundo sino, sobre todo, porque al recordarlos, al reactualizarlos, es capaz de repetir lo que los Dioses, los Héroes o los antepasados hicieron *ab origine*. Conocer los mitos es conocer el secreto origen de las cosas”. Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1991, pág. 10

³⁸ Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid, Colección Austral, 2006, pág. 42

³⁹ *Ibíd.*, pág. 95

humanas; una mirada que despoja la realidad de idealismo y sublimidad para sumergirse en el lodo de la condición humana y que encuentra en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* su mayor representación artística. Un texto estrechamente ligado a la modernidad precisamente gracias a ese modo de observar una realidad sórdida, ruin y mezquina que transforma a quienes la habitan en seres marginales, incapacitados para vivir dentro de los márgenes de lo establecido por una sociedad que ni les entiende ni está dispuesta a hacerlo, dado que si lo hiciera se fracturaría la unidad de pensamiento impuesta y que el poder busca como mecanismo de control. La obra nos da muestra ya de un mundo convulso⁴⁰ en el que “todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio”⁴¹, y bajo el que afloran males endémicos que España arrastrará durante toda su historia. Un mundo, el de Celestina, Calixto y sus criados, que se acerca poderosamente al de los personajes del retablo carnavalesco de Valle-Inclán pues en ambos nos encontramos con un entorno social que termina por corromper a quienes lo habitan indefectiblemente. Entorno que corrompe a sus personajes, con el que Fernando de Rojas pone ante los ojos del espectador una realidad social corrupta, fracturada, en la que cada personaje juega su papel bajo la voluntad de la diosa Fortuna; obra que nutre el camino que empieza a emprender el teatro español y con la que empieza a fraguarse un lugar y un tiempo, el de finales del siglo XVI, en el que lo teatral “invade el mundo y lo transforma en una escena [...] inestable, cambiante”⁴².

⁴⁰ “Es el drama de los hombres en un mundo desordenado [...]. Ello en virtud del determinismo pesimista del tiempo. [...] se desorganiza la unidad del orden y se viene abajo la jerarquía entre cosas divinas y humanas, entre los valores morales, entre las clases y los individuos en la sociedad, tal y como tradicionalmente venían entendiéndose”. José Antonio Maravall, *El mundo social de “La Celestina”*, Madrid, Editorial Gredos, 1964, pág. 24.

⁴¹ Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, pág. 15.

⁴² Emilio Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco: ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta, 1969, pág. 173.

4.2. EL MUNDO EN CRISIS Y LA CAÍDA DEL HOMBRE DEL BARROCO

A medida que el gran imperio de la España renacentista caía en descenso hacía una profunda crisis social, política y económica⁴³ a partir de la década de los ochenta del siglo XVI, el teatro no sólo nace como espectáculo, sino que impregna la vida del hombre del siglo XVII y pasa a ser reflejo de un mundo que empieza a resquebrajarse bajo sus pies. Es en esta crisis devastadora que azota el mundo de final de siglo, y que se extenderá hasta bien entrado el siglo XVII, con la que individuo toma conciencia de su limitación frente al tiempo y de la fragilidad de la tierra que le sustenta. El Barroco llega a ser ese “lugar donde la Murmuración era señora y gran amiga de la Mentira [...] llevando delante de sí los poderosos de su tierra [...] la Soberbia, Traición, Engaño, Gula, Ingratitud, Malicia, Odio, Pereza, Venganza, Invidia, Injuria, Necedad, Vanagloria, Locura”⁴⁴. No hay rincón en España que no se vea invadido por una honda desolación y tristeza ante el espectáculo de la destrucción del entorno al que hombre asiste con una profunda impotencia. Una tristeza que termina convertida, no solo en ese pesimismo que invade todo el pensamiento del siglo XVI, sino que termina siendo el alimento de aquellos quienes, nacidos bajo el signo de Saturno sufren de esta tristeza, casi demoníaca, conocida como melancolía⁴⁵. La vida se ha convertido ahora en un lugar oscuro en el que hay que estar en una constante alerta, pues la vida se nos muestra como una larga partida de ajedrez que termina con el final fatal de la muerte cuya premisa principal es la sujeción estricta de las pasiones y el deseo. Aquellos que deseen llegar a dominar el juego fatal en que se ha convertido la vida son quienes mejor sabrán encerrar

⁴³ Desde la derrota de la Armada Invencible, pasando por la muerte de Felipe II en 1598 que condujo a un reinado de ineptitud en manos de validos, hasta llegar a las plagas de hambre y peste que asolaron la población al cambiar de siglo junto con las graves crisis económicas que culminaron con la bancarrota del Estado.

⁴⁴ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, volumen I. Edición de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 433-434

⁴⁵ “si el miedo y la tristeza se prolongan son melancolía”. Hipócrates de Cos, *Aforismos. La esencia de la doctrina hipocrática*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 2002.

sus peores inclinaciones y deseos. Occidente, ese lugar donde muere la luz⁴⁶, y que soterra al hombre bajo ese reino de sombras invadido por el desengaño, la inestabilidad y la fragilidad de los pilares que antiguamente lo soportaban, es ahora un escenario en el que nada podría ser real y en el que el ser humano es personaje y espectador de las distintas versiones de un mismo engaño. Y es esta inestabilidad, este suelo que ya no es firme, esa débil luz de un pábilo que oculta más que muestra esa imagen de un mundo estable imposible de recomponer, la que se erige en el drama del hombre del barroco. Un individuo condenado de antemano, ya desde la cuna conocedor de su destino, pues “es la vida un dolor en que se empieza el de la muerte, que dura mientras dura ella. Considéralo como el plazo que ponen al jornalero”⁴⁷. Esta condena que surge ante la desintegración de un orden y que transforma al ser humano en una especie de Sísifo, castigado a cargar durante toda la eternidad con la misma lacra, es la que retoman los dramaturgos del siglo XX a través de los clásicos áureos. Valle-Inclán - en un primer momento - y Federico García Lorca, cada uno con una mirada distinta y propia, vuelven a Cervantes, Calderón o Tirso, no como mera influencia artística, sino como tejido que les permite la construcción de un nuevo teatro que termina desvelando, una vez más, ese lado más oscuro de la realidad humana que seguirá siendo el mismo a lo largo del tiempo:

Me parece 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.⁴⁸

⁴⁶ “E porque se chama Occidente aquela parte do mundo? Porventura porque viven ali menos ou moren mais os homens? Não, senão, porque ali vão morrer, ali acabam, ali se sepultam e se esconden todas as luces do firmamento”. Antonio Vieira, *Sermões*, cito por Fernando R. de la Flor, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2007, pág. 152.

⁴⁷ Francisco de Quevedo, *La cuna y la sepultura. Doctrina moral*. Edición de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 75.

⁴⁸ «Federico García Lorca habla a los obreros catalanes» en *L’Hora*, Palma de Mallorca (27 de septiembre de 1935). Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa,...*, pág. 597.

Un vínculo con la vida, el que adquiere el teatro de ambos autores, con el que pretenden poner de nuevo en jaque una sociedad que sigue sustentada en valores caducos y alienadores. Una mirada hacia el pasado para reconstruir un presente que sigue desvaneciéndose ante los ojos de una sociedad incapaz de sobreponerse y dejar atrás sus grandes males: la apariencia, la envidia, la tiranía, la miseria y la represión de aquellos que se sienten incapaces de vivir bajo la subyugación de una norma que pretende regir sobre el anhelo humano. Querer y deber, norma y deseo, son de nuevo, al inicio del siglo XX, los grandes ejes en conflicto bajo los que vive el individuo. Una crisis, la que azota los albores del siglo, bajo la que subyacen las mismas vilezas que afloraron en el siglo XVII; ruinas de un mundo que resurgen de nuevo ante la mirada de dos dramaturgos que pretenden con ellas renovar la escena teatral española.

La crisis política, económica y social que azota la España del Imperio de los Austrias, dejará todo yermo a su paso: hacia finales de siglo la monarquía, alertada por el mal que sacude el país, cree que la reforma pasa por solventar el problema de índole moral que azota la patria. La enfermedad que fustigaba la sociedad, no era otra que de carácter moral, para aquellos que manejan el destino de un pueblo, pues no debemos olvidar que la conducta del hombre del siglo XVII está profundamente condicionada por la voluntad de Dios; por ello reconducir al individuo hacia la moralidad será lo que acabará otorgando de nuevo el esplendor de una nación en decadencia. Circunstancias, todas ellas, que hacen de la falsa piedad, la promiscuidad o los excesos carnales los signos a combatir por la maquinaria de control creada por una monarquía que se muestra como instrumento de Dios en la tierra para salvaguardar la religión católica:

Un mejor gobierno significaba para Olivares una monarquía más fuerte, la verdadera llave de la salvación de España se encontraba en la

restauración y afirmación de poder real. Una vez lograda esa restauración, la monarquía española podría ver realizados los altos fines que justificaban su existencia: “la dilatación de la religión católica”, y la dedicación de todas sus energías a la “extirpación de los enemigos de la Iglesia.”⁴⁹

Esta restauración de un lugar que se siente enfermo termina por condenar a sus individuos a vivir bajo la desconfianza, el recelo y el temor a mostrarse, pues todo aquello que suponga una amenaza a la restauración de este orden será duramente castigado; una sospecha de una honda raíz religiosa, profundamente condicionada por el sentimiento una culpa que jamás podrá ser completamente redimida, y que encuentra su raíz en las confrontaciones⁵⁰ espirituales de mediados del siglo XVI. Castilla se fue convirtiendo, a pasos agigantados con el cambiar del siglo, bajo este sentimiento de culpa, en una tierra bajo vigilancia por sospecha de herejía, gracias a la herencia que había dejado tras de sí aquel lema “un monarca, una fe, una espada” del reinado de Felipe II⁵¹. Y es de este mundo de conspiraciones, de corrupción de todos los estamentos, incluida la propia alma del hombre, de la pérdida total de identidad de un individuo que se siente atrapado en un escenario plagado de claroscuros, en el que ya ni siquiera se reconoce a sí mismo, y de una clara voluntad instrumentalizadora del poder por restaurar la moralidad truncada, que el teatro

⁴⁹ John H. Elliott, *El Conde- Duque de Olivares. El político de una época de decadencia*, Barcelona, Austral – Crítica, 2004, pág. 214.

⁵⁰ No debemos perder de vista que en 1525 se empieza a estrechar el cerco al concepto de ortodoxia frente al miedo de una posible invasión luterana, con la aparición de un edicto de la Inquisición de Toledo mediante el que se decreta la herejía luterana y con las detenciones y persecuciones de alumbrados e iluministas. Así es como la España abierta del Renacimiento da paso a la España cerrada y oscura de la Contrarreforma tras las disputas que se inician en torno a 1520 entre tradicionalistas y renovadores y que terminan en victoria para los primeros tras la clausura del Concilio de Trento en 1563.

⁵¹ “Quiso convertir España en una inexpugnable fortaleza contra cuyas murallas se estrellasen en vano las herejías que invadían Europa. Aunque ninguna fortaleza puede ser inexpugnable mientras haya traidores en su interior [...]. Las medidas, aparentemente provocadas por el pánico, de los diez primeros años del reinado respondían pues, a un auténtico temor de un desastre inminente”. John H. Elliott, *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Ediciones Vicens-Vives, 1996, pág. 247.

se convierte en el gran arte del barroco español. El teatro conseguía llegar a un amplio público además de ponerse al servicio de la propaganda política monárquica, aunque también permitía a aquellos dramaturgos menos cercanos a la heterodoxia política y espiritual, mostrar al espectador ese lado más oscuro de hombre; arrojar luz a esa identidad perdida que clamaba Calderón cuando "...ignorando / quién soy y qué modo tengan / de vivir los hombres"⁵². El ser humano y su identidad devienen, en este mundo de conjuras, envilecimiento y alienación, en la gran preocupación de ese tiempo de conflicto, de contención y apariencias que es el barroco⁵³. Una preocupación por la identidad individual que pervive a lo largo de los siglos y que con plena y consciente intención recogen, por un lado, Valle-Inclán, con sus grotescos y sórdidos personajes víctimas y verdugos de una sociedad que les aniquila, y, por otro, Federico García Lorca, con mujeres como la Zapatera, Doña Rosita o Belisa, buscadoras de espacios de liberación ante la tiranía del mundo.

4.3. THEATRUM MUNDI

Todo ello conduce a los hombres a vivir bajo una gran mascarada constante que les hace incluso desconocidos de sí mismo⁵⁴. Un baile de máscaras en el que el teatro español vivirá su gran momento de esplendor, pues la sociedad del barroco en la que el individuo vive bajo cautela y acecho constante, ya que cualquier gesto fuera de lugar podría dejarlos no solo fuera del colectivo, sino que podría conducirles a una muerte en vida, se había convertido

⁵² Pedro Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*, vv. 445-447.

⁵³ "La pregunta barroca por el yo se plantea en un mundo profundamente conflictivo y dividido, compuesto de contrarios en guerra permanente entre sí. Cabría decir que la identidad barroca se constituye en la lucha por el conocimiento – conocimiento de la naturaleza, de los demás y de uno mismo –". José M. González García, *op. cit.*, pág. 133.

⁵⁴ "¿Cuál es el animal, por rudo que sea (escoge el más torpe, es causa de sus desventuras, tristezas y enfermedades, sino el hombre? Y esto nace de que ni se conoce a sí, ni sabe que es su vida, ni las causas della, ni para que nació". Francisco de Quevedo, *La cuna y la sepultura*,..., pág.78.

en un gran teatro del mundo. Cada personaje de este *theatrum mundi* representa su papel en esta gran farsa que es la vida, puesto que con ella se sustentan los pilares de un poder absoluto que no admite fisuras ni rebeldías; y es de la constante carnavalización del mundo que la teatralización alcanzaría todos los ámbitos de la vida, desde lo social, pasando por la política, hasta llegar a la religión; nada se escapa a esa puesta en escena de la vida humana, a esa realidad sometida a un engaño constante, que sólo baja el telón con la muerte:

Entra en este teatro de tragedias llorando, comiéndale a cantar y encantar con falsedades; desnudo llega y desnudo sale, que nada saca después de haber servido a tan ruines amos. Recíbele aquel primer embustero. [...]. todo cuanto hay se burla del miserable hombre: el mundo le engaña, la vida le miente, la fortuna le burla, la salud le falta, la edad se pasa, el mal le da priesa, el bien se le ausenta, los años huyen, los contentos no llegan, el tiempo vuela, la vida se acaba, la muerte le coge, la sepultura le traga, la tierra le cubre, la pudrición le deshace, el olvido le aniquila: y el que ayer fue nombre, hoy es polvo, y mañana nada. Pero ¿hasta cuándo perdidos habemos de estar, perdiendo el precioso tiempo? Volvamos ya a nuestro camino derecho, que aquí, según veo, no hay que aguardar sino un engaño tras otro engaño.⁵⁵

Y en este mundo de engaño en el que el hombre toma conciencia de la multiplicidad de imágenes de una misma identidad, pues ya nada parece ser real y los actos son versiones de un mismo engaño, el teatro es el espejo con el que los dramaturgos del siglo XVII pretenden manifestar la vanidad del mundo y del hombre además de construir sus obras como forma de conocimiento del individuo, como reflejo de lo que esconde en el abismo del alma; pues no debemos olvidar que el Barroco es el tiempo de la sima de la condición humana. Así es cómo, en la España de la Contrarreforma, de la herejía y la delación, del temor a poder ser considerado un individuo marginal, sin honra, sin vida, fuera de los márgenes establecidos por el poder, el arte dramático ya no es un mero divertimento, sino una necesidad, una exigencia vital con la que poder poner

⁵⁵ Baltasar Gracián, *El Criticón*. Edición de Elena Cantarino, Madrid, Espasa-Calpe, 2007, pág. 166-167.

ante el espectador ese espejo reflejo de la verdad última y conseguir crear espacios en los que sobrevivir dentro de un entorno que ahoga cualquier atisbo de libertad:

—Así es verdad —replicó don Quijote—, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes; si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.⁵⁶

Representación de un mundo y de un estar en el mundo, es decir, reiteración del ser y el existir, que anuncia ya la moderna desrealización del hombre, la pérdida de la existencia entendida como una firmeza; el mundo no deja de ser más que una representación de la gran tragedia del hombre⁵⁷, que

⁵⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., pág. 641.

⁵⁷ Conciencia que la tragedia humana se origina con su propia vida de la que se nutre años más tarde el pensamiento de Schopenhauer, quien muestra una abierta querencia hacia el barroco español y concretamente hacia Calderón de la Barca en *El mundo como voluntad y representación*:

El verdadero sentido de la tragedia es la profunda comprensión de que lo que el héroe expía no son sus pecados particulares sino el pecado original, es decir, la culpa de la existencia misma: *Pues el delito mayor / del hombre es haber nacido*. Como Calderón afirma expresamente.

Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, volumen I, Madrid, Trotta Editorial, 2009, pág. 309-310.

Pensamiento que alcanza a los intelectuales españoles de 1900 pues en ella, junto con esa vuelta hacia la tradición, ven expresados sus sentimientos de dolor, tristeza y melancolía generados de nuevo por el desasosiego, el malestar y la pesadumbre causados por la conciencia de estar viviendo en un mundo que tan solo es causa de dolor ante el que el único consuelo es la nada.

en el fondo no es otra que haber nacido y sentir el latir del tiempo finito a sus espaldas. El mundo es ahora ese lugar en el que “todo llueve / cadenas sobre ti”⁵⁸. La sociedad española se transforma con todo ello en un gran escenario en el momento en que “lo teatral invade el mundo y lo transforma en una escena animada”⁵⁹ en la que el dramaturgo, el creador-demiurgo, dispone sobre el devenir del individuo; una nueva forma de mirar el mundo que en el fondo encuentra su origen en la tradición y que llega a la Península gracias a las traducciones casi íntegras de textos de Séneca y Epicteto que recorren infinidad de textos del Barroco⁶⁰.

El siglo XVII se nos muestra, bajo el sentir de ese hombre “descaminado, enfermo, peregrino”⁶¹, como ese “reinado de una sombra, sentida siempre como una grave amenaza, aquella en medio de la cual [...] transcurre la vida del hombre *arrojado* al mundo”⁶²; y es en el modo en el que el individuo se relaciona con esa sociedad donde el teatro cobra significado en medio de este entramado de engaños que conforman la burla constante en que se ha convertido la vida. Un entramado que el teatro debe deshacer, desvelar con sus actos la verdadera

⁵⁸ Antonio de Solís. *Varias poesías sagradas y profanas*. Edición crítica de Manuela Sánchez de Regueira, Madrid, CSIC, Colección clásicos hispánicos, 1968, pág. 65.

⁵⁹ Emilio Orozco, *op. cit.*, pág. 98.

⁶⁰ “Como una obra teatral, así es la vida: importa no el tiempo, sino el acierto con que se ha representado. No atañe a la cuestión el lugar en que termines. Termina donde te plazca, tan solo prepara un buen final”. Lucio Anneo Séneca, *op. cit.*, Libro IX, Epístola 78, pág. 465.

“Epicteto considera a los hombres como actores de una comedia a los cuales el autor ha designado un papel en el momento de nacer al mundo. En la comedia de la vida nos toca representar un papel que no podemos escoger y cuya extensión no depende de nosotros. [...] presenta al hombre como un juguete inerte entregado a la voluntad de la fortuna, encontrará un eco profundo en el pensamiento español del siglo XVII, cuando alcanza su máximo apogeo la controversia teológica entre los partidarios de la doctrina de la predestinación frente a los defensores del libre albedrío. Es evidente que la adaptación de la filosofía del estoicismo a las creencias cristianas, trae consigo la identificación del autor de la comedia con Dios mismo, que es quien nos asigna el papel que nos toca representar en el gran teatro del mundo”. Antoni Vilanova, «El tema del gran teatro del mundo» en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, pág. 458-459.

⁶¹ Luis de Góngora, *Sonetos completos*. Edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1968, pág. 138.

⁶² Fernando R. de la Flor, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2007, pág. 152.

realidad que se esconde tras el ensueño irreal que vive el individuo, para penetrar de esta manera en lo más oculto de las cosas y del ser humano. Una relación, la del sujeto y la sociedad bajo la que se mueve, ante la cual debe ceñirse a un código austero y severo para que pueda ser considerado dentro de la comunidad, que le haga *ser quien es*, pues cualquier otra cosa significará la exclusión y con ella la pérdida de la existencia, pues el hombre del barroco existe en función del lugar que ocupa en esta gran representación del engaño del mundo. Y es esa voluntad de ser y estar dentro de los muros lo que acaba convirtiéndose en su fatalidad:

El *Trauerspiel* no trata de una lógica llana del resarcimiento, de la pena como compensación de las culpas sometidas por uno mismo, sino de un *conocimiento mucho más profundo* por el que la única, la auténtica culpa, culpa, *pecado universal*, es este terrible deseo de ser, esta tendencia aparentemente inexorable de ex-sistir que nos hace esclavos de la voluntad. La catarsis trágica es entonces un morir a la Voluntad, un hacer morir a la voluntad de vivir. Esa voluntad es *pecado original*.⁶³

Es en ese *terrible deseo de ser*, en esa necesidad vital no quedar fuera de lo establecido donde surge el conflicto ya que de él surge un espacio en el que las relaciones humanas están profundamente marcadas por lo que rige el canon heterodoxo católico que venía fraguándose desde mediados del siglo XVI y que convierten la vida en una lucha constante del hombre dentro de sí mismo. Una lucha marcada por la profunda agonía de vivir bajo la mirada escrutadora y aniquilante del poder, pues cualquier paso en falso comporta la destrucción de la existencia como persona. Y de esta necesidad de no ser excluido, de no convertirse en alma marginal errante, “descaminado, enfermo y peregrino”⁶⁴, surge el simulacro, el engaño constante bajo el que vive el hombre del barroco, pues éste no “es más que un sujeto lleno de error natural, e inefable sin la

⁶³ Massimo Cacciari, *Drama y duelo*, Madrid, Tecnos, 1989, pág. 8.

⁶⁴ Luis de Góngora, *op. cit.*, pág. 138.

gracia. Nada le muestra la verdad. Todo lo engaña”⁶⁵. En un mundo velado, bajo el que las cosas se vuelven vana ilusión y en el que la realidad se resquebraja bajo la apariencia de un sueño manejado por un Dios oculto, el orden deviene la gran obsesión de aquellos que detentan el poder, de quienes dictan las normas bajo las que debe ceñirse el espíritu humano; mientras, para algunos dramaturgos, ese mundo velado se convierte en un espacio del que despojar de ilusiones⁶⁶ para transformar así la realidad que les rodea y desvelar, en última instancia el sinsentido de la existencia humana. Es entonces cuando surge la necesidad, por parte del individuo de encontrar la forma de transgredir esos límites y los altos muros que le encierran y que han convertido su vida en un continuo juego de apariencias: el carnaval, la locura y la farsa son con todo actos de transgresión de una norma que aplastad la voluntad de aquellos que no se sienten pertenecer al colectivo⁶⁷:

No en vano, el loco, nacido bajo la influencia de Saturno y el suicida formaban parte de una genealogía transgresora del orden. Así estos debían ser corregidos, aunque fuera tras la muerte.⁶⁸

Una necesidad de transgresión que asoma de nuevo a través de los esperpentos valleinclinianos y de las farsas lorquianas, bajo la cual late una profunda herencia clásica, como iremos viendo a lo largo de este estudio, ya que ambos retablos farsescos nos muestran el devenir de unos personajes que,

⁶⁵ Blaise Pascal, *Pensamientos*, sección I-45, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 51.

⁶⁶ “El reconocimiento del *Weltspiel* [juego del mundo] divino se produce a través de la *pasión* necesaria para alejarse de las falsas apariencias del mundo”. Massimo Cacciari, *op. cit.*, pág. 27.

⁶⁷ Es en este intento de retirar el velo que ciega la mirada del hombre y en la necesidad de rebelarse frente aquello que quienes detenta el poder han establecido como correcto y dentro de un orden que hace que dramaturgos de la altura de Valle-Inclán y Federico García Lorca, como observaremos en breve, vuelvan su mirada hacia el teatro del siglo XVII pues, en el fondo, su sociedad no está tan alejada de la de aquellos; en el fondo el mundo sigue siendo una gran mascarada sustentada por valores caducos de una férrea intransigencia, que siguen dejando a los locos, raros, extravagantes y melancólicos incapaces de seguirlos fuera del colectivo.

⁶⁸ Ramón Andrés, «De la Melancolía y la *mors voluntaria*» en *Humanitas, humanidades médicas*, volumen I, núm. 4 (octubre-diciembre de 2003), pág. 330.

cercados por una sociedad que pretende dictar sus actos y ahogar sus deseos, intentan encontrar un lugar en el que sobrevivir: desde Juanito Ventolera intentando burlar hasta la muerte bajo el trasfondo de una España que no ofrece nada a los soldados vapuleados por la guerra, pasando por los militares corruptos del grotesco golpe de Estado de *La hija del capitán* o aquel teniente Astete, versión fantochesca del drama de honor calderoniano, que intenta rebelarse contra la norma y termina matando a su propia hija, hasta llegar a las mujeres de las farsas lorquianas, quienes encuentran en el adulterio o en la defensa a ultranza de la soledad como mujeres, ese espacio de aire fresco tras los muros de esa sociedad tirana que las cerca.

4.4. LA HETERODOXIA COMO VOLUNTAD DE LIBERACIÓN

El hombre del barroco, acechado constantemente por la incertidumbre y el miedo a que sus actos puedan conducirle a desviarse de la norma y que con ello se produzca el descenso hacia la humillación social y con ella la enajenación respecto del mundo, buscará lugares más allá de las murallas de lo establecido: espacios de transgresión y de rebeldía en los que poder sobrevivir. Del mismo modo, el teatro deberá encontrar también esos pequeños resquicios de independencia ante la maquinaria dramática puesta en marcha con la comedia lopesca. Es en esta encrucijada donde el entremés, esa pequeña pieza liminar que se habita entre las lindes de la comedia áurea, que hunde sus raíces en la fiesta pagana del Carnaval, se ofrece como el molde perfecto para jugar con la transgresión de lo establecido y hacer de contrapunto a la gran maquinaria teatral de la Comedia Nueva, a la vez que muestra al espectador la verdadera condición humana. Si el teatro se había convertido en reflejo de ese hombre que vive bajo la realidad velada urdida a través del secreto, el disimulo y la apariencia, el género farsesco español nace como espacio para poder dar cobijo

a una herejía imposible de realizar en la vida: por él desfilan personajes marginales convertidos en héroes de baja estofa, capaces de sobrevivir ajenos a toda norma de lo establecido por una sociedad profundamente degradada y carente de valores; seres que habitan un universo en el que realidad e imaginación se mezclan y con cuyos actos el dramaturgo lleva a cabo un ataque directo contra el orden social establecido: desde la autoridad social y política hasta la autoridad moral o religiosa son cuestionadas y amenazadas por personajes bajo los que opera una profunda deformación grotesca. La transgresión y rebeldía de dichos personajes se articula así como una forma de huida de una realidad en la que no parecen tener cabida ni quisieran tenerla.

Teatro fronterizo, el que nace de la mano de Miguel de Cervantes en 1615, profundamente influenciado por la fiesta del Carnaval, ya que ésta es el reverso del mundo oscuro, receloso y agónico en el que vive el hombre del barroco; fiesta pagana, la de las Carnestolendas, que se convierte en la posibilidad de otra vida distinta, en una manera distinta de concebir la existencia del hombre en conflicto con la de la vida cotidiana. En el entremés todo es posible. De la misma manera que el Carnaval se presenta como un mundo liminar, marcado por la burla, el escarnio y el sacrilegio de todo, previo al tiempo de orden y disciplina de la Cuaresma, el entremés se construye con ello como espacio donde ese mundo de profanación es posible; mundo marginal el del Carnaval que permite crear un género fuera de la norma de la gran comedia áurea, poblado de personajes que caminan por los márgenes de un lugar que no les pertenece y consiguen subvertir de manera grotesca todo el entramado social barroco del honor y la honra. Un espacio fronterizo en el que la dualidad posibilita al entremés, y concretamente a Miguel de Cervantes, mostrar al espectador dos maneras de ver y de situarse ante la vida totalmente opuestas sin reconciliación posible. Ambas concepciones del mundo y del individuo, irreconciliables en sí mismas, al manifestarse dentro del teatro muestran la

dualidad enajenadora bajo la que vive sometido el individuo desde tiempos ancestrales y que sigue todavía arrastrando. El teatro opera así, del mismo modo que sucede en un mundo oscuro y sin sentido que solo puede conducir al desengaño, bajo distintas miradas; de entre todas estas miradas la perspectiva grotesca de la farsa es la que es capaz de desvelar las miserias humanas y las debilidades que hacen del hombre en un ser de barro. El entremés, espacio para la desobediencia, permite al dramaturgo áureo mostrar un abanico de posibilidades de situarse frente a la norma y con las que forja un lugar sin orden alguno y sin posibilidad de restablecimiento del mismo, que “acepta el caos del mundo”⁶⁹ sin objeciones.

4.5. EL ENTREMÉS: GÉNERO PARA LA SUBVERSIÓN

Miguel de Cervantes transfigura así esas breves piezas dramáticas, que no menores, en reflejo de la crisis social y económica bajo la que estaba sumida la España de finales del siglo XVI y principios del XVII, pues en ellos, no solo los personajes vivirán en una tensión continua, si no que se plasma de manera magistral la ausencia o presencia de libertad y las relaciones del individuo con el poder. El tópico, ya clásico, de los matrimonios por interés de viejos adinerados casados con jóvenes le sirve como pretexto para ahondar en la realidad social del fin de siglo y poner en jaque todo un sistema de valores caducos que siguen cimentando una sociedad en constante tensión. Matrimonios bajo los que Cervantes encierra a las jóvenes esposas de sus entremeses, que nos muestran relaciones entre hombres y mujeres corrompidas y envilecidas por el entorno que las rodea y que terminan convertidos en trasunto de la libertad del individuo y de la capacidad del ser humano de destruir al otro, al que es distinto

⁶⁹ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones Benavente,...*, pág. 39.

y se sabe fuera de los márgenes de lo establecido por la ley. Es por ello que, en todos los entremeses cervantinos, el tema del albedrío del hombre y su relación con el poder se vuelven temas recurrentes y nos muestran, a través de los personajes femeninos, distintos matices y posibilidades de situarse frente a la represión de la autoridad, representada, en este caso, por la figura de sus viejos maridos:

Lorenza. [...] este es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona de fuera de casa; que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó. [...]

Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí; que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre?⁷⁰

De este modo, las inconformistas y rebeldes Mariana y Guiomar hasta la furtiva y adúltera Lorenza se muestran como símbolo de la liberación del individuo y de cómo éste intenta sobrevivir cuando lo que se ha establecido para él no es lo que realmente desea, cuando norma y deseo se enfrentan creando así un conflicto que termina por dejarles fuera del límite de lo establecido y arrojándoles a la marginalidad.

No debemos perder de vista que Miguel de Cervantes, en su posición de demiurgo que maneja los hilos de sus criaturas surgidas del barro, no juzga sus gestos, actitudes y decisiones sino que lo que pretende es poner frente al espectador una situación con la que mostrar además de las carencias de la sociedad de la España del siglo XVII, las miserias ancestrales que éste arrastra desde antaño y la decadencia de los valores en los que vive. El dramaturgo, develando así el verdadero rostro del hombre oculto tras la mascarada de la vida, talla a sus personajes bajo la divisa de la búsqueda de espacios de vida

⁷⁰ Miguel de Cervantes, *Entremeses*. Edición de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1993, pág. 203

dentro de ese espacio aniquilador que es el mundo. De este modo, y más concretamente los personajes femeninos atrapados por sus maridos o padres, acaban siendo compendio del devenir del ser humano:

ORTIGOSA. ¿Qué tan celoso es?

LORENZA. ¡Digo! [...] Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas ellas se cierran con llave; y las llaves no me ha sido posible averiguar dónde las esconde de noche.⁷¹

Un mundo bajo siete llaves con muros sin ventanas también el del hombre del siglo XVII en el que la libertad solo termina encontrándose en la desviación de la norma. El hombre del barroco estaba profundamente marcado, como ya hemos apuntado, por ese ambiente de la Contrarreforma y el vivir con la sensación constante de sentirse vigilado, de sentir que cualquier gesto, palabra o actitud fuera de lo establecido, supone el verse señalado por el resto de miembros de la comunidad, es decir, el saberse ya fuera del colectivo, el dejar de ser para quedar excluido de todo. Es por ello que, bajo la escrutadora mirada del poder del siglo XVII, Cervantes elige un género como el entremés para intentar inquietar al espectador que le ofrece la posibilidad de criticar la inflexible norma del honor y la honra que tan solo podía abocar al hombre hacía el más profundo delirio. El entremés es para el dramaturgo áureo en el espejo de la vida humana, ya que, en su aceptar, sin concesión alguna, el caos pone en el punto de mira las flaquezas del hombre sin necesidad de juzgarlo; una elección, la del género breve que sirve como instrumento de subversión de pilares sociales bajo los que se sustenta el mundo, y que otorga una respuesta también al canon teatral de la época, mostrar otra forma de hacer teatro más allá de la gran Comedia representante del orden moral.

Todo ello es ejemplo de la profunda conciencia dramática de Miguel de Cervantes quien da muestras de una necesidad de hacer teatro bajo otras

⁷¹ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 206.

directrices a través de las múltiples y variadas alusiones metateatrales a lo largo de toda su producción literaria, desde los entremeses, pasando por las *Novelas Ejemplares*, hasta llegar a su obra cumbre, *El Quijote de la Mancha*. Títeres, retablos y *declaradores de maravillas* asoman por los textos cervantinos con la intención de justificar un modo distinto de hacer teatro:

- ¡Eso no! – dijo a esta sazón don Quijote - . En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías [...].

Lo cual oído por maese Pedro, cesó el tocar y dijo:

- No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo?⁷²

Otra manera de representar deudora de uno de los uno de los grandes tópicos de la literatura y el pensamiento: el mundo como teatro⁷³. El *theatrum*

⁷² Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., pág. 758.

⁷³ Un tópico, el del *Theatrum mundi*, que empieza a fraguarse a lo largo de varios textos platónicos y que muestra un tono profundamente metafísico en su relación con la divinidad: la vida se muestra como un teatro en el que cada hombre, movido por la voluntad de Dios, representa su papel:

Pensemos que cada uno de nosotros, los seres vivientes, es una marioneta divina, ya sea que haya sido construida como un juguete de los dioses o por alguna razón seria. Pues esto por cierto, no lo sabemos, pero sí sabemos que estas pasiones interiores nos arrastran como si fueran unos tendones o cuerdas y que, al ser contrarias unas a otras nos empujan a acciones contrarias, en las que quedan definidas la virtud y el vicio.

Platón, *Diálogos. Volumen 8. Leyes (Libros I-VI)*. Introducción, traducción y notas por Francisco Lisi, Madrid, Editorial Gredos, 1999, 644 d-e.

Una imagen que retoman los estoicos y que Epicteto y Séneca terminan por dar forma para que mediante sus textos se fuera difundiendo durante el Renacimiento hasta convertirse en lugar común para los autores del Barroco, al que dedicaré un epígrafe del estudio:

La vida es una comedia, el mundo teatro, los hombres representantes, Dios el autor: a él toca repartir los personajes, y a los hombres representarlos bien.

No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo
que muda el aparato por instantes
y que todos en él somos farsantes;
acuérdate que Dios, de esta comedia

mundi que pone frente al lector con su novela o frente al espectador con su *Retablo de las maravillas* sirve a Miguel de Cervantes como reflexión metateatral que en última instancia se revela como instrumento desenmascarador de la realidad bajo la que vive sometido el hombre. Un tópico con el que el dramaturgo sitúa a sus criaturas grotescas en ese lugar común a lo largo de la historia, herencia de una cosmovisión del hombre ya ancestral⁷⁴, y que le proporciona un modo de mostrar ese mundo inestable que rige el devenir de sus individuos bajo el código del honor.

4.6. ENTRE LA LEY Y EL DESEO: EL MITO SOCIO-RELIGIOSO DEL HONOR Y LA HONRA

El honor, el elemento que sitúa al hombre frente al colectivo, el que marca estar dentro o fuera de lo que la sociedad, y que se convierte en elemento de admisión o de defenestración social, es donde surge la maestría de Calderón de la Barca y sus dramas de honor. El dramaturgo no hace más que recoger el tema por antonomasia de la comedia aurea y usarlo para indagar acerca de un conflicto universal del individuo frente a la sociedad que nace de la discrepancia entre la realidad el deseo. Una norma social y religiosa, la que se construye alrededor del concepto del honor y la honra, que será la que permita al individuo

de argumento tan grande y tan difuso,
es autor que la hizo y la compuso.
Epicteto, *Enquiridión*. Estudio introductorio, trad. y notas de José María de la Mora, Barcelona, *Anthropos*, 2004, pág. 139.

⁷⁴ No debemos olvidar que la imagen del mundo como un teatro en el que cada hombre, manejado por los designios de un demiurgo creador, representa el papel que le corresponde, hunde sus raíces no solo en textos clásicos de Platón, Epicteto o Séneca, sino que también en el cristianismo más ancestral encontramos ya está imagen recurrente a lo largo de la historia: “a nosotros los apóstoles, Dios nos señaló el último lugar, como a condenados a muerte, convertidos en espectáculo para el mundo” (I *Corintios*,4-9). La vida se concibe bajo este prisma como un espectáculo en el que el individuo debe conocer y asumir el papel que le corresponde representar, puesto que no hacerlo conducirá a la expulsión, el aislamiento y la defenestración.

llegar a *ser* en sociedad y que se resume bajo un verso harto prolífico en los textos dramáticos calderonianos: “Yo soy *quien soy*”. Frase prolija en los textos dramáticos del Siglo de Oro, cuyo origen se encuentra en el sum qui sum, es decir en el “Yo soy el que soy” de Moisés⁷⁵ y a la que dedica un brillante estudio el profesor Leo Spitzer en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Expresión con la que se muestra la conciencia trágica del hombre, quien sabe qué conducta debe seguir para poder permanecer dentro del colectivo y tras la que termina por esconderse junto con el conflicto del hombre frente a la colectividad, el lucha frente a sí mismo:

DON JUAN. [...] ¡Mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosa!
Poco del honor sabía
el legislador tirano,
que puso en ajena mano
mi opinión y no en la mía.
¡Qué a otro mi honor se sujete,
y sea, injusta ley traidora! [...]
¿Cómo bárbaro consiente
el mundo este infame rito?⁷⁶

La honra termina siendo la ley que rige los movimientos del individuo en sociedad y en consecuencia pasa a ser un elemento de admisión o de exclusión social; una tiranía, la del código de honor que facilita a Calderón de la Barca adentrarse en el interior del alma humana y mostrar así el conflicto, ya universal, de la angustia del hombre ante la necesidad de elegir entre uno mismo y el otro, entre lo establecido por la sociedad, lo correcto, y el deseo. Es por ello que los personajes de sus dramas de honor, en algún momento tienden a alejarse de lo establecido de una u otra manera rozando el margen que separa el ser y el no ser, es decir, la vida de la muerte. Con todo ello, la honra pasa a ser razón de la

⁷⁵ *Éxodo* 3-14

⁷⁶ Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, en *Tragedias. Volumen 2*. Edición e introducción de Francisco Ruíz Ramón, Madrid, Alianza, 1968, vv.2568-2604.

existencia del ser humano, pues “la vida sin honor no tiene sentido”⁷⁷, de ahí que aquel que lo pierde cae en una muerte en vida, deja de *ser* dentro del colectivo. Y de entre todas las maneras que un hombre puede ver defenestrada su posición frente al colectivo la peor de todas ellas es el adulterio, ya que las mujeres son las verdaderas depositarias de la honra de sus maridos y su pérdida solo es posible salvarla mediante la venganza, es decir, con la muerte. Es por ello que, el drama de honor calderoniano se configura como fiel reflejo de la sociedad de la España del Barroco:

En España se daba, en el siglo XVII, una estrecha cohesión social; en materia religiosa, en política, en la admisión de los principios que dan valor al individuo en la colectividad, había llegado a establecerse acuerdo unánime; la discordancia del individuo con la sociedad en cualquiera de esos puntos producía la infamia. [...] los individuos venían a engrasarse en un todo social, ninguno de cuyos supuestos admitía cambio, y no lograban la plena realización de su personalidad, sino enlazando todos sus actos con los principios conservados por la tradición.⁷⁸

En el mundo de la España del siglo XVII los hombres viven regidos por la norma impuesta por la inflexible ley de la honra, aunque de quien depende realmente el conservarla es de sus mujeres. Es sobre ellas, aniquiladas por las circunstancias que las envuelven, sobre las que recae todo el peso del destino de sus maridos. Es por ello que, ante la necesidad de decidir entre deseo y deber terminan envueltos en una espiral de aniquilación que les conduce hacia una vida de tormento; son individuos que toman conciencia de lo absurdo de una norma opresora y que coarta sus libertades y de la necesidad del asesinato como única forma de restablecer el orden truncando. Toma de conciencia con la que Calderón demuestra su maestría en los magistrales monólogos de maridos enajenados y mujeres cercadas entre los muros de esos hogares, metáfora de

⁷⁷ Américo Castro, «Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología Española*, tomo III, 1916, pág. 23.

⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 49-50.

los muros de la sociedad; monólogos con los que muestra la impotencia ante la maquinaria social de la que son prisioneros y contra la que no pueden rebelarse, dado que de hacerlo les conduciría a estar fuera del colectivo:

[Calderón] utiliza su arte como un escalpelo para investigar la patología de la experiencia humana, no para prescribir medicamentos y curas. [...] Calderón es, por encima de todo, el dramaturgo de la angustia de elegir: entre uno mismo y el otro, entre la conveniencia social y la moralidad, entre este mundo y el otro, entre la vida y la muerte. [...]. Y este hombre interior es el Hombre en toda su vulnerable complejidad.⁷⁹

La andadura del teatro áureo, y concretamente de la producción dramática de Calderón de la Barca, sufrió a partir del XIX caminos tortuosos, durante toda la centuria, intelectuales conservadores y liberales, con fines algo más que culturales, se encargaron de manipular toda la imaginería del teatro del Siglo de Oro y de Calderón en concreto en búsqueda de instaurar un concepto de identidad nacional de marcados tintes conservadores⁸⁰. Una tendencia que empieza a tomar cuerpo a principios de siglo y que se afianzará durante los años del Sexenio Absolutista (1814-1820) y la llamada *Querrela Calderoniana* para terminar concluyendo, en el último tercio del siglo, con las conferencias en honor al segundo centenario de la muerte del dramaturgo (1881). Conferencias en las que Méndez Pelayo terminó por crear un concepto de la obra de Calderón marcado por un profundo carácter católico y monárquico, que contribuyó a fraguar una lectura errónea de sus dramas y que aquellos que pretendían alejarse del conservadurismo y de los valores caducos que se pretendían perpetuar no consiguieran acercarse a sus obras con buenos ojos.

⁷⁹ Melveena Mckendrick, *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 2003, pág.154-155.

⁸⁰ "Se apropia inicialmente de la imagen del dramaturgo con la intención de convertirlo en el ícono característico de una de las posibles maneras de entender la identidad nacional, y es este el momento cuando se lo hace *emblema de lo español*". Marta Manrique Gómez, *La recepción de Calderón en el siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2001, pág. 19.

Los años con los que se abre el siglo están así profundamente marcados por la decadencia en la que se halla sumido el país tras la pérdida de la hegemonía imperial y por vivir instalado en una permanente crisis institucional. Ante esta situación, y después el regreso a España del monarca Fernando VII tras el periodo de invasión francesa, los sectores más conservadores, tradicionalistas y católicos, se apresuran, bajo la estela del absolutismo imperante, en intentar restaurar las virtudes y la cultura de tiempos pasados, puesto que consideran que la identidad nacional guarda una estrecha relación con ellos. El Siglo de Oro se convierte para ellos, gracias a una lectura sesgada y manipulada según sus intereses políticos, en símbolo de lo verdaderamente nacional. De este modo, para ambos bandos, conservadores y reformistas, el dramaturgo áureo se convirtió en objeto de sus críticas, en el caso de estos últimos no tanto por quien era sino por lo que representaba en ese momento: unos valores tradicionales, catolicismo y monarquía, que conducen hacia una manipulación ideológica de su dramaturgia. Así pues, tradición y renovación se enzarzan en un largo y arduo debate literario e ideológico, bajo el que late un profundo debate ideológico, por el restablecimiento de un nuevo concepto de esencia nacional. El espíritu de lo nacional lo invade todo y en ese afán por parte del sector más conservador de restaurar una serie de valores alejados de cualquier síntoma de apertura, se vuelve la mirada de nuevo hacia el Siglo de Oro, dado que en él encuentran, y concretamente en la figura de Calderón⁸¹, los elementos necesarios, tras pasar por el tamiz de su tradicionalismo, la posibilidad de volver a construir una España castiza, alejada de las ideas destructivas que procedían de territorio francés. Dos bandos que manipulan la figura literaria del dramaturgo y su época para sus fines, y que encuentran sus mayores ideólogos en Nicolás Böhl de Faber y su mujer, por un lado, y en José

⁸¹ Sigo para este breve apunte acerca de la recepción de la obra de Calderón de la Barca el estudio de Marta Manrique Gómez, *La recepción de Calderón en el siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2001,

Joaquín Mora, por el otro. Todos estos debates, que se irán extendiendo en la prensa del momento, aumentan la deformación y manipulación grotesca de toda una tradición, hasta llegar a finales del siglo XIX, a la celebración del segundo centenario de la muerte de Calderón, surge un intento de deshacer la imagen politizada y rancia que había ido adquiriendo por parte de sectores de la crítica más liberales, como Juan Valera, quien abogaba por despojarlo de todo ese ropaje y llevar a cabo una buena crítica literaria de sus textos. Tras la aparición de la obra de Méndez Pelayo en 1881, *Calderón y su teatro*, se bien no reconoce en el dramaturgo la misma maestría que en Lope de Vega o en Tirso de Molina, termina erigiéndole como símbolo del modelo conservador de la identidad nacional española⁸²:

Calderón [...] ha realizado, ha idealizado y transfigurado todo lo que le pareció grande, noble y generoso en la sociedad de su tiempo. Esta es su mayor grandeza. De aquí que llegara a convertirse en símbolo de raza, y que su nombre vaya unido siempre al de España; de ahí que se le considere en todas partes como nuestro poeta nacional por excelencia. Y cuando se busque un autor que cifre, compendie y resuma en sí todas las grandezas intelectuales y poéticas de nuestra edad de oro, se fijan sin querer los ojos y nombran los labios a Don Pedro Calderón de la Barca [...]. Calderón es la España antigua [...] con el orgullo nacional no vencido ni amilanado por las derrotas; con el sentimiento religioso, con el sentimiento monárquico, con el sentimiento de la justicia y de la libertad patriarcal; en suma; con todo el prestigio de la tradición, decadente pero no adulterada.⁸³

Y en ese intento por llevar de nuevo a escena a los grandes dramaturgos con fines muy alejados de lo cultural, el teatro del último tercio del siglo XIX se

⁸² “Sin duda, Menéndez Pelayo, cuya visión de la identidad nacional seguía vinculada a la de los sectores conservadores dieciochescos, consigue [...], que el dramaturgo español quedara definitivamente convertido en el icono y símbolo característico del mito nacional católico y monárquico [...]. En otras palabras, Menéndez Pelayo se apropia también de la figura de Calderón con el objetivo de representar una imagen concreta de la nación en la que el catolicismo desempeña un papel fundamental”. Marta Manrique Gómez, *op. cit.*, pág. 217-218.

⁸³ Marcelino Menéndez Pelayo, «Calderón y su teatro» en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, volumen III, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1941, pág. 290.

llena de ripios y dramas vetustos, meras copias o imitaciones sin vuelo de las comedias de Lope, Tirso o Calderón que ya no tenían sentido pasados dos siglos; si bien sus autores fueron conscientes que los temas que en ellas se trataban, como el del honor, seguían vigentes, no fueron capaces de llevar a cabo una lectura alejada del conservadurismo político ni renovar las formas dramáticas que el teatro áureo les brindaba. Frente a todos ellos, Valle-Inclán y Federico García Lorca, cada uno de manera distinta, intentan abrir una grieta, plantear una nueva manera de hacer teatro, totalmente alejada de lo se venía haciendo, que fuera capaz de sacudir al espectador y con una clara intención de operar un cambio en su realidad desoladora; una nueva manera, la que proponen ahora ambos dramaturgos, que si bien se muestra acorde con la modernidad, encuentra en los autores del siglo XVII el tejido idóneo con la que elaborar sus obras.

4.7. TEATRO Y ENVILECIMIENTO HUMANO

Como hemos venido observando, el teatro se convierte en el arma para mostrar la relajación de costumbres y modos que el país venía sufriendo en el fin de siglo. Todo ello contribuyó a que una generación de intelectuales, como fue la Generación del 98, viera en el teatro del Siglo de Oro la prolongación de una España rancia y caduca. Mientras en territorio europeo se ensalza la figura de Calderón de la mano de Paul Verlaine, los intelectuales españoles del fin de siglo siguen viendo en su figura la representación de lo castizo y provinciano, frente al cosmopolitismo que los noventayochistas pretendían introducir en escena y el alejamiento de las tendencias moralistas que copaban los escenarios con el drama burgués. Los dramaturgos modernistas muestran así a finales del siglo XIX y en los albores del siglo XX una actitud bastante hostil ante los clásicos barrocos, y mucho más dura con Calderón, que encuentra sus raíces en las

lecturas políticas y manipuladas anteriormente mencionadas, por un lado, y en su aversión por el teatro neorromántico burgués que copaba la escena española.

Del mismo modo que el cambio de siglo en 1600, los albores del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX son un terreno que se caracteriza por la inestabilidad, la crisis y la represión de cualquier atisbo revolucionario que pretendiera cambiar el curso de una sociedad que seguía regida por los herederos de antiguos regímenes en los que el catolicismo seguía teniendo un peso fundamental. Los acontecimientos sociales y políticos que ocurren en España desde la caída de la Primera República, en 1874, hasta la llegada de la Segunda República, en abril de 1931, se convierten en una sucesión de gobiernos, bien sea conservadores bien liberales, cuyos actos ayudan a forjar la inestabilidad de un país que se había convertido en un *ruedo ibérico*. Durante todos estos años se forja un escenario marcado por la tensión entre monarquía y república que termina convirtiendo a un sector de la población en disidentes, en marginales frente a una forma de pensar y ver el mundo que no se corresponde con la que viene marcada por el poder establecido:

El mundo es un burdel, España es [...] como una plaza de toros, y en la realidad histórica de esta España mitad ruedo – mitad burdel se han prostituido valores [...]. La sociedad española se ha envilecido colectivamente y Valle-Inclán la contempla como un grotesco retablo [...]. La historia de España es un escenario degradado y degradador, un espectáculo de burdel, un espejo que desvaloriza tanto a los personajes como a sus acciones.⁸⁴

Con el golpe de Estado del general Pavía en enero de 1874 se pone fin a la República y se inicia el proceso de Restauración borbónica cuyos principios surgen del *manifiesto de Sandhurst* en el que Cánovas del Castillo establece las bases para los gobernantes liberales de los siguientes treinta años: desde la

⁸⁴ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de carnaval»*, Barcelona, Anthropos – Departamento de Filología Española de la UAB. Taller de Investigaciones Valleinclinianas, 1992, pág. 48

defensa de la continuidad de la dinastía borbónica mediante el retorno a una monarquía hereditaria hasta la proclamación de un sentimiento *patriótico, liberal* y *católico* proclamado por parte del monarca Nación y religión se convertían de nuevo en instrumentos de inclusión o defenestración social del hombre; los viejos valores nacionales y católicos seguían siendo los pilares bajos los que se intentaba construir la sociedad. De este modo, la influencia de la Restauración se extendió y se hizo notar rápidamente en la relaciones del Estado con la Iglesia, al recuperar ésta sus privilegios perdidos, en la limitación del ejercicio de los derechos de expresión, asociación y reunión con el cierre de algunos periódicos y el sometimiento del resto a la censura previa⁸⁵, y en la revisión del legado revolucionario que acaba constriñendo la libertad de cátedra universitaria con la prohibición de explicar “otras doctrinas religiosas que no sean las del Estado”⁸⁶, y la sanción parar aquel que “no reconociera el régimen establecido o explicara contra él”. Con esta última se intentaba eliminar cualquier atisbo del krausismo, surgido en los ambientes intelectuales del Sexenio Revolucionario⁸⁷, y se forjaba de este modo una imagen negativa de los años de la República que terminó siendo asociada, en la prensa afín al gobierno, con el caos, la falta de religión y de autoridad frente al orden, la unidad y la religiosidad católica que se imponían con la Restauración. Y es en esa sociedad en tensión en la que, de nuevo, quienes intentan salirse de la norma y del orden establecido acaban siendo defenestrados.

⁸⁵ “Un decreto de 1875 fijaba lo que se podía publicar o no en los periódicos, prohibiendo de forma expresa «atacar directa o indirectamente, ni por medio de alegorías, metáforas o dibujos al sistema monárquico – constitucional»”. Ramón Villares y Javier Moreno Luzón, *Restauración y Dictadura en Historia de España Volumen 7*. Dirigido por Josep Fontana y Ramón Villares, Barcelona, Crítica, 2009, pág. 27.

⁸⁶ Ramón Villares y Javier Moreno Luzón, *op. cit.*, pág. 28.

⁸⁷ “El primer enfrentamiento por la doctrina de Orovio tuvo lugar en la Universidad de Santiago de Compostela, donde dos profesores discípulos de Giner de los Ríos [...], acusados de explicar en las aulas las doctrinas darwinistas, fueron separados de su cátedra y encerrados en una prisión militar [...]. Su rechazo de la ortodoxia solicitada por el decreto de Orovio es contundente: «no he sido nombrado profesor - sostenía Calderón – para formar catecúmenos de ninguna religión ni partidarios de sistema político alguno, sino para enseñar ciencia»”, *Ibidem*.

Los años que se suceden hasta cerrar el siglo no serán menos convulsos: atentados fallidos contra Alfonso XIII, sublevaciones republicanas fallidas, condena del socialismo por parte del papa León XIII, inicio de la guerra en Marruecos, atentados anarquistas en Barcelona y finalmente el estoque que supuso el desastre de la guerra de independencia de 1898. Un fin de siglo al que se le suman las epidemias, el hambre y la elevada mortalidad y en las grandes ciudades los obreros vivían hacinados y en condiciones insalubres, mientras que el liberalismo triunfante intentaba imponer su concepto de nación española, una y católica. Este escenario de inestabilidad y tensión en el que se sucede la pérdida de las últimas colonias con el Desastre del 98⁸⁸ se instala en la España de fin de siglo un profundo sentimiento de pesimismo y una fuerte conciencia de decadencia de los que surge como respuesta la idea de *regeneración* de un pueblo. No debemos olvidar que el país no solo se encontraba sumido en una profunda crisis económica y social, sino que además sufría, respecto de Europa, un importante retraso científico y un elevado índice de analfabetismo de quien había dejado la enseñanza y la educación de todo un pueblo en manos de la Iglesia Católica. Con el desastre del 98 tan solo se hicieron más patentes los grandes males que arrastraba España y el “malestar de los intelectuales era un síntoma, un signo externo [...] de una enfermedad interna más grave que afectaba a la sociedad española en las puertas del siglo XX”⁸⁹; pero a la vez también produjo una profunda eclosión cultural que encuentra en los autores de la Generación del 98 el conjunto de poetas, novelistas, dramaturgos y ensayistas que intentaron llevar a cabo ese proceso de regeneración cultural que creían que necesitaba el país. Pese a todo ello con

⁸⁸ “Estos defensores no empiezan ahora una campaña llenos de entusiasmo y energía: vienen luchando hace tres años con el clima, privaciones y fatigas, y se presentan estas críticas circunstancias cuando ya no tienen aliento, fuerzas físicas ni medio para reponerlas. Les falta el ideal”. General Linares en Santiago de Cuba, julio de 1898; cito por Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2009, pág. 4.

⁸⁹ Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, *Ibíd.*, pág. 19.

el cambiar del siglo, las cosas no parecían mejorar, pues la clase política sigue mostrando obediencia a los intereses de una oligarquía dominante, el ejército continua siendo el instrumento con el que garantizar la permanencia de una situación de poder, y el clero se erige de nuevo, si es que en algún momento había dejado de hacerlo a lo largo de los siglos, en garante de unos códigos de honor y conducta heredados de esa España en la que el sentimiento nacional remitía a una patria, un rey y un Dios. Así pues, militares y clero en su afán de adoctrinar a todo un pueblo y decidir quién está dentro del colectivo y quién queda en los márgenes, terminan siendo el objeto de crítica de intelectuales y artistas que pretenden desenmascarar la realidad social.⁹⁰ Una situación que se mantiene y se irá acrecentando hasta bien entrados los años treinta:

En materia educativa el mundo católico mostró una hipersensibilidad y deseo de monopolio que llevó, por ejemplo, a pedir algo tan contradictorio como “libertad de enseñanza para la iglesia”, a repudiar la función docente del Estado o a afirmar que saber leer y escribir podía ser contraproducente. La escuela neutra era “del diablo” y la autotitulada “moderna”, de anarquistas como Ferrer, “del suicidio”.⁹¹

A todo ello debe sumarse la guerra con Marruecos, el conflicto con el nacionalismo catalán y el republicanismo radical que alimenta las huelgas y los movimientos obreros de 1917⁹² y que terminan desembocando, con el trasfondo del impacto económico y social de la Gran Guerra, en la sucesión de gobiernos

⁹⁰ “En los medios intelectuales españoles existió, desde comienzos de siglo, un profundo abismo respecto del nivel cultural del catolicismo español de la época. Valle-Inclán, a través del Max Estrella de *Luces de bohemia*, se quejaba de su «chabacana sensibilidad para los enigmas de la vida y de la muerte» y llegaba a la conclusión de que «España, en materia religiosa, es una tribu de África» porque «este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras», *Ibíd.*, pág. 198-199.

⁹¹ Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX: del 98 a la proclamación de la República. Tomo I*, Madrid, Santillana, 1998-1999, pág. 112.

⁹² “movimiento sedicioso y antipatriótico, revolucionario y antisocial, de una minoría turbulenta, engañada infamemente por otra minoría [...] constituida por unos vividores sin conciencia, sin honor, sin virilidad, que, a cambio de unos dineros, no vacilan en destruir su Patria, en derramar sangre de hermanos y en inducir a la perpetración de crímenes tan horribles y salvajes”. *Ibíd.*, pág. 263.

cada vez en la sucesión de gobiernos cada vez más inestables que terminan por desembocar en el golpe de estado que terminará con el régimen decrépito en 1923. Es en este entorno en el que termina por producirse el levantamiento militar de Primo de Rivera, auspiciado por el monarca y apoyado por el ejército, que consiguió la adhesión de las organizaciones católicas, ante la indiferencia y la pasividad de la mayoría de la población. Con la llegada de la Dictadura primoriverista se propone terminar con el desorden público que imperaba en el país; con la llegada del gobierno militar de nuevo quienes no comulgan con el régimen y el orden establecido por el poder son, en el mejor de los casos marginados, y en el peor eliminados.

Del mismo modo que con el fin de siglo empieza a fraguarse una necesidad de regenerar toda una sociedad, el arte y la cultura no se mantienen ajenos a ello, y concretamente el teatro, que venía sufriendo todo un periodo de anquilosamiento con los dramas-ripos del teatro Echegaray y los hermanos Quintero⁹³. De este modo, intelectuales de la importancia de Unamuno retomaron de nuevo los debates en torno la necesidad de regenerar el panorama teatral español, sumido en esos dramas vanos, estériles e insustanciales que copaban el “mediocre teatro que abastecía los escenarios de fin de siglo”⁹⁴; debate en el que no faltó de nuevo el espacio que debía ocupar el teatro clásico en esta regeneración. En su artículo «La regeneración del teatro español» el intelectual anuncia como “el género grande vive divorciado del pueblo, sin

⁹³ “Al tratar de definir el teatro de Echegaray, mejor que las definiciones de drama neorromántico o de melodrama social que utilizan los críticos, me parece la de drama-ripio, pues esta denominación capta, sin más, su esencia. Su teatro, no importa cuál sea su asunto, es, radicalmente, ripio. En cualquiera de sus niveles: vocabulario, sentimiento, pensamiento, acción... En ese *panorama de fantasmas* que según Ortega fue la Restauración, el teatro de Echegaray es, por excelencia, teatro fantasmagórico, puro *flatus voci*, en el que cada personaje, sin distinción de sexo, es, en sustancia y en sus accidentes, una pasión inútil, hueca de toda verdad [...]. Contra todos los universales del sentimiento, y no digamos del pensamiento, este teatro, estribado exclusivamente en los universales del ripio, golpea inmisericorde los nervios del público mediante una palabra y una acción que nunca alcanzan los linderos de lo real”. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pág. 457-458.

⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 467.

penetrar en su vida dramática⁹⁵ pues tan solo ofrece artificio y falsedad, siendo la única manera de poder reencontrarse público y drama la recuperación del espíritu popular identificada con el teatro de Lope de Vega⁹⁶, ya que Calderón seguía arrastrando la estela conservadora y patriótica que durante años le habían atribuido⁹⁷. De entre las soluciones que aporta Unamuno para devolver al teatro el lugar que merece está la necesidad de volver la mirada hacia los clásicos, pero como mera copia de tono moralista, sino desde una actitud abierta a la modernidad: “Por un lado Ibsen, por otro Calderón: lo sensato es juntarlos”⁹⁸.

4.8. RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN: EL TEATRO CLÁSICO ANTE EL ESPEJO CÓNCAVO

El debate que se fragua bajo el telón de fondo de una sociedad, la del fin de siglo en torno a la regeneración del teatro y el papel que los clásicos deben

⁹⁵ Miguel de Unamuno, «La regeneración del teatro español» en *La España Moderna*, núm. 91, Madrid (julio de 1896), pág. 14.

⁹⁶ “Nuestra dramática llegó a su ápice con «Lope de Vega todo poderoso, poeta del cielo y la tierra», ídolo del pueblo, héroe verdadero, arte él mismo, qué fue, como se ha dicho, una fuerza natural, en cuento lo es un pueblo, porque fue todo un pueblo. Sus comedias son de la naturaleza y no de la industria, porque un pueblo es la verdadera naturaleza humana. [...] En Calderón lo nacional domina a lo popular y aun lo ahoga, la conciencia refleja a la espontánea, simboliza a su casta, no como Lope en su contenido todo, sino más bien en sus caracteres diferenciales”. *Ibid.*, pág. 11-12.

⁹⁷ “Nuestro teatro clásico puede y debe darnos orientación para el sentido nacional español, sentido aún no agotado ni mucho menos, pero hay que decirlo frente a todas las patrioterías en que ofician tantos escritores, el popularismo se impondrá aquí y en todo el mundo culto al nacionalismo, remozándolo y regenerándolo. La honda patria, la ideal, el reino que radicando aquí no es de este mundo, ha de ahogar al mezquino producto histórico que lleva tal nombre. El concepto y el sentimiento de patria sufren honda crisis a duras penas velada por hipócritas convencionalismos e intereses egoístas y estrechas concepciones suicidas. [...]El pueblo va recobrando fuerza y adquiriendo conciencia de sí en el regionalismo y el internacionalismo crecientes de día en día, movimientos paralelos y al fin de cuenta convergentes. El sentimiento de la patria ha de regenerarse y hacerse fecundo de nuevos frutos”. *Ibid.*, pág. 29-30.

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 17.

jugar en ella, alcanza a uno de los dramaturgos objeto de este estudio. Valle-Inclán, profundamente hombre de teatro, no vive ajeno a todos estos acontecimientos que terminan por condicionar su acercamiento al teatro clásico. Si bien es cierto que tras sus declaraciones se observa un fuerte rechazo frente al teatro clásico del siglo XVII, y en particular frente a Calderón de la Barca, teniendo en cuenta que su lectura está condicionada por la necesidad de situarse en contra de la crítica de Menéndez Pelayo y los intelectuales conservadores, sus textos, y concretamente *Martes de Carnaval*, muestran ya, de alguna manera, esa necesidad de aunar tradición y modernidad para sacar a la escena española contemporánea de ese pozo en que vivía sumergida con el drama neorromántico:

España, tan radicalmente teatral y plástica, es más calderoniana y echeragarayesca que otra cosa. Y no penetra en el verdadero sentido de la realidad teatral. Y no tenemos ese teatro de universo. Estamos localizados – dígame así - . Nos falta el diálogo. Aunque poseamos el retoricismo vivido y escrito y hablado del denuesto, la imprecación, el apóstrofe.⁹⁹

Si bien la figura de Calderón nunca terminará de ser vista con buenos ojos por el dramaturgo gallego, en su intento de renovar el panorama teatral de las primeras décadas del siglo anclado todavía en ese pasado más vetusto al que denomina *esperpento* jugará un papel importantísimo la tradición del siglo XVII; tradición que termina convertida en raíz oculta bajo el manto de ese nuevo género que “consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma”¹⁰⁰ y que se muestra deudor de la literatura cervantina, cómo iremos observando a lo largo del presente trabajo. La fórmula del *esperpento* fue capaz de poner ante el espejo cóncavo de lo grotesco el mito de don Juan de Tirso de Molina, y que

⁹⁹ Federico Navas, *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*, 1928. Cito por Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, pág. 168

¹⁰⁰ «Don Ramón María Valle-Inclán en México» en *El Heraldo de México*, México (21 de septiembre de 1921). Cito por Dru Dougherty, *Ibíd.*, pág. 122.

termina convirtiendo a los maridos del drama de honor calderoniano en fantoches de una farsa en la que ya no hay rincones de salvación para el hombre. El *esperpento* se convierte así en la propuesta dramática de Valle-Inclán para un tiempo, el de los años veinte, herederos junto a la crisis social, política y económica que España llevaba arrastrando durante siglos, del final de la II Guerra Mundial con la que el mundo se convirtió en lugar grotesco y el hombre tomó conciencia que ya no disponía de un suelo firme bajo el que pisar. Para el dramaturgo gallego, el teatro debía deshacerse de toda esa pompa, ostentación y palabrería ya vacía de significado que tan solo busca moralizar al espectador para sacudir los pilares de una sociedad sustentada todavía en unos valores añejos y caducos; el teatro debía remover al espectador, mostrarle aquello que nadie todavía había hecho: la decadencia de un mundo, que a su vez era también la del hombre¹⁰¹. Es por ello que en los tres esperpentos que conforman el volumen de *Martes de Carnaval* el dramaturgo no deja a nadie fuera de su punto de mira: ejército, monarquía y honor son arrastrados por el lodo con la intención de desenmascarar una sociedad podrida que, según Valle-Inclán, carecía ya de posibilidad de salvación, de ahí que la tragedia, en un mundo de esta índole, ya no sea posible, tan solo la farsa y lo grotesco pueden darse en esa sociedad convertida en burdel en la que “se han prostituido valores como el patriotismo, el heroísmo y demás valores castrenses”¹⁰²:

- ¿El rey? ¡Ese es un cobarde!
- ¿Cómo? ...
- ¡Un cobarde vergonzoso! [...]

¹⁰¹ “Nuestro teatro poético muere abrumado por los ripios de Villaespesa y Marquina, que no han creado sino un teatro endeble, nutrido de Zorrilla y otros clásicos. Yo quise que en mis obras el verso respondiera a la acción; quise llevar al escenario vida y poesía”. «Ramón del Valle-Inclán» en *España Renaciente*, Madrid, 1920. Cito por Joaquín y Javier del Valle-Inclán editores, *op. cit.*, pág. 234.

¹⁰² Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 48.

- No es el momento de escribir obras de esa índole. Yo he publicado en la revista *España y La Pluma* unas sátiras, en cuyo género habré de especializarme. ¡Esa es la literatura del momento!¹⁰³

Así pues, y como iremos detallando a lo largo de distintos capítulos, para dar forma a ese nuevo teatro el dramaturgo se nutre de la esencia que los clásicos del Siglo de Oro le proporcionan para montar ese retablo de tres hojas que es *Martes de Carnaval*. El autor se erige así frente a su obra y sus personajes cual demiurgo creador en esa necesidad de crear una estética que sea “una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones con los muertos, al contarse historias de los vivos”¹⁰⁴. Con todo ello traza escenas de las vidas de militares corruptos¹⁰⁵ bajo cuyo poder se encuentra el gobierno de la dictadura de Primo de Rivera y soldados repatriados de la guerra de independencia; herederos de toda una tradición teatral que va desde el clásico *miles gloriosus* de la comedia latina, pasando por el *capitano* de la Commedia dell’Arte, hasta llegar a los soldados que rondan por los entremeses de Miguel de Cervantes y que le permiten configurar un personaje como Juanito Ventolera, mito transfigurado del don Juan de Tirso de Molina, capaz de burlar a los muertos. Personajes todos ellos, los del retablo valleincliniano, tras los que se esconde la tradición pagana del carnaval, y lo que ésta ofrece de dislocamiento del mundo, y con los que llega a subvertir un mito como el de don

¹⁰³ «Crítica escandalosa de España» en *El Universal*, México (14 de noviembre de 1921). Cito por Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*,..., pág. 137.

¹⁰⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Edición crítica de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa – Calpe, 1990, pág. 114

¹⁰⁵ “- Y de España, ¿qué nos cuenta?, ¿cómo anda aquello?

- Muy mal. Los militares lo han trastornado todo. Por si no fueran suficientes los políticos, que desde hace una porción de años manejan la cosa pública. No se ha cambiado de sistema. Ya antes de la guerra europea íbamos retrasados en el sistema de gobierno, mejor dicho, en el sistema que empleaban los políticos para gobernar, y después de esa gran guerra, que hizo que muchos valores que se creían inmovibles, se vinieran al suelo, seguimos exactamente igual: se sigue empleando el mismo procedimiento por los mismos hombres”. «España revolucionaria» en *España Nueva*, La Habana (30 de noviembre de 1921). Cito por Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*,..., pág. 143.

Juan de Tirso de Molina y deja a la altura de títeres fanfarrones a aquellos que, como el Teniente Astete, siguen gobernados por un código retrógrado y sin sentido que tan solo conduce a la más pura enajenación del hombre, como es el código de honor. De este modo, los maridos calderonianos se presentan ahora ante el espectador, tras el tamiz del esperpento, en una ridiculez grotesca de matanza que termina deshumanizando a don Friolera y su mujer, y los acaba convirtiendo en fanticos absurdos con los que el espectador ya no podrá identificarse o mostrar compasión, puesto que ahora tan sólo mueven a la risa. De este modo, y bajo el dominio del titiritero Valle-Inclán sube a escena toda un tropel de personajes marginales, prostitutas, soldados hampones que no tienen donde caerse muertos, tenientes incapaces de vengar su honor agraviado por mujeres adúlteras, e hijas golfas de militares que terminan envueltas en crímenes de estado; personajes fronterizos, todos ellos, que no parecen tener cabida dentro de los muros que la sociedad ha creado y entre los cuáles rige una férrea norma social cuyo quebrantamiento comporta la exclusión.

4.9. RECEPCIÓN DE CALDERÓN: DESDE EL SILENCIO HASTA “EL AIRE DE LOS PUEBLOS”

Pero si para Valle-Inclán, ya en plena madurez, Calderón y el teatro del Siglo de Oro son elemento germinal para llevar a cabo la construcción de un nuevo género acorde con el momento histórico, no hemos de perder de vista que durante esos mismos años, concretamente los que van de 1924 a 1937, alcanza una labor inigualable la crítica llevada a cabo por Ángel Valbuena Prat para devolver al dramaturgo áureo y al teatro de su tiempo al lugar que le corresponde. Crítica a la que se sumaran diversos miembros de la Generación del 27 tras el homenaje a Góngora y críticos teatrales de relieve como Enrique Díez Canedo. Tras años de manipular y verter sobre Calderón toda una imaginaria conservadora impregnada de una fuerte defensa del catolicismo y la

monarquía, se observa y se ensalza en el dramaturgo su capacidad de subir a escena “el conflicto íntimo: el hombre que lucha consigo mismo... Lucho, luego existo”¹⁰⁶. Valbuena Prat, tras la vuelta del auto sacramental a la escena española que permitía a los nuevos dramaturgos exponer una nueva visión del mundo y abrir el teatro a la modernidad, tanto en su tesis doctoral como en el prólogo a su edición de los Autos, se propuso restituir esa imagen distorsionada por Méndez Pelayo de Calderón: “Si he conseguido ayudarle y despertar en alguien el interés por estas olvidadas obras maestras, me daré por satisfecho”¹⁰⁷. Esta labor magistral es recogida por toda una generación de artistas que subirán de nuevo a escena el teatro clásico del Siglo de Oro sin los prejuicios de generaciones anteriores, deformando incluso el texto con adaptaciones de los clásicos creando así un teatro menos convencional. Un trabajo que conoce y aprehende de manera prodigiosa Federico García Lorca, y que encuentra su culminación en su gran proyecto de teatro para el pueblo de La Barraca con el que sacó a los clásicos “del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol y al aire de los pueblos”¹⁰⁸. El gran proyecto teatral del dramaturgo granadino es, con todo ello, en fiel reflejo de esa nueva mirada hacia la tradición, y con el que se consigue aunar a la perfección todo este proceso de creación, recuperación y difusión de los grandes textos del teatro español del Siglo de Oro. Un repertorio que debía salir de nuevo a la luz en un tiempo que había heredado las mismas tensiones, crisis y oscuridades, ya enquistadas y que seguían arrastrándose, que las de la España de la Contrarreforma. El teatro clásico y Calderón entre ellos se convierte ahora no en símbolo de una España imperial reflejo de tiempos pasados que se creían mejores, sino en la savia que alimenta un nuevo teatro

¹⁰⁶ José Paulino Ayuso, *op. cit.*, pág. 32.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 33

¹⁰⁸ José María Salaverría, «El carro de la farándula» en *La Vanguardia*, Barcelona (1 de diciembre de 1932), pág. 5.

con el que denunciar los males endémicos que desde entonces el hombre viene arrastrando.

4.10. FEDERICO GARCÍA LORCA: EL TEATRO CLÁSICO, HERENCIA PARA LA REVOLUCIÓN

Es en ese entorno donde se fragua toda la teoría dramática de un poeta, Federico García Lorca, que mostró un gran compromiso social con su mundo y con las desigualdades que lo manejaban:

En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, aparte de las razones que antes le decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.¹⁰⁹

De este modo, tras la permanente necesidad de escritura del dramaturgo granadino, y frente al camino que había optado Valle-Inclán ante la situación teatral y social del momento, se propone poner en escena junto con la decadencia de un país en un momento concreto de la historia, la verdadera tragedia del hombre ante el mundo mediante el género de la farsa. Universalizar su drama hasta hacerlo atemporal y eterno; Federico García Lorca trasciende los límites de la problemática española para ser capaz de poner al hombre frente a su desgracia con cualquiera de los géneros que manejará a lo largo de su trayectoria dramática. El poeta granadino debe “dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura”¹¹⁰ y consigue subir a escena un mundo que

¹⁰⁹ «Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar» en *La Voz*, Madrid (18 de febrero de 1935), pág. 3.

¹¹⁰ Entrevista de Luis Bagaría, «Diálogos de un caricaturista salvaje: Federico García Lorca habla sobre la riqueza poética y vital mayor de España» en *El Sol*, Madrid (10 de junio de 1936), pág. 2.

roza lo mítico, compendio de esa España de militares y curas que manejan el devenir del hombre, en cuyas manos está la posibilidad del hombre de poder ser en sociedad y bajo cuyo yugo no es posible la vida para aquellos que no comulgan con el orden establecido por un gobierno más preocupado de preservar el poder a costa de la miseria de un pueblo y de sofocar cualquier atisbo de subversión social de la manera que fuera. Con ello consigue, además, mostrar al espectador que los males que azotan al individuo del siglo XX son los mismos que sacuden al hombre barroco, evidenciando así como la sociedad sigue arrastrando los mismos problemas a lo largo de su historia. El teatro clásico, junto al magisterio de Federico García Lorca, permite dar al teatro ese carácter de instrumento de crítica social, puesto que con él podía llegar a todos los rincones de España, además de infundirle un carácter pedagógico con el que mostrar el verdadero rostro del alma humana:

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 verse retratado en el teatro. [...] Poético, siempre poético. Aspiro a recoger el drama social de la época que vivimos y pretendo que el público no se asuste de situaciones y símbolos. Pretendo que el público haga las paces con fantasmas y con ideas sin las cuales yo no puede dar un paso como autor.¹¹¹

Esa necesidad de ver un camino para emprender otro, sitúa a ambos dramaturgos un punto de partida común ante el que tomarán caminos separados. De esta manera, y dando un paso más allá que Valle-Inclán, el dramaturgo granadino aprehende todo lo que le ofrece al tradición del teatro del Siglo de Oro para de nuevo subir a escena el conflicto del hombre con la sociedad y consigo mismo. Y es con todos los hilos que le proporciona esa tradición con la teje tres farsas en las que se plasma la tragedia ante la

¹¹¹ «García Lorca ante el teatro. Sus recuerdos de Buenos Aires», entrevista radiofónica en Argentina de 1935. Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III, Prosa...*, pág. 568.

necesidad de elegir entre deber y deseo, entre realidad y poesía, que terminan convertidas en un alegato en favor de la libertad. De este modo, y como se irá analizando minuciosamente a lo largo de los capítulos del presente estudio, Federico García Lorca retoma además de un género como la farsa, heredero del entremés, a sus personajes que lo habitan y con todo ello construye un mundo, el de doña Rosita, la Zapatera o Perlimplín, descendientes de toda esa tradición de viejos maridos celosos y de jóvenes esposas adúlteras, con el que mostrar al espectador cómo aquellos que no siguen la norma, terminan excluidos, marginados y en ocasiones incluso muertos. Si mientras Miguel de Cervantes ofrece al dramaturgo todo un abanico de personajes y situaciones con las que crear los ropajes de los protagonistas de sus farsas, Calderón de la Barca le brinda el tema: la honra vuelve a ser de nuevo, en pleno siglo XX, en aquello que marcará el devenir de la existencia del individuo en sociedad. Y es entonces, cuando el dramaturgo granadino crea estos espacios de liberación como el mundo de fantasía de la Zapatera o la muerte de don Perlimplín en manos de sí mismo, que las farsas lorquianas se convierten en reflejo de un conflicto universal que a su vez devuelve al teatro español la posibilidad de la tragedia que Valle-Inclán les había negado. Un universo, el del ciclo farsesco lorquiano habitado de nuevo por esos seres que ante el conflicto que se les presenta entre realidad y deseo terminan convertidos en personajes marginales de un mundo en el que no tienen cabida, y que encuentran en la Zapatera el máximo exponente de las ansias de libertad del individuo frente a la dureza del código social. Personaje, el de ese vendaval de mujer que, “sostenida por el amor y la honradez”¹¹², lucha frente a un mundo que arrastra los mismos males desde siglos atrás. Y es entonces cuando se hace universal. El poeta se muestra así compasivo frente a sus personajes farsescos, pues del mismo modo que ocurría

¹¹² Federico García Lorca, *Obras completas. Volumen II. Teatro*. Edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 235.

con los personajes cervantinos, todos ellos no son más que víctimas y verdugos de una forma de existir en la que no tienen cabida:

Hemos olvidado el clima de un teatro entero y al olvidarlo se nos ha convertido en agua sucia la sangre poderosa que llevábamos en las venas.¹¹³

¹¹³ Federico García Lorca, «Presentación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, representado por el Club Teatral Anfistora», leída por Lorca el 25 de enero de 1935 en el cine Capítol de Madrid con motivo de la única función que de la obra hizo el Club Anfistora. Cito por Federico García Lorca, *Obras completas. Volumen III. Prosa,...*, pág. 252.

La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca

ENCrucIJADA DE TEXTOS

5.1. EL RETABLO DEL ESPERPENTO

No sabemos nada de nada, no conocemos nuestras horas. Estamos perdidos en el terrible pecado del mundo. Los hombres llegan a las grandes situaciones y aparecen entonces en toda su pequeñez
Valle-Inclán, *El castellano* (octubre de 1925)

Hacia finales de 1921 Valle-Inclán afirma: “Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo *género estrafalario*. [...] Yo en mi nuevo género también conduzco a mis personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo”¹¹⁴. Es el punto de partida de toda la teoría estética acerca del esperpento que se irá desarrollando a través de los siguientes nueve años, hasta apareció el volumen de *Martes de Carnaval*. Pocos meses antes de estas palabras ha visto la luz *Los cuernos de don Friolera*; el puerto de salida para la construcción del tríptico con el que culminará ese modo de ver el mundo *levantado en el aire*.

Puesto que los cambios textuales que sufren los tres textos a lo largo de estos nueve años, hasta quedar fijados en el volumen XVII de su *Opera Omnia*, en 1930, bajo el título de *Martes de Carnaval*, inciden en gran parte en su significado y en las intenciones del dramaturgo, me parecía oportuno detenerme, antes del análisis de los textos, para llevar a cabo un breve trazado del recorrido

¹¹⁴ «Ramón del Valle- Inclán en La Habana», *Diario de la Marina*, La Habana, 12 de septiembre de 1921. Cito por Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias...*, pág. 107.

que sufrieron los textos hasta llegar a su destino final¹¹⁵. Panorama para el que seguiré el orden cronológico de publicación de los textos, pese a que luego no será el mismo con el que aparecerán en el volumen de 1930, por causas que anotaré más adelante.

Tras varios años de silencio, que coinciden con los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), y siendo Valle-Inclán un dramaturgo ya consagrado gracias a la publicación de *Luces de Bohemia*, aparece *Los cuernos de don Friolera*. El primero de los esperpentos del dramaturgo gallego, pues *Luces de Bohemia* todavía es más una formulación teórica del género que una puesta en práctica, ve la luz entre abril y agosto de 1921 en la revista *La Pluma*; un medio nada azaroso dada la importancia de la revista durante la década de los años veinte y la relación que mantenían Valle-Inclán y Rivas Cherif desde principios de siglo¹¹⁶. *La Pluma*, fundada un año antes por Manuel Azaña y Rivas Cherif tras su regreso de un viaje a París, se instaura como altavoz de aquellos intelectuales que pretendían llevar a cabo una renovación, tanto artística como ideológica, de la escena española impregnada del vetusto realismo burgués de los Echegaray y Quintero. La relación de Valle-Inclán con la revista será intensa, fructífera, no en vano, se le dedicará un monográfico en 1923, y de una

¹¹⁵ Un panorama que se extrae del minucioso trabajo llevado a cabo por Ricardo Senabre en su edición de *Martes de Carnaval* y de los estudios de Rodolfo Cardona y Anthony N. Zarreas recopilados en *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2012; junto con Manuel Aznar Soler *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*, Barcelona, Anthropos – Departamento de Filología Española de la UAB. Taller de Investigaciones Valleinclinianas, 1992.

¹¹⁶ No debemos olvidar la creación en 1920 del Teatro de la Escuela Nueva, proyecto dirigido por Rivas Cherif con el que Valle-Inclán colaboró de manera teórica y práctica para poder crear una conexión entre los intelectuales del país con el pueblo y para poder divulgar la cultura como bien social:

Entonces y con denodado atrevimiento se me ocurrió la idea de fundar un teatro que no fuera uno más.

Y menos que nada un teatro artístico. [...]. La representación [...] de esa pequeña maravilla cervantina que es *La guarda cuidadosa*, sirvió, cuando menos, para experimentar de nuevo, con espectadores más peligrosos.

Cipriano Rivas Cherif, «El Teatro de la Escuela Nueva», *La Pluma*, núm. 11 (abril de 1921), pág. 237.

coherencia absoluta dada la filiación de Rivas Cherif con las teorías de Gordon Craig acerca de la reteatralización y del teatro para marionetas, y la especial atención que prestaba la revista a toda la corriente europea de teatro renovador. Aparición, la de *Los cuernos de don Friolera*, que se esclarece a la luz de las palabras con las que se abrió el primer número de *La Pluma*:

La Pluma será un refugio donde la vocación literaria pueda vivir en la plenitud de su independencia [...], agrupara en torno suyo un número de escritores que, sin constituir escuela o capilla aparte, están unidos por su hostilidad a los agentes de corrupción del gusto [...]; romperá el silencio, astuto o bárbaro, en que la producción literaria languidece.¹¹⁷

No sorprende, pues, con todo lo que trasciende de estas palabras, que en 1921 apareciera el texto con el que el esperpento llega a su máxima expresión. Un texto tras el que se esconde la necesidad de subir a escena un teatro ideológico que conduzca hacia la justicia social¹¹⁸. Tras la publicación por entregas, la primera aparición como libro de *Los cuernos de don Friolera* fue en el volumen XVII de la compilación de sus obras que estaba llevando Valle-Inclán en abril de 1925, versión en la que empiezan a aparecer los primeros cambios para pulir el texto y poder alcanzar la intención final: un mayor historicismo y una acentuada visión ridícula de los personajes para poder construir “una dura acusación política y moral [...] contra la sociedad española coetánea, contra esa grotesca deformación de la justicia y de la dignidad colectiva”¹¹⁹. Cambios, los de esta segunda versión, entre los que destacan la prolongación del diálogo entre don Estrafalario y el Carabinero al final de la primera escena, con el que se

¹¹⁷ «Dos palabras que no están de más» en *La Pluma*, número 1 (junio de 1920), pág. 2. Declaración de intenciones con la que se presentaba al público la revista en su primer número.

¹¹⁸ “¿Qué debemos hacer? Arte, no. No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social”. Entrevista con Cipriano de Rivas Cherif, *La Internacional* (3 de septiembre de 1920), pág. 4. Cito por Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, Madrid, 2000, pág. 236.

¹¹⁹ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 86.

acentúa la sensación de que una sociedad corrompida y degradada como la española no castigaría el crimen de honor¹²⁰; y lo añadido en la acotación de la escena sexta cuando aparece el ratón asomando por un agujero¹²¹ con el que se acentúa el carácter fantochesco de don Friolera puesto que “sería inconcebible, conforme a la concepción del teatro naturalista [...] y que Valle-Inclán se proponía reformar”¹²². Versión, la de 1925 que todavía no llegaba a lo que el dramaturgo necesitaba; el dramaturgo todavía sentía que debía someter a más cambios el texto para poder llegar hasta la edición definitiva: la inclusión del texto en el volumen de *Martes de carnaval* que aparecerá en las *Opera omnia* de 1930. Momento en el que la visión ridícula de los personajes llega al equilibrio perfecto y en el que se producen los cambios que acentúan la perspectiva histórica de la pieza y amplían la presencia del mundo militar para poder integrarse en el retablo final. Cambios como el que aparece en la escena décima, cuando el Teniente Roviroza responde a don Friolera: “Los militares nos debemos a la galería”¹²³; una sola frase con la que se hace énfasis en el tema del honor que sigue estructurando la sociedad española de la primera mitad del siglo veinte, del mismo modo que viene haciéndolo desde siglo XVII.

Entre la segunda publicación de *Los Cuernos de don Friolera* en 1925¹²⁴ y la de *Martes de Carnaval* de 1930 aparecerán el resto de textos que formarán

¹²⁰ “DON FRIOLERA. ¿Qué haría usted si le engañase su mujer, Cabo Alegría?

EL CARABINERO. Mi Teniente, matarla como manda Dios

DON ESTRAFALARIO. ¿Y después?...

EL CARABINERO. ¡Después pedir el traslado!”

Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 131; en cursiva lo añadido por el dramaturgo en 1925.

¹²¹ “Pasa por la pared, gesticulante la sombra de Don Friolera. Un ratón a la boca de su agujero, arruga el hocico y curiosear la vitola de aquel adefesio con gorrilla de cuartel, babuchas moras, bragas azules de uniforme viejo, y rayado chaleco de Bayona”. Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 160.

¹²² Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 182.

¹²³ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 202.

¹²⁴ Como se puede observar, la pieza central del retablo no sólo es la más extensa, sino también la más compleja y a la que dedicará más años, puesto que en ella no solo hay una dura crítica social, sino que también se expone toda la teoría estética acerca del esperpento; es decir, se convierte en el terreno en el que teoría y praxis se funden para renovar así la escena teatral

parte del retablo final de esperpentos. Así, en mayo 1926, en el número 10 de *La Novela Mundial*, se publica *El terno del difunto*, la primera versión de las andanzas de Juanito Ventolera cuyo mayor cambio, y no menos significativo, se producirá en el título de la pieza. Al integrarlo a *Martes de Carnaval* el dramaturgo pasa del terno a las galas, es decir, en la versión definitiva, que pretende traspasar los límites de lo grotesco para llegar a la subversión de un mundo sin valores, el protagonista pasa de robar el terno de un muerto, el conjunto de pantalón, chaleco y chaqueta, a vestirse con todas sus galas: ahora no solo se llevará la ropa del Boticario, sino también su bastón y su bombín; galas que se convierten en objetos clave para el desarrollo del conflicto dramático. Junto a ello, otro de los cambios que cabría destacar es la prolongación que aparece en la primera escena con los comentarios acerca de la guerra Cuba¹²⁵ con la que se acentúa la crítica a la corrupción militar. Diálogos, los de la última versión, que acentúan esa intención desmitificadora de un mundo que carece de héroes y de valores.

Finalmente, un año más tarde, en 1927, verán la luz las dos versiones previas de *La hija del capitán* antes de quedar conformado todo el retablo de *Martes de Carnaval*: una primera en marzo, en el diario *La Nación* de Buenos Aires, y otra en julio en *La Novela Mundial*. Última hoja del retablo, a la vez que la última obra dramática de Valle-Inclán, la de la esperpentización grotesca del golpe de Estado de Primo de Rivera, que muestra mayor complejidad por la situación política en la que nace y el tema de fondo que trata. Es por ello, según el trabajo llevado a cabo por Javier Serrano¹²⁶, que en pocos meses aparecen dos versiones de *La hija del capitán*: la de Buenos Aires, muy cercana al texto

española de principios de siglo.

¹²⁵ "Allí solamente se busca el gasto de municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes [...] La guerra es un negocio de los galones. El soldado solo sabe morir". Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos,...*, pág. 48-49.

¹²⁶ Javier Serrano, «Las tres versiones de *La hija del capitán*» en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 7 (1988), págs. 99-108.

final de 1930, y la de Madrid, que sufrirá un proceso de enmascaramiento para evitar que se le pudiera acusar de llevar a cabo una sátira de la situación española primoriverista; es decir, “para el público español, es depurada de todos los guiños y gracejos que declarasen a Tartarinesia como trasunto del país”¹²⁷. Pero pese a todo ello, un mes más tarde de su aparición terminó siendo secuestrada mediante una orden de la Dirección General de Seguridad, ya que “no habiendo en aquél, renglón que no hiera el buen gusto ni omita denigrar a clases respetabilísimas a través de la más absurdas de las fábulas”¹²⁸. Entre ambos textos de 1927, por lo tanto, apenas se dan variantes significativas, y será en el momento de incluirla en el volumen de *Martes de carnaval* para cerrar el tríptico cuando se producirán los cambios esenciales que darán profundidad y riqueza al último esperpento. Es en el texto de 1930, con la dictadura dando sus últimos coletazos, cuando Valle-Inclán lleva a cabo un minucioso trabajo para dotar al texto de un referente claro: la España de 1923. De este modo, recupera variantes de la versión de Buenos Aires eliminadas, y concretiza cuidadosamente los espacios por los que desfilan los militares de *La hija del capitán*: abandona el espacio simbólico del imperio de Tartarinesia para situar la historia en el *Madrid moderno*; cambio sustancial con el que la trama se concretiza históricamente. Los personajes del esperpento, en su última versión, empezarán a deambular por calles, espacios y localizaciones del Madrid de los años veinte fácilmente reconocibles por el lector. Finalmente “todo se hace concreto en 1930: cada mención de la “Patria” se cambia por la de “España”, el “Pueblo” es el “Pueblo español”, y la “mujer tartarinea” son “las mujeres españolas” o “las madres españolas”¹²⁹. Pese a que los cambios que sufre *La hija del capitán* son notorios, a diferencia del resto de textos, que sufren

¹²⁷ *Ibíd.*, pág. 104.

¹²⁸ Nota aparecida en *El Imparcial* (6 de agosto de 1927), pág. 2.

¹²⁹ Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Re-Visión del esperpento como realidad estética y metáfora histórica*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2012, pág. 177.

importantes variaciones de contenido, no alteran la orientación original de la historia:

en 1927, y después de la orientación histórica que dio a las segundas versiones de los primeros esperpentos, Valle-Inclán dirigía intencionada y decididamente sus obras literarias hacia la historia de España [...]; por consiguiente *La hija* resultó ser desde un principio el esperpento más cargado de pura historia.¹³⁰

Tres textos, tres esperpentos, tres piezas, pero un solo retablo. Así, en 1930 llegamos a la aparición del retablo de tres hojas con el que Valle-Inclán culmina todo un proceso dramático para mostrar al público la expresión cumbre de ese *género estrafalario* llamado esperpento que “resulta del choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen. El dolor es una gran verdad, pero los héroes son unos farsantes”¹³¹. *Martes de carnaval no fue* una mera recopilación de obras, de ahí los cambios que sufren las tres al incorporarse al volumen, el primero de ellos, y más evidente, el orden de los textos. Valle-Inclán construye en 1930 con sus tres esperpentos un magnífico retablo formado por un cuerpo central, mayor que el resto, *Los cuernos de don Friolera*, en el que se forja toda la teoría acerca del esperpento y se da muestra de esa sociedad degradada y falta de valores que es la España de la primera mitad del siglo XX; y con dos cuerpos laterales menores, *Las galas del difunto*, por un lado, y *La hija del Capitán*, por el otro. Tríptico que además de mantener una estructura formal intencionada, simétrica y circular, como bien anotó el profesor Joaquín Casaldueiro, sigue un orden cronológico, es decir, partimos de la guerra de Cuba de 1898, pasamos por los difíciles primeros años de la centuria, para terminar con el golpe de Estado de Primo de Rivera de 1923. Una línea cronológica que une los tres cuerpos del retablo y que termina siendo el trasfondo bajo el que circulan una serie de personajes comunes: los militares.

¹³⁰ *Ídem*.

¹³¹ Alfonso Reyes, «La parodia trágica» en *España*, núm. 271 (10 de julio de 1920), pág. 10.

Soldados, tenientes y demás personal castrense se convierten en los personajes comunes en cada una de las piezas con los que Valle-Inclán puede erguirse para mirar desde arriba la decadencia que invade a la sociedad española. De ahí nace el título, que según Ricardo Senabre pudo extraer el dramaturgo de la escena quinta de *La hija del capitán*¹³²:

Estos “Martes” son, por tanto, los militares españoles, protagonistas de los tres esperpentos, vistos por Valle-Inclán a través del espejo cóncavo como personajes grotescos del carnaval histórico español.¹³³

Tríptico grotesco, retablo con el que el dramaturgo gallego evidencia una clara intención: desenmascarar la mascarada bajo la que se esconden todos estos hombres que se presentan como héroes; llevar a cabo una desmitificación progresiva de ese mundo heroico llevando a cabo la inversión de todo un sistema de valores bajo el que se ha construido la sociedad.

¹³² “Parece que este gachí le rinde las armas de un invicto Marte”. Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 280.

¹³³ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 15.

5.2. EL CICLO FARSESCO LORQUIANO

En escribir tardo mucho. Me paso tres y cuatro años pensando una obra de teatro y luego la escribo en quince días.

Federico García Lorca, entrevista en *El Sol*, 15-XII-1934

Como bien apunta Daniel Devoto, “la cronología, y la consiguiente gestación de las obras de Lorca no siempre son claras (más exactamente: plantean siempre problemas de difícil esclarecimiento)”¹³⁴; es por ello que hemos creído necesario dedicar un aparte a la construcción cronológica de las farsas y los diversos manuscritos que se conservan de ellas, de los que nacen ediciones distintas, para justificar, por un lado, el uso de determinadas ediciones en este estudio acerca de la influencia del teatro del Siglo de Oro en el ciclo farsesco de Federico García Lorca y, por otro lado, para dejar patente que la farsa no fue un mero juego textual perecedero, ya que le acompañó a lo largo de gran parte de su vida, puesto que el dramaturgo se pasó, en alguno de los casos, hasta seis años corrigiendo y reescribiendo textos.

5.2.1. La gesta de un retablo: la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y sus diferentes testimonios textuales

Es en los albores de los años veinte, ya consolidada la amistad con Manuel de Falla¹³⁵, concretamente, en 1921, es cuando el joven Federico García

¹³⁴ Daniel Devoto, «Las zapateras prodigiosas» en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986, pág. 68.

¹³⁵ “Aquel otoño [1919] inició una relación que todavía sería más vital para él. Se trata de su

Lorca concibe la posibilidad de crear un teatro itinerante bajo el nombre de “Los títeres de Cachiporra” cuyo objetivo principal era llevar sus títeres por Europa¹³⁶ y América. Proyecto de altos vuelos, el de este teatro, que pretendían estrenar en la Alpujarra, y que se vio truncado por la decisión del dramaturgo de terminar la carrera de derecho. Fue durante la fase más entusiasta de este proyecto cuando el granadino da forma al manuscrito principal de la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita*, manuscrito fechado por el propio autor el 5 de agosto de 1922¹³⁷:

Los *Cristobital* los estoy machacando. Pregunto a todo el mundo, y me están dando una serie de detalles encantadores. Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa. Figúrate tú que en una de las escenas un zapatero que se llama “Currito er der Puerto” quiere tomarle medida a unas botitas a Doña Rosita y ella no quiere por miedo a Cristóbal, pero Currito es muy retrechero y la convence [...]. Siempre que este Hércules celoso remata a sus víctimas dice, “Una, dos y tres, ¡al barranco con él!” y se oye un formidable golpe de tambor en el abismo del teatrillo.¹³⁸

Historia para muñecos de guiñol que acabó quedando relegada frente a otros proyectos; aun así Federico García Lorca no la perdió de vista e intentó en

encuentro con Manuel de Falla”. Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Planeta, 2008, pág.147.

¹³⁶ “Manuelito piensa, si hacemos esto, recorrer Europa y América con nuestro teatro de muñecos que se llamaría así: Los títeres de cachiporra de Granada”, carta a Adolfo Salazar, 1 de Enero de 1922. Cito por Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (ed.), *Epistolario Completo*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 138.

¹³⁷ “Yo guardo dos manuscritos (uno inacabado), independientes entre sí [...]. El manuscrito A está fechado, en su última página, el 5 de agosto de 1922 [...]. El manuscrito B representa un nuevo planteamiento. Esta versión se inicia con la “Advertencia”, a cargo del Mosquito, que figura en la versión publicada a guisa de prólogo”. Francisco García Lorca, *op. cit.*, pág. 275-276.

¹³⁸ Carta de Federico García Lorca a Adolfo Salazar del 2 de agosto de 1921 cito por Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (ed.), *op. cit.*, pág. 124. Fragmento en el que aparece la idea de un personaje muy cercano a Don Cristóbal:

Vamos a casarnos enseguida... y, ¡oye!, tú no me has visto matar a nadie con la porra, ¿no? Pues ya me verás. Hago ¡pum!, ¡pum!, ¡pum!, y al barranquillo.
Federico García Lorca, *Títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, ed. Annabella Cardinali y Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, pág. 221.

varias ocasiones realizar un montaje teatral de la *Tragicomedia*, incluso Gregorio Martínez Sierra¹³⁹ le apremiaba a terminarla para subirla a escena en el Teatro Eslava, entre 1923 y 1924, y quizás fuera por ese apremio que en 1924 sigue retocando el texto a la luz de las palabras de Manuel de Falla: “Según parece van a hacerle en Eslava el *Cristobica* que nos leyó hace dos años, pero muy reformado”¹⁴⁰. Este proyecto, sin embargo, acabó diluyéndose y cayendo en el vacío, ya que el poeta no vería jamás sus *títeres de Cachiporra* en escena, puesto que la primera representación se llevó a cabo en un teatro del Madrid republicano una vez muerto el poeta el 10 de septiembre de 1937.¹⁴¹ Pese a todo ello, Federico García Lorca nunca llegó a abandonar del todo su *Cristóbal*. Tanto interés despertaba en él ese personaje que el 25 de marzo de 1934, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, presentó la versión del *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*¹⁴², y, un año más tarde, aún seguía dándole vueltas a una versión musical de la Tragicomedia. Una función que guardaba amplios paralelismos con la que llevó a cabo junto a Manuel de Falla para la noche de reyes de 1923, y que había sido concebida con una “representación amistosa, casi familiar”¹⁴³, a la que siguieron, a su vuelta a España, la función que se llevó

¹³⁹ “Gregorio [Martínez Sierra] me ha encargado que yo dirija todo lo referente a mis muñecos. Hoy mismo he dado una lectura a Canedo, Marquina, Rivas Cherif y otros con un éxito que yo no me esperaba. En Mariana trabajo más lentamente, pues no puedo”, carta a su familia, 21 de enero de 1924. Cito por Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (ed.), *op. cit.*, pág. 220.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 220.

¹⁴¹ “El 10 de septiembre de 1937, la compañía Teatro de Arte y Propaganda, dirigida por M^a Teresa León y Felipe Lluch Garín, debutaba en el teatro de la Zarzuela, Madrid, con un espectáculo titulado *Los títeres de Cachiporra*, comedieta de fantoches guiñolescos, que los críticos del momento coincidieron en calificar como inédita”. María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca [1920-1945]*, Madrid, Tabapress, 1992, pág. 92.

¹⁴² Mario Hernández, en su estudio introductorio al *Retablillo de don Cristóbal* y María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty en *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, señalan que el dramaturgo construye el texto de manera intencionada para una función que tiene lugar en el vestíbulo del teatro Avenida de Buenos Aires el domingo 25 de marzo de 1934.

¹⁴³ Federico García Lorca, *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita. Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz (versión inédita de Buenos Aires)*. Edición de Mario Hernández, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1992, pág.14.

a cabo en el salón del Hotel Florida de Madrid, el 12 de octubre de 1934, y, finalmente, la del 26 de enero de 1935, de la mano de la compañía de guiñol La Tarumba, en el Lyceum Club. Entre la primera función porteña y las llevadas a cabo en Madrid, se fragua lo que podría considerarse el texto definitivo que “depura y concentra las versiones anteriores”¹⁴⁴.

Los materiales textuales que se conservan de esta incursión en el mundo del guiñol, fórmula popular que generó grandes debates durante los años veinte, gracias a la posibilidad que otorgaba a los dramaturgos de eliminar la figura humana de la escena - debates que nacían a la luz de las teorías que proclamaban la ventaja de la marioneta sobre el actor¹⁴⁵-, son varios manuscritos autógrafos junto con tres testimonios mecanografiados. Materiales de los que nacen las reducidas ediciones que se han llevado a cabo de esta pieza para títeres. Los manuscritos autógrafos que conserva la Fundación Federico García Lorca presentan, como elementos a destacar, la aparición del título genérico “Títeres de Cachiporra” y la anotación de la fecha en la que Federico García Lorca consideró que (como bien anota Christian de Paepe) el texto estaba acabado en su nivel macroestructural; manuscritos en los que “cabe distinguir dos núcleos: uno primitivo, que estaría integrado por la actual “Advertencia”,

¹⁴⁴ Es por todo ello que para las referencias en torno al *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, haré uso de la edición de las *Obras Completas* a cargo de Miguel García Posada, puesto que, exceptuando algunos cambios, sigue el considerado texto base de la representación de La Tarumba.

¹⁴⁵ Las primeras décadas del siglo XX se convirtieron en un hervidero de nuevas propuestas para llevar a cabo lo que los intelectuales y críticos del momento consideraban necesario: la renovación de la escena teatral española. De entre todas estas voces, destacan las que nacen a la luz de la influencia de las teorías de Gordon Craig. Unas teorías que llegan a España de la mano de autores como Cipriano de Rivas Cherif o Adriá Gual y que ponen los cimientos de un nuevo teatro, alejado de la tradición realista y naturalista, en el que cobra gran importancia la figura del director de escena. Uno de los aspectos que calaron más hondo en España fue la necesidad de retomar el uso de las máscaras de la *Commedia dell'arte* junto con el suplantar al actor por títeres y marionetas para llegar así a la creación de un teatro en libertad: “El guiñol infantil, la marioneta ingravida, la improvisación; he aquí tal vez, los elementos más asequibles para la creación de un teatro libre, desmoralizador, *antinacional*”. Cipriano de Rivas Cherif, «Fantoches y marionetas», *La Internacional*, 34 (11 de junio de 1920), pág. 4. Cito por Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, pág. 28.

parte del cuadro segundo [...] , y los cuadros tercero, cuarto y sexto, más el reparto y otro posterior, integrado por la segunda parte de los cuadros primero (“Prólogo”, “Escena 2ª” y “Escena 3ª”) y segundo, más el cuadro cuarto”¹⁴⁶.

Es importante acotar las diferencias que presentan cada uno de los apógrafos conservados, ya que de cada uno de ellos nacerán ediciones distintas de un texto que se convierte en puerto de salida del ciclo farsesco. El llamado Apógrafo 1¹⁴⁷, se considera un testimonio no autorizada por el autor, plagado de erratas, aunque se trata del texto más cercano a los manuscritos autógrafos, ya que conserva la distribución de las escenas originales y no incluye la escena llamada “Prólogo”. Junto a este, se conserva un segundo apógrafo, testimonio de nuevo no autorizado, sin anotaciones de autor, en la que no aparecen ni la lista de personajes y en el que se modifica la escena primera del monólogo del Mosquito llamándola ahora “Advertencia”. Este Apógrafo 2 añade, además, el “Prólogo” y modifica la división escénica para dejarla en cuadros en toda la obra. El cambio más significativo de este documento es la supresión de dos largos fragmentos en los que aparece el diálogo del Director con don Cristóbal, recorte con el que quedó eliminado un personaje tan significativo en textos posteriores del dramaturgo. Finalmente completa estos texto el Apógrafo 3, en el que sí aparecen anotaciones del autor, por lo tanto puede considerarse un texto autorizado; el texto, fechado entre 1933 y 1935¹⁴⁸, sigue las modificaciones que aparecen en Apógrafo 2 y que acabará convirtiéndose en la fuente de la que nace la primera edición del texto, la versión de la revista *Raíz*¹⁴⁹. Esta primera

¹⁴⁶ Miguel García Posada, «Notas» en Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro...*, pág. 836.

¹⁴⁷ Sigo en todos los casos la denominación que propone de Christian de Paepe en su detallado estudio que acompaña la edición del texto.

¹⁴⁸ Es muy posible que fuera en este momento cuando el dramaturgo pasa de la tragedia a la *tragicomedia*, como si con el paso de los años y la maduración del trabajo creyera que su teatro para títeres, en el que los personajes se mueven entre la risa y el llanto, encajaban mejor en este género que se desarrolló a partir del Renacimiento. Género que encuentra en Valle-Inclán y sus esperpentos su antecesor más cercano en el tiempo.

¹⁴⁹ Edición que aparece en dos números sucesivos de la revista *Raíz. Cuadernos literarios de la*

aparición de la pieza para guiñol sigue de cerca los apógrafos segundo y tercero, bajo el título de *Los títeres de cachiporra*; título al que acompaña por vez primera el subtítulo “Farsa guiñolesca en seis cuadros”. A partir de esta primera edición, nacen la edición de Losada que aparecerá en 1953, en Argentina, y la de Arturo del Hoyo para las *Obras Completas* de Aguilar, en 1954, en la que aparece por vez primera el título completo: *Los Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita. Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia*; título que procede del monólogo inicial de Mosquito¹⁵⁰:

Ahora que sale la luna y las luciérnagas huyen lentamente a sus cuevecitas, va a dar comienzo la gran función titulada *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita...*¹⁵¹

5.2.2. El telar del “apólogo del alma humana”¹⁵²: *La zapatera prodigiosa*

La controversia textual ya no será una excepción en los textos que integran el ciclo farsesco. Si la *Tragicomedia* presentaba ciertas dificultades, *La zapatera prodigiosa*, dentro de la producción lorquiana, se presenta como uno de

facultad de Filosofía y Letras de Madrid bajo el título «Una obra inédita de Federico García Lorca. Publicada con estudio y anotaciones por Juan Guerrero Zamora» en Navidad de 1948 y Semana Santa de 1949 sucesivamente.

¹⁵⁰ En el caso de esta farsa para guiñol, he optado por trabajar con la edición de Miguel García Posada para las *Obras Completas* de Galaxia Gutenberg, dado que sigue de cerca la edición de *Raíz*, siendo ésta la más cercana al último apógrafo revisado por el autor, pero en ocasiones acudiré a la edición de Annabella Cardinali y Christian De Paepe para Cátedra para hacer referencia a aquellos fragmentos del texto que fueron eliminados, como la aparición del Director de escena, y que suponen el anticipo de espacios recurrentes en la dramaturgia de Federico García Lorca.

¹⁵¹ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro...*, pág. 40.

¹⁵² «El estreno de *La zapatera prodigiosa* se dará mañana a conocer en el Teatro Avenida», *La Nación*, Buenos Aires (30 de noviembre de 1933). Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa...*, pág. 472.

los textos más dificultosos de fijar dado que fue el más sometido a reelaboraciones por parte del autor en varias etapas de su vida. Pese a que el inicio de la redacción primitiva de la pieza puede fecharse alrededor de julio de 1924¹⁵³, no es hasta 1926 que el propio autor la da por finalizada, atendiendo a las siguientes palabras que aparecen en *La Nación* de Buenos Aires, el 30 de noviembre de 1933:

Escribí *La zapatera prodigiosa* el año 1926¹⁵⁴, poco después de terminar *Mariana Pineda*, y no se estrenó hasta 1930 por la compañía de Margarita Xirgu.¹⁵⁵

La inquietud del poeta le llevará a revisar una y otra vez la historia de *La zapatera prodigiosa*; por lo tanto, pese a esta afirmación, debemos tener en cuenta el testimonio de Ángel del Río, acompañante de Federico en su viaje a Nueva York, quien asegura que escribió allí parte de la obra. Estamos entre el año 1929- 1930 y el granadino sigue tejiendo la *zapaterita*. Fecha, la del viaje a Nueva York, que se mantuvo durante mucho tiempo y que consta en la edición que llevó a cabo Guillermo de Torre en sus *Obras Completas* para Losada, y que siguen muy de cerca un ejemplar de actor facilitado por Margarita Xirgu que corresponde al estreno de la obra, en el Teatro Español, el 24 de diciembre de 1930. Años más tarde, con la aparición de un nuevo texto apógrafo correspondiente, también, a un ejemplar de actor de la reposición de la obra en

¹⁵³ “De teatro he terminado el primer acto de una comedia (por el estilo de Cristóbal) que se llama *La Zapatera prodigiosa*, donde no se dicen más que palabras precisas y se insinúa todo lo demás”, carta a Melchor Fernández Almagro, finales de julio de 1924. Cito por Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (ed.), *op. cit.*, pág. 241.

¹⁵⁴ “Podemos dudar y condicionar las declaraciones del poeta cuando se refiere a datos factuales, pero no es aconsejable desconfiar de sus palabras cuando se expresa en términos de poesía. Detrás de las rosas, las espigas, las higueras y el agua está nuestra Granada, donde – yo creo al poeta – *La Zapatera* se gestó; no sobre el fondo de rascacielos y la angustia de los nocturnos de Nueva York”. Francisco García Lorca, *op. cit.*, pág. 305.

¹⁵⁵ «El estreno de *La zapatera prodigiosa* se dará mañana a conocer en el Teatro Avenida», *La Nación*, Buenos Aires (30 de noviembre de 1933). Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa...*, pág. 471.

Madrid por el Club Teatral Anfistora, el 5 de abril de 1933, aparece la edición de Joaquín Forradellas en 1978. Entramos, así, en lo que se convertirá en una confluencia de fechas, junto con el ejemplar que la actriz Lola Membrives hará llegar a Francisco García Lorca¹⁵⁶ que correspondería a la última versión supervisada por el autor, en 1935, y que sirve a Mario Hernández para llevar a cabo su edición.

Todas ellas forman – junto con el único manuscrito autógrafo conservado y que tan acertadamente ha dado a conocer Lina Rodríguez Cachero en su edición para Pre-textos– el marasmo textual en que se convirtió una de las obras más queridas por Federico García Lorca. Un manuscrito que, tal y como considera de manera acertada Lina Rodríguez Cachero, presenta dos estadios textuales: el Acto II, en el que aparece el título de la obra, sería de 1926 y anterior al Acto I que “correspondería a una segunda redacción no coetánea de la del segundo”,¹⁵⁷ y que estaría más cercano a la versión de 1930. Ambos actos se consideran anteriores a cualquiera de las puestas en escena llevadas a cabo por el dramaturgo y en ninguno de ellos aparecerá todavía el prólogo inicial del Director. Prólogo que el dramaturgo no incorpora hasta la versión del texto que llegará al Teatro Español en 1930 con la intención de ser leído por el propio autor:

Un detenido examen del ritmo de las escenas a través del carácter de las acotaciones basta para avalar la hipótesis de que el Acto II, tal y como se nos muestra en el autógrafo, debe asignársele una de las fechas que Lorca aduce para su terminación de *La zapatera*, mientras que el Acto I

¹⁵⁶ “La versión de Buenos Aires ha permanecido inédita, cuidadosamente rescatada por Lola Membrives, a cuya cortesía yo debo una copia, con las abundantes adiciones musicales que, en algunos casos, comportan nuevas escenas”, Francisco García Lorca, *op. cit.*, pág. 303.

¹⁵⁷ Lina Rodríguez Cacho, «Datos de la controversia en torno a la redacción de *La zapatera prodigiosa*» en Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa. Facsímil de la primera versión autógrafa inédita*, edición y estudio crítico de Lina Rodríguez Cachero, Valencia, Pre-Textos, 1986, pág. 327.

pertenecería, al menos en parte, a una revisión cercana a la preparatoria del estreno de Madrid.¹⁵⁸

En la edición del manuscrito, Rodríguez Cachero establece la cronología durante la cual se va tejiendo la *farsa violenta*, y que tanta controversia había suscitado. De este modo, los orígenes del texto datan del verano de 1924, año en el que se cree que el autor comienza a dar forma a la farsa en una versión que se da por desaparecida; dos años más tarde lleva a cabo la redacción del “Acto II con el romance trabajado y corregido”¹⁵⁹. En 1928 el dramaturgo todavía admite, en declaraciones, que está terminando la obra¹⁶⁰ con la intención de llevarla a escena; revisiones que sigue llevando a cabo en su viaje a Nueva York a tenor de las declaraciones hechas por quienes coinciden con Federico García Lorca en la viaje y son testigo de sus lecturas. De todo ello se desprende que “el manuscrito conservado del Acto I, sea con bastante seguridad, el resultado de una recomposición del que habría escrito escalonadamente en 1924 y 1926 de nuevo”¹⁶¹. Seis años después del primer esbozo la farsa ve la luz: el 24 de diciembre de 1930 se estrena en el Teatro Español de la mano de la compañía de Margarita Xirgu una *zapaterita* que habría sufrido grandes cambios y de cuyo ejemplar nace la edición de Guillermo de Torre. Esta no será la única representación de la farsa en vida del poeta: el 5 de abril de 1933, el Club Anfístora sube de nuevo a la zapatera a escena, con una versión que apenas sufre retoques comprada con la del Español, y que sirve como texto base a la edición de Joaquín Forradellas, a través del testimonio que nos llega de una copia de actor. Finalmente el círculo se cierra con la aparición de un nuevo testimonio, la copia de actor que manejaba Lola Membrives para la

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 328.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 332.

¹⁶⁰ “He terminado la *Zapatera Prodigiosa*, estoy con la «Oda al Santísimo»”, carta a Melchor Fernández Almagro, febrero de 1928. Cito por Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (ed.), *op. cit.*, pág. 550.

¹⁶¹ Lina Rodríguez Cacho, *op. cit.*, págs. 332-333.

representación de Buenos Aires del mismo 1933, y que dos años más tarde cedería al propio dramaturgo para llevar a cabo la última revisión del texto para su puesta en escena en el Madrid de 1935; testimonio que toma Mario Hernández en su edición de Alianza.

Surgían algunas dudas a la hora de centrarme en algunas de las ediciones mejor consideradas por la crítica, es decir, la edición facsímil de la primera versión autógrafa inédita de Lina Rodríguez Cachero, la del profesor Mario Hernández o bien la de Miguel García Posada para las *Obras Completas*, y, finalmente, he optado por esta última (versión que sigue de cerca la edición de Losada sobre la remodelación de 1930) por dos motivos: el primero de ellos es que en la versión autógrafa no aparece todavía el prólogo en el que Federico García Lorca se dirige al público y en el que el autor realizó una gran remodelación en la versión representada en 1930 frente al manuscrito; el segundo motivo, a luz de las observaciones de García Posada, es porque la edición de Mario Hernández sigue de cerca el testimonio que nos llega a través de la copia de actor que el dramaturgo fue ampliando a petición de la actriz Lola Membrives, con remodelaciones que podrían responder a factores ajenos a impulsos artísticos y cercanos a necesidades de la puesta en escena, ya que las versiones anteriores parecían cortas a la actriz:

El autor ponderó las excelencias de la versión ampliada, pero sus declaraciones estaban condicionadas por las circunstancias, es decir, la empresa que lo había conducido hasta Buenos Aires, la compañía de Lola Membrives. La actriz pidió al poeta la ampliación de la obra para que su duración alcanzara la habitual de los espectáculos teatrales. La primera versión con dificultad duraba una hora [...]. En realidad, aún no satisfecha, Lola Membrives pidió a Lorca una ampliación mayor todavía – así me lo hizo saber Isabel García Lorca en 1979 – y el poeta se decidió entonces por un delicado *Fin de Fiesta*, con la escenificación de varias canciones, que le daban a la función un cierto aire del Siglo de Oro.¹⁶²

¹⁶² Federico García Lorca, *Obras completas. Volumen III. Teatro,...*, pág. 846.

Es por ello, que, siguiendo el parecer de Miguel García Posada, el texto nacido de la revisión de 1930 me parece el más idóneo para su lectura y estudio.

5.2.3. Construcción de una conciencia trágica: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

El *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* se convirtió en uno de los textos que peor suerte sufrió a lo largo de su historia, ya que tuvo que sortearan la censura y la pérdida del manuscrito original, pero, aun así gracias a la minuciosa labor de Margarita Ucelay, en cuanto a la ordenación y conservación de los testimonios que heredó de su madre Pura, testigo directo de los ensayos llevados a cabo por el Club Anfistora, ha hecho que podamos conocer el texto en su integridad.

En cuanto a los materiales que se disponen debemos destacar, por un lado, los bocetos conservados en la Fundación Federico García Lorca, y por otro, un apógrafo firmado por el autor y los dos testimonios manuscritos que llegan de la mano de Pura Ucelay. Los bocetos permiten establecer la cronología acerca de la versión primitiva de la Aleluya ya que dos de ellos aparecen fechados por el propio autor. De este modo, Margarita Ucelay sitúa el primer proyecto entre 1922-1923 y el último, a finales de enero de 1926¹⁶³; año en que

¹⁶³ El llamado *Fragmento F* por Margarita Ucelay aparece en una carta del dramaturgo a Melchor Fernández Almagro de finales de enero de 1926: "lo completo de este texto y su cercanía al definitivo parecen probar que para esta fecha el *Perlimplín* podía darse como terminado [...]. Se trata de la escena segunda del cuadro cuarto, muy cerca del final de la obra". Margarita Ucelay, «Introducción», *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 124.

se puede considerar cómo finalizada la pieza, dejando aparte las revisiones y modificaciones que irá sufriendo. Posteriormente, pese a tener terminado el texto, ya en 1926 (muestra de ello es la lectura interrumpida que dará a Salvador Dalí y Luis Buñuel a petición de éste último en la primavera de 1926¹⁶⁴), durante años no encontró el modo de poderlo llevar a los escenarios hasta que finalmente recurre a Rivas Cherif quien pone a su compañía de teatro independiente El Caracol, al servicio del dramaturgo en enero de 1929 empezaron los ensayos en la Sala Rex. Ni el empeño de Federico García Lorca, ni el del de Cipriano de Rivas Cherif sería suficiente para llevarla a escena, pues la representación nunca se llevó a cabo dado que, con la dictadura de Primo de Rivera, en uno de sus momentos más duros, en “la madrugada del 6 de febrero de 1929, fecha del presunto estreno, muere la reina María Cristina y, como consecuencia, se suspenden todos los espectáculos. En el mismo día, comparece el jefe de Policía, en El Caracol, incauta el texto de *Amor de don Perlimplín* y cierra la Sala Rex”¹⁶⁵. Cerrada la sala y con el texto depositado en la sección de Pornografía de la Dirección General de Seguridad, Federico García Lorca emprende el viaje a Nueva York (1929-1930), en el que sigue reelaborando¹⁶⁶ el texto sin perder la esperanza de una posible puesta en escena en la metrópoli norteamericana, la única ciudad en la veía posible su estreno: “De ponerse algo, se pondría el *Perlimplín* y los *Títeres de Cachiporra* traducidos y con gran decorado”¹⁶⁷.

En una de las lecturas realizadas durante el viaje, en la que estaba presente la periodista y traductora Mildred Adams, el poeta le entregará un

¹⁶⁴ “De todos modos, ante la insistencia de Dalí, accedió a leerme la obra. Los tres nos reunimos en el bar del sótano del *Hotel Nacional* que tenía tabiques de madera formando compartimientos como los de algunas cervecerías de la Europa Central. Lorca empezó la lectura”. Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2001, págs. 100-101.

¹⁶⁵ Margarita Ucelay, *op. cit.*, pág. 141.

¹⁶⁶ Ángel del Río comenta: “En la granja... nos leyó *Don Perlimplín* que había revisado en Nueva York”. Cito por *ibíd.*, pág. 154.

¹⁶⁷ Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), *op. cit.*, pág. 658.

ejemplar del manuscrito con la intención de que lleve a cabo una traducción del mismo para poder intentar llevar a escena el *Perlimplín* en territorio americano. Aunque la representación no llegó a poderse subir a escena, Mildred sí tradujo el texto (el llamado “Perlimplín americano”). Según Margarita Ucelay esta traducción permite estudiar un segundo estadio de redacción de la obra. Terminada la traducción, acabó devolviendo su ejemplar manuscrito en un encuentro con Francisco García Lorca que tuvo lugar en 1931, a petición del dramaturgo, porque tenía intención de estrenar la obra en Madrid y no disponía de ningún ejemplar¹⁶⁸; ejemplar que acabó desapareciendo y representación que no se llevó a cabo.

La Aleluya debería esperar al encuentro entre Federico García Lorca y Pura Ucelay en 1932, cuando la presidenta de la Asociación Femenina de Cultura Cívica acude al dramaturgo para pedirle permiso para llevar a escena *La zapatera prodigiosa* además de solicitarle que asuma las tareas de dirección. Federico ve en la petición de Pura la posibilidad de recuperar su ejemplar incautado y poderlo, finalmente, estrenar. Para ello, el dramaturgo le pedirá si puede interceder por él en la Dirección General de Seguridad para que le retornen el ejemplar y llevar a cabo una representación de ambas obras. Después de numerosos intentos se le entrega a Pura Ucelay “uno de los tres cuadernillos incautados; los otros dos testimonios que le retiraron cuando ya las tenía en sus manos permanecieron para siempre en la Dirección General de Seguridad, hasta consumirse en las llamas que acabaron con el edificio en un bombardeo durante la Guerra Civil”¹⁶⁹. Con el ejemplar recuperado y después de numerosos ensayos, se hacía realidad el estreno de *Amor de don Perlimplín con*

¹⁶⁸ “Hallándose ella con otros corresponsales en un café de Madrid, le vio avanzar entre las mesas preguntando desde lejos: « ¿Dónde está mi *Perlimplín*?» Y al tranquilizarle asegurándole que lo tenía en Madrid, en la maleta, exclamó feliz: « ¡Bien! ¡Así no tendré que volverlo a escribir! Lo van a poner». Al día siguiente, Mildred personalmente hacía entrega del manuscrito a Francisco García Lorca a quien su hermano había encargado que se presentase en su nombre a recogerlo en el hotel”. Margarita Ucelay, *op. cit.*, pág. 156.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 160.

Belisa en su jardín el 5 de abril de 1933 en el Teatro Español de la mano del Club Teatral de Cultura, el futuro Club Anfistora¹⁷⁰.

De todas estas vicisitudes que sufrió la historia de *Perlimplín* se conservan tan solo tres textos. Por un lado, el apógrafo mecanografiado con la firma de Federico García Lorca y el sello de la Sala Rex que data de finales de 1928, y que fue recuperado en diciembre de 1932 para poder llevar a cabo los ensayos para el estreno en el Español. Un segundo ejemplar cuya importancia radica en las correcciones que aparecen de la mano del dramaturgo, y que fue anotando durante los ensayos; estas enmiendas las creía necesarias para la puesta en escena, al tiempo que creaba un nuevo texto (el tercero), el llamado «Texto de Anfistora» de 1933, que puede ser comparado con la traducción inglesa de Mildred Adams para poder observar las rectificaciones que el dramaturgo llevó a cabo en esa segunda redacción durante el otoño neoyorquino (1929) y que acabó desapareciendo. En él, Federico anotó la ampliación del subtítulo (*Aleluya erótica en cuatro cuadros. Versión de cámara*) y lo dividió en cuatro cuadros a diferencia del prólogo y acto único de la versión para El Caracol. De este texto nacen dos testimonios mecanografiados de la mano de Pura Ucelay, una de ellas hecha para entregársela al dramaturgo¹⁷¹, que presenta algunas adiciones frente al «Texto Anfistora» y que servirá como fuente para la primera edición llevada a cabo por Guillermo de Torre, en 1933, para Losada, a quien le llega de nuevo de la mano de Margarita Xirgu y que no fue revisado antes de que viera la luz; el otro testimonio es un ejemplar

¹⁷⁰ «Acaso sea el momento de explicar cómo nació el nombre del Club Anfistora. Federico tenía tendencia a inventar palabras que, como en este caso, no significaban nada preciso. En fecha muy remota, mi hermano, dirigiéndose a una mujer que entraba y salía de nuestra casa de Fuente Vaqueros encargada de algunas faenas ocasionales, le dijo: «Juanilla, eres la anfistora del pueblo». Ella, casi con dignidad ofendida, le respondió de seguido: «No, niño, nada más que de tú familia». Cuando al fundar el grupo teatral, la señora Ucelay pidió a Federico que le sugiriese algún nombre, él recordó el viejo sucedido y contestó: Club Anfistora. Fue aceptado sin vacilar. Muchos creían que la eufónica palabra era de origen griego». Francisco García Lorca, *op. cit.*, pág. 314.

¹⁷¹ Copia encontrada por su hija Margarita Ucelay en 1979 y depositada en la Hispanic Society of America.

mecanografiado por la misma Pura a petición de la familia Lorca a su vuelta a España en 1953, que presenta de nuevo modificaciones que responden a la puesta en escena y errores distintos a los detectados en el primer manuscrito¹⁷².

¹⁷² De las ediciones modernas que disponemos del texto, utilizaré para este estudio la de Miguel García Posada para las *Obras Completas*; edición que sigue, del mismo modo que Margarita Ucelay para Cátedra, el llamado «Texto A de Anfístora», ya que es el que contiene las últimas modificaciones del dramaturgo para su puesta en escena.

La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca

CERVANTES: EL ENTREMÉS Y LA FARSA COMO GÉNERO PARA LA SUBVERSIÓN Y LA RECUPERACIÓN EN EL SIGLO XX

“Por el teatro popular de Cervantes está el camino humano de la escena [...]. Tierra Cervantes, tierra pura, llena de jugos y de raíces y de olores y de ansia dramática de vuelo”

Federico García Lorca, *Presentación del auto sacramental La vida es sueño de Calderón de la Barca representado por La Barraca* (25-X-1932).

6.1. EL ENTREMÉS: GÉNESIS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LAS FARSAS LORQUIANAS Y LOS ESPERPENTOS

Federico García Lorca, en 1933, afirmaba cómo los entremeses cervantinos se habían convertido en “farsa y norma que llega a ser como el tuétano del verdadero teatro, gráfico de hueso donde la máscara día y noche llora y sonríe desde la aorta griega donde nació la escena”¹⁷³. El género breve por excelencia de todo el teatro áureo se convertía para el dramaturgo granadino en un regreso a las formas primitivas y ancestrales que le permitía, a través de la comedia, ahondar en las miserias del alma humana.

Del mismo modo, Cervantes se convertía, en palabras del propio Valle-Inclán, en la única posición posible para poder vislumbrar ese nuevo teatro que se estaba fraguando, y que “consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma”¹⁷⁴. Ambos dramaturgos adquieren así la conciencia de tradición que

¹⁷³ Federico García Lorca, «Palabras antes de una representación de tres entremeses de Cervantes», agosto de 1933. Cito por *Obras completas. Volumen III. Prosa,...*, pág. 224.

¹⁷⁴ “Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo título *Esperpentos*. [...] Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma [...]. Esto es

les permitiría emprender el camino hacia la recuperación del teatro clásico durante la primera mitad del siglo XX. Camino en el que, durante las primeras décadas del siglo, empiezan a surgir algunas voces que ven la necesidad de mirar de nuevo hacia el teatro del Siglo de Oro aunque de una manera nueva; una nueva mirada alejada de aquellos que, como Echegaray, habían visto en los textos del teatro clásico una forma de perpetuar ese drama romántico con el que seguir difundiendo códigos ya obsoletos, convirtiendo la escena española en una sucesión de dramas ripios, en “un teatro fantasmagórico, puro *flatus voci*, en el que cada personaje [...] es [...] una pasión inútil, hueca de toda verdad”¹⁷⁵. Un camino hacia esa nueva mirada cuyo primer paso darán algunos miembros de la generación de 98, como Benavente¹⁷⁶, Miguel de Unamuno¹⁷⁷ o el mismo Valle-Inclán; y que retomará años más tarde la Generación del 27. Si bien entre los intelectuales progresistas de la primera década del siglo se detecta cierta hostilidad hacia el teatro clásico, fruto no tanto de los textos como del uso que de ellos habían hecho los dramaturgos románticos de finales de siglo, con la llegada del simbolismo y del modernismo empieza a fraguarse esta nueva forma de recuperar a los clásicos; se empieza a construir ese espacio en el que tradición y modernidad se aúnen para poder dar al teatro la renovación que tanto venía necesitando.

algo que no existe en la literatura española. Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto”. Ramón del Valle-Inclán, «Crítica escandalosa de España» en *El Universal*, México, 14 de noviembre de 1921. Cito por Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias...*, pág. 122.

¹⁷⁵ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900...*, pág. 457.

¹⁷⁶ “MODERNISTA.- No se trata de romper moldes; ensancharlos en todo caso; ni eso, porque moldes sobrados hay en donde caben sin violencia cuantas obras de arte pueda producir el ingenio humano. Ridículo es hablar de moldes rotos en el teatro español, donde, desde La Celestina, a Calderón, en los auto sacramentales, hay moldes para todo lo real y lo ideal”. Jacinto Benavente, «Modernismo» en *Teatro Fantástico*. Edición de Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, Austral, 2001 pág. 221.

¹⁷⁷ “El héroe popular de nuestro teatro es Lope; el nacional, Calderón, aquél más rico, más espontáneo y más inorganizado, éste, más pobre, más reflejo y más preciso”. Miguel de Unamuno, «La regeneración del teatro español» en *La España Moderna*, Madrid (julio de 1896), pág. 27.

Un primer paso que, pese a mostrar todavía ciertos prejuicios para con la herencia de teatro áureo, permite que empiece a fraguarse una nueva manera de recuperar esos *moldes para todo lo real y lo ideal* con la intención de renovar el panorama teatral español de los albores del siglo XX; Cervantes, Lope de Vega, Calderón¹⁷⁸, las formas de teatro breve, empiezan a convertirse en fuente de temas, personajes, trazas, escenarios y situaciones que permiten a los dramaturgos llevar a escena los grandes conflictos del ser humano. Estos primeros acercamientos, desde una nueva óptica, son los que pondrán la primera piedra para la fructífera recuperación que tendrá lugar hacia finales de la década de los años veinte de la mano de los dramaturgos de la llamada Generación de 27. Un proceso de recuperación que se lleva a cabo, como bien advierten las palabras de Paulino Ayuso, de la siguiente manera:

atendieron a las dos vertientes fundamentales: recuperar el teatro clásico, acercándose a él sin los prejuicios y convenciones que una retórica anterior había impuesto, deformando incluso los textos con las adaptaciones que consideraban necesarias; y crear un teatro de su tiempo mediante la adaptación de formas clásicas, un teatro menos realista y convencional o efectista y cómico que el impuesto por el gusto mostrenco.¹⁷⁹

El paso de los años permitió a estos intelectuales, no solo tomar conciencia del profundo perjuicio que había supuesto el teatro de la Restauración con Echegaray y sus dramas a la cabeza sino también poder

¹⁷⁸ Debemos señalar de nuevo que la recuperación de Calderón es un tanto peculiar respecto del resto, ya que se trata de un dramaturgo que arrastraba, gracias a la lectura sesgada que, como hemos visto anteriormente, hicieron de él críticos e intelectuales desde mediados del siglo XIX, y de la que se desprende un lastre importante de oscurantismo religioso; el dramaturgo barroco, en según qué manos y con qué interpretaciones, se había convertido en el instrumento de difusión y defensa de un mundo oscuro regido por unos valores en decadencia que perpetúan la desigualdad y la alienación de aquel que no es capaz de cumplirlos. Es por ello que, en ocasiones, fue criticado duramente, como lo hicieron Unamuno o Azorín durante la primera década del siglo, o en otros casos, como veremos con Valle-Inclán, se convirtió en materia a distorsionar hasta llegar a la parodia más grotesca.

¹⁷⁹ José Paulino Ayuso, *op. cit.*, pág. 24.

sacudir los recelos que habían condicionado la lectura de los clásicos en la generación anterior. Un proceso que tiene como objetivo, no sólo llevar a cabo de una manera profunda la renovación de la escena española, sino también la posibilidad de acercar a un gran público los grandes autores del Siglo de Oro; proceso en el que ejercerá una influencia fundamental la nueva visión que aportarán los críticos e intelectuales como Rivas Cherif, quien ya venía allanando el terreno tras su vuelta de París en 1923, Ángel Valbuena y el estudio acerca de Calderón que llevó a cabo en su tesis doctoral¹⁸⁰, o Enrique Díez Canedo¹⁸¹. Se consigue así, con el esfuerzo de dramaturgos, poetas, críticos e intelectuales, la posibilidad de echar la mirada atrás de una nueva y brillante manera, hacia los grandes autores dramáticos del Barroco, que permitía aprehender estructuras, géneros y personajes que encajaban cual engranaje perfecto en las nuevas creaciones en las que latía un espíritu de modernidad que no era posible sin la fuente inagotable de la tradición. Son años en los que no sólo se recuperan dramaturgos clásicos y géneros enterrados, como son el entremés o el auto sacramental, sino en los que además aparece una creciente preocupación para que todo ello no se convierta en un teatro para unos pocos, como lo venía siendo teatro burgués con todos los ripios heredados del romanticismo. Preocupación para sacarlos “del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol y al aire de los

¹⁸⁰ Estudio fundamental para la recuperación de los textos de Calderón en la que el crítico establece como punto de partida el conflicto del hombre como la esencia del drama calderoniano: “la forma última es el conflicto íntimo: el hombre que lucha consigo mismo... Lucho, luego existo”. Cito por *Ibíd.*, pág. 32.

¹⁸¹ “Para leer *El gran teatro del mundo* hay que recurrir a ediciones antiguas. En la Biblioteca de Autores Españoles no está, ni en los cuatro tomos dedicados a Calderón, ni en el tomo especial de los Autos Sacramentales. Y, sin embargo, *El gran teatro del mundo* es una obra bella y fuerte, merecedora de la atención que le dedicaron en Alemania [...]. No hay en *El gran teatro del mundo* trozos líricos equiparables al que hemos citado. Hay en cambio sustancia dramática abundantísima [...]. Tal es el desarrollo escénico de *El gran teatro del mundo*. Una lección moral de la vida humana, al fin de la cual cada uno recibe el premio de sus buenas acciones o el castigo de su perversidad”. Enrique Díez Canedo, «El gran teatro de mundo (Calderón – Hofmannsthal)» en *España*, Madrid, 18 de noviembre de 1922, pág.13.

pueblos”¹⁸², que encuentra su culminación a través de dos grandes proyectos, las misiones pedagógicas, por un lado, y *La Barraca*, por otro. Un proyecto, este último, con el que Federico García Lorca, se convierte en el fiel reflejo de esta nueva mirada hacia la tradición, y con el que se consigue aunar a la perfección todo este proceso de creación, recuperación y difusión de los grandes textos del teatro español del Siglo de Oro:

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que teniendo los españoles el teatro más rico, y hondo de toda Europa, esté para todos oculto; y tener encerradas voces poéticas es lo mismo que cerrar las fuentes de los ríos o poner toldo al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas.¹⁸³

Repertorio clásico que debe salir a luz en un tiempo, el del primer tercio del siglo XX, que seguía arrastrando las mismas tensiones, crisis y oscuridades que la España de la Contrarreforma la que un empezaba a tener grandes problemas con las colonias del norte de Europa, endeudada hasta grandes límites y que había convertido su tierra, gracias al cruce de religiones, en caldo de cultivo de subversiones religiosas y posiciones heterodoxas. Un mundo, en el que los individuos toman conciencia de la mirada vigilante y escrutadora del poder: el hombre debe aprender a sobrevivir en medio del desastre, de la censura y de las delaciones, ya que cualquier paso en falso tan solo conduce al infortunio, el abismo o la muerte. Y es de esta situación de encierro y de control, de donde nace ese sentimiento de fuerzas encontradas dentro de la conciencia del hombre que le acaban conduciendo hasta los rincones más oscuros:

¹⁸² Entrevista a Federico García Lorca de José M^a Salaverría, «El carro de la farándula» en *La Vanguardia*, Barcelona (1 de diciembre de 1932), pág. 5.

¹⁸³ Federico García Lorca, «Al pueblo de Almazán. Antes de una representación de *La Barraca* (junio de 1932)», julio de 1932. Cito por reproducción facsímil que aparece en Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998, pág. 170.

En medio de este mundo, pues, contradictorio, incierto y engañoso, radicalmente inseguro, se halla instalado el hombre y tiene que desenvolver el drama de su historia [...]. El hombre, según se piensa en el siglo XVII, es un individuo en lucha, con toda la comitiva de males que a la lucha acompañan [...]; se encuentra el individuo en combate interno consigo mismo, de donde nacen, tantas inquietudes, cuidados y hasta violencias que, desde su interior, irrumpen fuera y se proyectan en sus relaciones con el mundo y con los demás hombres. El hombre es un ser agónico, en lucha dentro de sí.¹⁸⁴

Realidad, la de siglo XVII, tras el esplendor del Renacimiento, que se confluye en un espacio en que el convergen fuerzas opuestas, es un tiempo de claroscuro en el que el individuo ha tomado conciencia de la concepción della humanidad como un teatro¹⁸⁵; un tiempo en el que el individuo se debate entre la tragedia y la comedia, entre el infortunio y la desdicha y la posibilidad que ofrece la mascarada de burlarlas.

Estos tiempos de tragedia y burla se establecen como punto de partida para observar cómo un género breve como el entremés, con todo el universo que crea a su alrededor – la farsa, el carnaval, la máscara – se convierte el hilo con el que se tejerán, andando el tiempo, las tres piezas que conforman los dos retablos que cambiaron la concepción dramática de la primera década del siglo XX, por un lado, el ciclo farsesco de Federico García Lorca y, por otro, los tres esperpentos que constituyen el volumen de *Martes de Carnaval*. Punto de partida de un cruce de caminos entre dos siglos, distantes en el tiempo a la vez que fronterizos en esencia e intención, y por el que he escogido como referencias principales, por un lado, al creador y maestro del autor del *Quijote*, Lope de Rueda, y por otro, a quien perfeccionó el género, Miguel de Cervantes, intentando con ello trazar las características de ese espacio de encuentro que une a maestros y discípulos en las distintas formas que han ido adquiriendo el

¹⁸⁴ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2012, pág. 258-259.

¹⁸⁵ Capítulo aparte merecerá la concepción del mundo como un gran teatro y de cómo ello aparece en los textos de los dramaturgos áureos, a la vez que resuena de nuevo en las farsas lorquianas y los esperpentos de *Martes de Carnaval*.

entremés y la farsa a lo largo de la historia del teatro. Una estela clásica con la que se construyen las tragedias grotescas valleinclanianas; el mismo con el que urde sus farsas Federico García Lorca y que, como bien apunta Jean Canavaggio, “este recuerdo no se limita, ni mucho menos, a la reiteración mecánica de situaciones tipificadas”¹⁸⁶. Si bien, no debemos olvidar que, pese a que estamos ante dos dramaturgos casi contemporáneos, con un mismo objetivo y una misma raíz que nace de una tradición, en manos de cada uno de ellos se dará frutos distintos; en pasos distintos hacia la renovación de la escena del siglo XX: mientras Valle-Inclán será capaz de dar forma a un nuevo género bajo el que la escena se transforma en un espejo deformador de una sociedad en la que ya no es posible la tragedia; Federico García Lorca da un paso más y consigue no dejar caer al hombre en el abismo de espejo cóncavo, sino que es capaz de dar entrada en él al mundo de la poesía para poder crear, así, espacios de libertad.

Entremeses, farsas, *lazzi*, máscaras cuyos orígenes se encuentran en lo más profundo de la tradición, como bien sabemos, y que en el siglo XVII, son el instrumento perfecto para mostrar la pantomima grotesca en la que el hombre había convertido el espacio y el tiempo que le rodea. De este modo, en 1611, el *Tesoro de la lengua castellana* define el entremés como aquello que “está corrompido del italiano¹⁸⁷, *intremeso*, [...] y es propiamente una representación de rifa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia, para alegrar [...] el auditorio”. El entremés aparece de este modo, ya a finales del siglo XVI, como el género breve por excelencia cuyo “repertorio recoge unos tipos y un espíritu cómico enraizados en la celebración cristiana del Corpus y la

¹⁸⁶ Jean Canavaggio, «García Lorca ante el entremés cervantino» en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, Madrid, Anejos de la Revista Segismundo - CSIC, 1983, pág. 142.

¹⁸⁷ El papel de los comediantes italianos, ya desde los pasos de Lope de Rueda, fue fundamental para el desarrollo, junto con el entremés, de todo el teatro breve del Siglo de Oro, como anotaré brevemente más adelante.

pagana del Carnaval”¹⁸⁸. Pequeñas piezas que se convierten, casi desde el principio de su andadura, en un espacio en el que, lejos de las normas que estrechaban los grandes géneros dramáticos, los dramaturgos encontraron la posibilidad de crear espacios sin barreras en los que es posible burlar la tragedia humana. Para comprenderlo mejor no debemos perder de vista el mundo en el que nace el gran teatro del Siglo de Oro: la España de claroscuro en la que los hombres viven bajo la férrea mirada del poder:

El miedo engendra el miedo, y da idea del éxito propagandístico de la Inquisición el hecho de que indujera al pueblo a temer más a la herejía que a la institución creada para extirparla [...]. Las sospechas hacia aquellos que se desviaban de la norma común estaban hondamente enraizadas en un país donde las desviaciones eran mucho más normales que en otros países, y un hombre podía ser sospecho tanto por su raza como por su religión. [...]

En efecto, junto a la preocupación obsesiva por la pureza de la fe, floreció una no menos obsesiva preocupación por la pureza de la sangre.¹⁸⁹

Un mundo de miedo, oscuridad y secretos en el que aquél que anda por los márgenes de la norma no puede mostrarse ante la plaza pública, debe aprender a vivir a escondidas del colectivo y sobrevivir a la lucha contra sí mismo por todo lo que la sociedad ha levantado e impuesto ante él como norma correcta. Es un tiempo en el que aquellos que no encajan dentro de los muros que el poder ha levantado a su alrededor para impedir el acceso a lo diferente, deben vivir entre la frontera de la norma establecida y la heterodoxia.

Será, pues, en esta sociedad donde nace y se desarrolla como forma teatral fronteriza, en todos los sentidos, el entremés, ya que surge “en los intersticios del teatro, en aquellos espacios dejados vacíos por los géneros más elaborados [...]; será por tanto, un engendro del propio teatro y, más

¹⁸⁸ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*,..., págs. 19-20.

¹⁸⁹ John H. Elliott, *La España imperial. 1469-1716*,..., págs. 234-236.

precisamente, de sus carencias”¹⁹⁰, y crecerá, además, fuera de los límites marcados por la norma establecida. Los entremeses forman pequeñas piezas que surgen en los márgenes de los grandes géneros del teatro; es desde las fisuras de las grandes comedias y tragedias del Siglo de Oro donde se hicieron posibles y cobraron grandeza. Pequeñas piezas de origen liminar, tanto por su forma como en el modo en que están concebidas, por el que podrán desfilan toda una serie de personajes marginales convertidos en antihéroes de baja estofa, capaces de traspasar las normas de lo establecido por una sociedad, a su vez, degradada y falta de valores. Personajes que, como el género, viven en la frontera, y que dada su inclinación hacia una moral carente de los valores establecidos por el poder, terminan siendo seres que caminan por la otra ribera. De su intento por transgredir esos márgenes, por subvertir lo que la sociedad espera de ellos, es de donde surge su grandes, y también de donde Valle-Inclán aprehende y retoma los elementos con los que construir su gran retablo grotesco: soldados desahuciados por guerras injustas, militares convertidos en títeres fantochescos, jóvenes esposas livianas bajo las que recae la honra de sus maridos, y, de fondo, una sociedad envilecida son de nuevo, en las piezas del dramaturgo gallego, en los elementos que le permitirán subir a escena las bajezas de la condición humana y la enajenación del individuo frente al poder establecido.

Uno de los rasgos que hacen de la farsa y el entremés géneros de una peculiaridad especial es que en ellas se da el único espacio en el que pueden coexistir elementos contrarios; es decir, se trata de un ingenio nacido entre la tragedia y la comedia en el que sujetos, acciones y elementos antagónicos conviven sin disonancia alguna. Un espacio en el que sus personajes “habitan simultáneamente en dos mundos: el mundo de la realidad concreta y el mundo

¹⁹⁰ Dru Dougherty, «Poética y práctica de la farsa. *La marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 10, nº19-20, 1996, pág. 126.

de la imaginación”¹⁹¹; todo un espacio de realidad e imaginación que permite a los individuos que lo habitan llevar a cabo todo tipo de ataques al orden establecido: la autoridad social, política, moral o religiosa se convertirá en el blanco de estos seres marginales ante el mundo que se ha establecido para ellos. Su transgresión es utilizada así como una huida frente a un colectivo en el que no tienen cabida ni parecen querer tenerla. De nuevo es en este espacio de la transgresión y de la deformación de la condición humana en el que convergen los entremeses de Miguel de Cervantes y los esperpentos de Valle-Inclán, puesto que el dramaturgo gallego, con el paso de los años, mostró una capacidad de lectura de los textos cervantinos más allá de una mera influencia estética o formal:

Sin duda alguna, Valle resulta ser un atento lector e intérprete de Cervantes, cuya producción literaria le sirve como modelo privilegiado para renovar radicalmente la escena y el lenguaje teatrales coetáneos con el esperpento. Su escritura establece un diálogo constante con la cervantina [...]. Por un lado, las obras y los personajes del gran novelista aurisecular, para Valle son un modelo para imitar, transformar, comentar e interpretar. Por otro, en términos metaliterarios don Ramón hace crítica literaria militante al igual que Cervantes en su momento, y, al mismo tiempo, evalúa críticamente la escritura de éste.¹⁹²

Farsas, entremeses y a su vez esperpentos como herencia de ambos, nacen “de una herejía tolerada”¹⁹³, es decir, en ellos se construye un lugar en el que conviven, se entrelazan y se alimentan la realidad, el presente de los personajes y el universo de la farsa, aquel que convierte a los individuos en fantoches con los que poder zafarse de toda autoridad moral. Pero se trata de un mundo oscuro y abyecto que finalmente acaba aplastando al individuo, en el que los fantoches acabaran convertidos en burladores burlados y en el que la

¹⁹¹ *Ídem*, pág. 127.

¹⁹² Marcella Trambaioli, «Ginés de Pasamonte y Pedro de Urdemalas en la escritura esperpéntica de valle-Inclán» en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, X, 2007, pág. 224.

¹⁹³ José Bergamín, «Consideración de la comedia (Trayectoria estética de la Farsa)» en *Alfar. Revista de Casa América-Galicia*, Coruña, núm. I- 29 (mayo de 1923), pág. 268.

rebelión acabará sometida bajo el yugo del poder convencional. Un mundo, el de estos seres engañados por la vida, en el que opera un proceso clave de carnavalización, ya que su burla siempre es temporal, es decir, la inversión de valores con la que se pone patas arriba la lógica y el orden establecido de las cosas es siempre pasajero; se trata siempre de una transgresión temporal, lo que tan acertadamente Mijaíl Bajtín denominó *liberación transitoria*, y a lo que dedicaré un epígrafe aparte¹⁹⁴.

Pese a la evolución que sufre el género¹⁹⁵ entre los primeros pasos de Lope de Rueda¹⁹⁶ y la mayoría de edad que alcanza con Miguel de Cervantes gracias a la publicación de sus ocho entremeses en 1615, hay dos características que vertebran y definen, a lo largo de sus distintas

¹⁹⁴ Toda esta manera de ver el mundo desde el espejo cóncavo del Carnaval se convierte en el suelo nutricional para las tres piezas valleinclinianas que se llenarán de personajes grotescos cuyos orígenes alcanzan al teatro áureo; seres marginales que intentan zafarse y sobrevivir dentro de una sociedad grotesca que les engulle.

¹⁹⁵ No debemos olvidar, como bien anota la profesora Melveena Mckendrick, la que verdaderamente puede considerarse la primera farsa española: el *Auto del repelón* de Juan del Encina; un texto que difiere en argumento de las clásicas églogas encinianas y con el que parece colocarse la primera piedra del camino hacia la culminación de los géneros breves del teatro áureo. Breve pieza farsesca en la que se suceden las peleas entre pastores e intelectuales; estudiantes que finalmente acaban convertidos en burladores burlados. Burlas de pastores y estudiantes con las que Encina da muestra de querer manejar un tema ya común, pero situado desde otro punto de vida, desde el lado de la comicidad, sin por ello perder trascendencia:

El que llega a bachiller
llugo quiere más pujar,
mas quien no quisiere entrar
a studio ni deprender,
¡mirá si lo abrá en prazer,
después de bien repelado,
destojar en licenciado!

Juan del Encina, *Teatro*. Edición de Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 131.

¹⁹⁶ Padre creador del entremés, en palabras del mismo profesor Asensio, será quien, gracias a la influencia de los primeros comediantes italianos que llegaron a la península (hay datos que parecen indicar que en la primera aparición de comediantes italianos debió darse en Sevilla en 1538 para las fiestas del Corpus Christi y con los que podría haber coincidido el dramaturgo y empresario teatral español) ofrezca a los dramaturgos posteriores “no sólo un almacén de tipos pintorescos o un surtido de recetas infalibles para agenciar carcajadas, sino también un modelo de diálogo” (Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*,..., pág. 58); un legado con el que pretendió llevar a cabo una revisión y actualización del folklore y la tradición popular para convertirlo en instrumento de nueva creación. Revisión y actualización son los elementos con los que se aúna la historia del teatro español a lo largo del tiempo.

transformaciones, estas piezas breves tan prolijas en el Siglo de Oro: por un lado, la brevedad, pues debe ser una pieza corta para que así sea posible ser insertada entre los actos de la comedia; y por otro lado, debe traslucir comicidad, es decir, debe despertar la risa y el divertimento entre el auditorio. Comicidad y brevedad, necesarias e imprescindibles en una pieza teatral que a la vez hunde sus raíces en la fiesta pagana del Carnaval, ya que en ella se produce “el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber [...], la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada”¹⁹⁷. La influencia del Carnaval es un elemento fundamental dentro de ese teatro fronterizo, de esas piezas que se configuran como la otra cara del gran drama barroco; del mismo modo que el hombre encontraba en la fiesta de Carnaval la otra cara del mundo oscuro, de control y asedio en el que vive: “participaba al mismo tiempo de dos existencias separadas: la vida oficial y la del carnaval; dos formas de concebir la existencia: una de ellas piadosa y seria y la otra cómica. Ambos aspectos coexisten en su conciencia”¹⁹⁸. Dos formas de concebir el devenir del hombre que conviven en conflicto dentro del individuo y que se presentan como dos maneras de concebir el espectáculo teatral.

Estos tres elementos, brevedad, comicidad y carnaval, hicieron que el entremés se convirtiera en el molde perfecto para jugar con la transgresión de lo establecido y en el contrapunto excelente a la comedia nueva de Lope de Vega. Pequeñas piezas dramáticas descaradas e irreverentes que permitían a los dramaturgos dejar a un lado el necesario restablecimiento del orden perturbado que imponía la preceptiva cómica y, en consecuencia, dejar sin resolver el verdadero conflicto dramático, dando así al espectador “un sentimiento de superioridad sobre los personajes, con los que sólo pasajera y momentáneamente se identifica

¹⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 20.

¹⁹⁸ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 90.

en el subsuelo común de la flaqueza humana¹⁹⁹, poniendo encima del escenario una nueva forma de situarse ante la existencia. Una nueva forma que, andando el tiempo, nutre ese modo de ver el mundo *levantado en el aire*, “manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos”²⁰⁰ con el que Valle-Inclán construye sus tres esperpentos como única forma posible de tragedia en la España de comienzos del siglo XX; una nueva manera de observar el devenir del hombre en la tierra que bajo la pluma de Federico García Lorca, como bien apunta Buero Vallejo, se convierte en la posibilidad real de demostrar que, la tragedia, “en otras manos, mantiene su vigencia como expresión profunda de nuestra sociedad”²⁰¹. Así vemos como, situados ambos dramaturgos frente a la misma disyuntiva, en la que se reencuentran con la mejor tradición del teatro del Siglo de Oro, cada uno tomará un camino distinto, una alternativa diferente en un intento de sacar a la escena española de la banalidad en la que andaba sumida desde el último tercio del siglo XIX. Dos dramaturgos con un mismo objetivo, construyendo sus piezas con un mismo poso clásico, pero de los que surgen miradas alternativas a un mundo que reaccionario en el que cada vez es más difícil sobrevivir conservando la dignidad humana.

El entremés, género que “ha medrado como planta parásita enroscada en hostil intimidad al tronco del que brotó”²⁰², que alcanza su madurez bajo los surcos de la gran comedia del Siglo de Oro, se nos presenta así como un caleidoscopio que permitía observar las miserias del hombre desde nuevas perspectivas; un género con el que subirían a las tablas, desde el prisma de la comicidad los pliegues más inconfesables de nuestra condición y las debilidades que lo configuran como un ser un trágico, de barro. Un escenario, el del

¹⁹⁹ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*,..., pág. 39.

²⁰⁰ Ramón del Valle-Inclán, «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra» en ABC, Madrid (7 de diciembre de 1928), pág. 3.

²⁰¹ Antonio Buero Vallejo, *García Lorca ante el esperpento*,..., pág. 27

²⁰² Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*,..., pág. 15.

entremés, que ocupará el antihéroe, ese hombre salido del limo y el engaño de *La Celestina*, frente a aquellos reyes, bellas damas, astutas criadas y apuestos galanes que protagonizaban las tramas de la nueva comedia surgida tras la estela del *Arte nuevo de hacer comedias*. De este modo, si “entremés de rey jamás se ha visto”²⁰³, por los caminos lóbregos del entremés, y ante los ojos del espectador, circulan viejos ricos carcamales y celosos, soldados de baja estofa, rufianes, prostitutas, hampones, candidatos a alcaldes analfabetos, adúlteras, titiriteros y hombres de “raza de confeso”²⁰⁴. Personajes que marcan las distancias entre ambos tipos de drama, como bien señala Eugenio Asensio:

Mientras la comedia de abolengo grecolatino y aspiraciones hidalgas, ellos [criados y plebeyos] sirven para contrastar y realzar al protagonista y sus iguales, en el entremés ascienden a héroes, o quizás a antihéroes, ocupando el centro del tablado.²⁰⁵

Se configura así un universo en el que fantoches ascienden a la categoría de héroes grotescos, regido por unas severas normas que alienan al individuo y que delimitan el cerco de lo correcto; el entremés se constituye como un espacio en el que las miserias y las imperfecciones del hombre hacen imposible el restablecimiento del orden instaurado por el poder. Una sociedad, la del siglo XVII, como la de la primera mitad del siglo XX, en la que el honor²⁰⁶ y la honra invaden todos los lugares públicos y privados del hombre; el férreo código con el que el resto del colectivo decide sobre las acciones y las vidas del resto de los individuos. Maneras de posicionarse frente a lo establecido que forjaran un mundo sin orden y sin restablecimiento del mismo; es el mundo en el que

²⁰³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, vv.73.

²⁰⁴ Miguel de Cervantes, *Entremeses*. Edición de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, pág. 172.

²⁰⁵ Eugenio Asensio, «Introducción» en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1993, pág. 8.

²⁰⁶ Dispondré de epígrafe aparte para hablar del tema de la honra cervantina y calderoniana como tejido con que se construyen entremeses y farsas.

intentan sobrevivir los personajes del entremés, en el que los conflictos siempre permanecen²⁰⁷; es este operar fuera de la norma social con la que no habrá reconciliación posible lo que convierte a los personajes del entremés en *héroes* dentro de un lugar en el que no tienen cabida. Un espacio que “acepta alegremente el caos del mundo”²⁰⁸ es el que le permite a Valle-Inclán mostrar las lacras de la sociedad del momento y en el que sus protagonistas operan de nuevo al margen de esa norma social con la que será imposible reconciliarse. No debemos perder de vista que, tras los entremeses cervantinos, se esconde el reflejo de una crisis social y económica que azotó las primeras décadas del siglo XVII:

el autor nos está llamando la atención sobre esas piezas como textos literarios cuya lectura implica, más que un pasatiempo, una reflexión consciente sobre la conducta del hombre como individuo y como ser social marginado por sus limitaciones económicas, estamentales, intelectuales y psicológicas.²⁰⁹

Seres marginados por sus limitaciones económicas, estamentales, intelectuales y psicológicas son también los individuos que van a desfilar por los tres esperpentos de *Martes de Carnaval*, tras un espacio escénico que determinará el sentido dramático de las piezas, y que es reflejo de una sociedad envilecida de nuevo por la crisis económica, social y política en la que estaba inmersa España desde finales del siglo XIX tras la pérdida de las últimas colonias. De este modo, el entorno de Juanito Ventolera²¹⁰, la Daifa y los *tres*

²⁰⁷ “Añádase que al final de estos entremeses de Cervantes no hay reconciliación entre la sociedad y los que se apartan de su regla [...]. Al final de las respectivas obras, todos estos personajes se hallan tan fuera de las normas sociales como lo estaban al principio”. Bruce W. Wardropper, «La comedia española del Siglo de Oro» en Elder Olson y Bruce W. Wardropper, *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978, pág. 207.

²⁰⁸ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*,..., pág. 39.

²⁰⁹ Nicholas Spadaccini, «Introducción» en *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 22.

²¹⁰ No debemos olvidar, como más adelante detallaré, de qué modo, tras la figura del militar llegado de ultramar, encontramos al soldado “roto por causa de guerra” (Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 175) que corteja a la joven Cristina de *La guarda cuidadosa*; soldados

soldados de Rayadillo está hecho de la misma estofa que el del mundo del *Rufián viudo* Trampagos, Escarramán y las prostitutas que les acompañan; mientras que tras el teniente Friolera, la Sini y el Capitán asoma esa sociedad regida por el férreo código de honor del viejo Ortigosa:

La vida es siempre la misma – sus hechos, sus tristezas, sus amores – es siempre la misma, fatalmente. Lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Antes, esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Hoy [...]. Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. El dolor de don Friolera es el mismo que el de Otelo, y, sin embargo, no tiene su grandeza.²¹¹

La vida siempre es la misma, la de los fantoches grotescos del esperpento o la de los viejos celosos cervantinos; todas están tejidas con los mismos hilos que las grandes tragedias de dioses y héroes, tan solo que ahora el mundo no les permite esa grandeza; la sociedad, pervertida y envilecida, aniquila al hombre hasta convertirlo en un muñeco, en un ser absurdo, porque, como bien apunta el profesor Aznar Soler, el esperpento, en última instancia “significa la degradación de los héroes clásicos [...] y de las cualidades de grandeza, belleza o nobleza que poseían”²¹². Si bien es cierto que la mayoría de los estudios apuntan, tras estos héroes clásicos degradados, la figura de Otelo, a la luz de las declaraciones de Valle-Inclán acerca de los conocidos tres modos de ver el mundo, quizás no se ha prestado la suficiente atención a la herencia que tienen esos seres trágicos sin grandeza de los maridos del drama de honor calderoniano. De esos hombres cuya tragedia nace tras la conciencia de no formar parte del engranaje social que acaba aniquilándoles; seres que representan en última instancia la alienación del individuo frente a la sociedad.

ambos bajo los que late la figura del *miles gloriosus* de Plauto.

²¹¹ José Montero Alonso, «Don Ramón del Valle-Inclán. Algunas opiniones literarias del insigne escritor de las *Sonatas*» en *La Novela de Hoy*, Madrid, núm. 418 (16 de mayo de 1930). Cito por Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*,..., pág. 192.

²¹² Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 106.

Y de esta alienación trágica en contraste con lo ridículo y grotesco de donde surge el esperpento:

Lo grotesco [...] es “el mundo extrañado”, es decir, un mundo que antes nos era familiar y que ahora, por razones que no son patentes, se ha vuelto contra nosotros, nos rechaza, nos ataca. Se produce una tensión amenazadora cuando lo humano se vuelve monstruoso, inhumano, informe; cuando se cosifica o se animaliza.²¹³

Ese lugar en el que sobrevivir que se ha vuelto *extrañado* no solo es el mundo de Juanito y la Daifa, don Friolera o la Sini, es también el que habitan los personajes de los *Entremeses* de Cervantes o el de los dramas de honor de Calderón. Un entorno despiadado y cruel que se vuelve contra los individuos que lo habitan y que se convierte en el lugar de encuentro entre tradición y modernidad. Un ambiente de farsa y engaño tras el que se observa que la verdadera clave del entremés - “esqueje desgajado de la comedia”²¹⁴ -, no se halla en el argumento propiamente sino en el enfoque que el género brinda a los dramaturgos para recoger viejos temas de la tradición y convertirlos en nuevos espacios de creación, en nuevos entornos al servicio del autor para escudriñar entre los entresijos de las bajezas del individuo. Género que “...ha medrado como planta parásita enroscada en hostil intimidación al tronco del que brotó”²¹⁵; crecido y nutrido bajo los surcos de la gran comedia del Siglo de Oro, se convierte así, al pasar de los siglos, en el primitivo origen de ese nuevo género *estrafalario* que nace de la pluma de Valle-Inclán por el que desfilan “enanos y patizambos, que juegan una tragedia”. Si bien es cierto que no debemos perder de vista que, como acertadamente indica el profesor César Oliva, ese nuevo género llamado *esperpento* por el propio dramaturgo, nace y muere con su

²¹³ Manuel Durán, «Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco» en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, año XI, tomo XLIII, núm. CCXXVII, 1966, pág. 123.

²¹⁴ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés...*, pág. 17.

²¹⁵ *Ibíd.*, pág. 15.

creador, es posible rastrear en él una huella²¹⁶ que al seguir su impronta nos conduce hasta Cervantes y, concretamente, hasta sus entremeses. Nuevo puerto de llegada del teatro breve el que se presenta ante el espectador con las tres piezas del retablo carnavalesco de Valle-Inclán, en las que el elemento grotesco y lo estrafalario se asume con total normalidad, casi como algo cotidiano, que a su vez se muestra como una confluencia con la tradición del entremés; teatro breve cervantino en el que lo grotesco camina con toda normalidad y en por el que asoma la falta de moralidad junto con la crítica social que se convertirán, andando el tiempo en el poso con el que se fraguan los tres esperpentos de *Martes de Carnaval*.

Tras el silencio que suponen los años de la Primera Guerra Mundial para Valle-Inclán, un silencio en el que se gesta la crisis que entrañará un cambio de perspectiva para mirar al mundo²¹⁷: la realidad se había convertido en un lugar desgarrador y grotesco para el ser humano; un lugar donde ya no es posible vivir conforme a los deseos del alma. Una nueva mirada que encuentra su raíz en la tradición, ya que “en nuestro hazañoso historial, y más que nada en la gloriosa tradición, hay sobrados elementos para reconstruir el pasado glorioso del *Arte tradicional*”²¹⁸. Un pasado que, en manos de la maestría de Miguel de Cervantes,

²¹⁶ “Volviendo al camino del entremés-sainete, no podemos dar como prolongación válida, a nivel de género teatral, el esperpento, porque es invención de un autor particular, que nace y muere con él”. César Oliva, *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1978, pág. 58.

²¹⁷ No en vano, debemos tener presente que Valle-Inclán vivió la Gran Guerra europea en primera persona, contempló el horror y la crueldad de ser humano en primera persona, y el mundo ya no fue el mismo y por lo tanto el Arte no podía serlo tampoco: “Las trincheras son grandes zanjas en muchas partes llenas de agua, y siempre enlodadas: verdaderos pecinales. En las trincheras de primera línea se habla en voz baja: los alemanes están a veinte pasos. Yo he volado sobre las trincheras alemanas, y jamás he sentido una impresión que iguale a estas en fuerza y en belleza. He visto hundirse entre llamas un avión francés, y el entierro de dos bravos que lo tripulaban. No tenían forma humana. Eran una masa sangrienta”, carta a Estanislao Pérez Artime, París, 3 de junio de 1916. Cito por Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario,...*, pág. 545.

²¹⁸ «Nuestros literatos hablando con Valle-Inclán» en *El Correo Español*, Madrid (4 de noviembre de 1911). Cito por Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias,...*, pág. 34.

le permitía alzar el vuelo para evidenciar las miserias del ser humano, convertido, gracias a la sociedad, en un ser trágico y grotesco visto desde el aire. Un primer paso, el de Valle-Inclán que con el Federico García Lorca no parece estar cómodo; la tradición se convierte, en sus pequeñas farsas, en la posibilidad de vestir con nuevas galas temas ya clásicos como el de la desazón del hombre ante ese lugar en el que parece no tener cabida, pero para el que el dramaturgo atisba una brecha de redención; individuos encadenados a los que le cede pequeños espacios de libertad tras los muros a través de la poesía. En todo ello, no debemos perder de vista la brillante afirmación de Buero Vallejo acerca de las divergencias entre la teoría esperpéntica de Valle-Inclán, construida a través de declaraciones y de intervenciones de personajes como Max Estrella o don Estrafalarío, y la práctica real del esperpento en que se convierte *Martes de Carnaval*; divergencia que el académico resume magistralmente:

el esperpento de Valle-Inclán es bueno porque no es absoluto²¹⁹ [...]. En los esperpentos de Valle-Inclán no sólo hay sarcasmo ante una tropa de culpables e imbéciles; hay también compasión ante el inocente que sufre, o ante quien fue inocente y ha dejado de serlo.²²⁰

Si bien personajes como la Daifa, Juanito, la Sini o el mismo don Friolera, en algunas ocasiones, consiguen hacer que el dramaturgo se ponga en pie ante ellos y deje paso a la compasión, el resto alcanzarán un límite de ridiculez y fantochería que les impide reconocer lo grotesco de la sociedad en la que

²¹⁹ A lo largo del estudio de las tres piezas del retablo, quedaran anotados todos esos momentos en los que el dramaturgo desciende desde el aire para mirar a ciertos personajes *en pie*. Teoría, la que Buero Vallejo esboza en dos breves ensayos, acerca del esperpento de Valle-Inclán y de cómo la dramaturgia lorquiana se convierte en alternativa a ello, que seguiré de manera muy cercana a lo largo de este trabajo, ya que pese al tiempo sigue mostrando una gran maestría sin fisuras.

²²⁰ Antonio Buero Vallejo, «De rodillas, en pie, en el aire (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)», *Revista de Occidente*, núm. extra 44-45, Madrid (noviembre-diciembre de 1966), págs. 135-137.

parecen creer. Es en esa brecha que se produce entre teoría y práctica por la que se escapa la piedad y la ternura con la que Valle-Inclán “da al esperpento el contrapunto doloroso que lo humaniza”²²¹. Pero esa brecha no parece ser suficiente para un joven García Lorca:

Yo veía dos maneras de realizar mi intento: una tratando el tema con truculencias y manchones de cartel callejero (pero esto lo hace insuperablemente don Ramón) y otra, la que he seguido, que responde a una visión nocturna, lunar, infantil.²²²

El propio poeta define de manera brillante la confluencia en la que se encuentran ambos dramaturgos, *dos maneras de realizar un intento*: no se trata tanto de una oposición o de un enfrentamiento, sino de una nueva manera, que en ocasiones parece rebatir a la anterior, con la que alcanzar un mismo intento²²³: la plasmación artística de lo trágico de la sociedad española, que si bien en una primera lectura es coetánea a ambos autores, tras adentrarnos en ella, termina siendo una sociedad atemporal, invariable:

Pero si éste [Valle-Inclán] parte de la farsa para llegar al esperpento a fin de encontrar *su solución* al problema de lo trágico, Lorca dibuja ya en *Don Perlimplín* un conato de tragedia patética mediante una situación de cornudo parental que no es bufa – como pretende serlo la de don Friolera –, sino angustiosa, como lo era asimismo, bajo risueñas superficies, la de *La zapatera prodigiosa*.²²⁴

Un mismo intento, cuyo alcance necesita de los elementos que la tradición entremesil y del teatro del Siglo de Oro le proporciona a dos dramaturgos cuya

²²¹ *Ibíd.*, pág. 138.

²²² Federico García Lorca, “Autocrítica de *Mariana Pineda*”, *ABC*, Madrid (12 de octubre de 1927), pág. 35.

²²³ Claro ejemplo de ello, como se mostrará más adelante, son dos piezas como *Los cuernos de Don Friolera* y *La zapatera prodigiosa*.

²²⁴ Antonio Buero Vallejo, *García Lorca ante el esperpento*, discurso de acceso para la Real Academia Española leído el 21 de mayo de 1972, Madrid, Real Academia Española, 1972, pág. 30.

diferencia estriba en la ausencia o presencia de la afirmación y uso de lo lírico; mientras Valle-Inclán no cree posible otra tragedia que no sea la que le proporciona la naturaleza grotesca del esperpento, Lorca la frena con la entrada en escena del mundo de la poesía, el único lugar que permitirá a los individuos ser libres ante esos altos muros alzados que le encierran y le oprimen. El dramaturgo granadino no cree que el oscuro y deformado universo del callejón del gato sea una opción, es por ello que llevando a cabo todo un proceso de depuración de la escena dramática, consigue, a través de la farsa y el entremés, dar de nuevo a esos viejos temas un tono de universalidad, retorno a los orígenes, para volver a dejar “correr esta fuente de maravilla en todo su color antiguo. ¿Antiguo? No. En este caso, eterno”²²⁵. Farsa y entremés son de este modo la raíz que nutre las piezas de dos dramaturgos que parecen andar por un mismo camino, aunque García Lorca da un paso adelante, un paso hacia lo inmutable: “el hecho de que fuera depurando, constantemente, a lo largo de sus farsas y de sus grandes tragedias, la agonía del anhelar y no obtener, el mito del deseo imposible, lo demuestra [...], buscaba una síntesis superadora de lo grotesco”²²⁶.

Gracias a esa concreción y condensación impuesta por la brevedad que, como he anotado ya, caracteriza el entremés²²⁷, éste consigue trazar un entorno en el que aparece la oposición de dos visiones antagónicas e imposibles de reconciliar de la realidad que rodea al hombre. Dos mundos incapaces de entenderse, como el de esas mujeres que viven bajo el yugo de la autoridad

²²⁵ Federico García Lorca, «García Lorca ofrenda los aplausos a Lope de Vega» en *Crítica*, Buenos Aires (4 de marzo de 1934). Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa*,..., pág. 240.

²²⁶ Lola Josa, «“De farsa humana eterna...”». Federico García Lorca y Cervantes»,..., pág. 1.

²²⁷ “En tan breve texto dramático el entremés se ve obligado a agolpar toda la materia argumental, cuya presentación al público ha de resultar condensada y accesible. Ningún medio mejor para ello que ofrecer en breve apunte el enfrentamiento de opuestos [...] que lleva implícito el antagonismo de dos concepciones del mundo sin posibilidad de casación”. 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, José J. de Olañeta editor, 1995, pág. 77.

paterna para ser cedidas mediante transacción a un marido, al que deberán mostrar la máxima obediencia; es el espacio del deseo frente al de la tiranía, la realidad frente a la fantasía, es el lugar que habita de Lorenza frente al de Cañizares y la realidad de los titiriteros frente a la de los gobernantes; es el mundo de Rosita frente al de su padre y al del bruto don Cristóbal; la libertad de la Zapatera frente a la desconfianza, celos y recato de su viejo marido y de las vecinas del pueblo; es el hogar de la joven Belisa y sus amantes frente al ambiente para la tragedia de Perlimplín. Dos mundos opuestos, el del poder y el de quienes viven intentando trampear su yugo, que se transfiguran en el escenario de las andanzas de los fantoches, titiriteros y demás personajes de baja estofa con los que Valle-Inclán construye su particular y grotesca visión de la realidad.

Estas formas situarse ante la vida en constante oposición, bajo las que late una lucha continua de contrarios es uno de los temas que vertebra las tres piezas farsescas lorquianas y el retablo de *Martes de Carnaval*; pugna de fuerzas que a su vez hunde sus raíces en esa cultura del Barroco que hizo de la paradoja y de la lucha de opuestos una ética y una estética. Tradición y modernidad se aúnan así de nuevo en ambos dramaturgos para subir a escena a personajes que se construyen como reflejo de la tiranía del poder, como son los guardianes celosos de la honra de sus hijas o mujeres; frente a aquellos que, cada uno en su medida, intentan rebelarse contra el destino que la sociedad ha reservado para ellos: esas mujeres víctimas de sus padres o maridos o esos soldados para quienes ya no queda nada que esperar. Cada uno de los personajes que protagoniza estas breves piezas teatrales se elabora como representación de un mundo, siempre opuesto, siempre en tensión, que en el fondo remite a la ya clásica lucha del individuo por la libertad. Personajes en constante lucha que, mientras en Valle-Inclán no parecen encontrar una tregua,

en las farsas del poeta granadino logran hallar un rincón en el que poder sobrevivir libres, el lugar por el que se desliza la poesía.

Uno de los temas recurrentes del entremés, la farsa y el teatro breve del Siglo de Oro, y que además se convierte en recreación artística de esta oposición entre las pasiones del hombre y lo establecido por la sociedad, lo encontramos en la condena de la práctica de los matrimonios concertados entre un adinerado vejete y una joven adolescente de familia humilde. Falsos matrimonios que son usados, en los textos de Cervantes, no como un fin, sino como un pretexto para ahondar en la realidad social: la de la España de la primera mitad del siglo XVII, que se extiende a lo largo de los textos cervantinos, ya que el género breve le permitía “poner en tela de juicio todo un sistema de valores”²²⁸ de una sociedad en constante tensión. Esa tensión, como ya he apuntado, nace del enfrentamiento entre la sociedad y aquellos individuos que se apartan de las normas establecidas, del lugar que la autoridad ha establecido para él o bien de las actitudes que se esperan de él en función de su clase, su género o su condición. Esta necesidad de poner ante los ojos del espectador las vilezas de una sociedad tirana en la que, aquellos que viven en los márgenes de lo establecido no tienen cabida, termina siendo de nuevo uno de los puntos de encuentro de ambos dramaturgos con Miguel de Cervantes; la tensión que nace del enfrentamiento del individuo con la sociedad se convierte, así, en el fino hilo del telar con el que se tejen sus textos.

De nuevo, el género farsesco y el entremés se nos presenta como una suerte de tejido que sirve a Valle-Inclán para crear ese entramado grotesco, oscuro y deformado por el que deambulan, sin rumbo ninguno, soldados olvidados por su patria, mujeres abocadas a la calle por padres o maridos, y maridos empujados a dar muerte a sus mujeres. El mismo tejido que el dramaturgo granadino usará para reflexionar acerca de los individuos

²²⁸ Nicholas Spadaccini, *op. cit.*, pág. 18.

marginales, de aquellos que pasean por los márgenes de lo que la sociedad ha dispuesto para ellos: la joven Rosita que desea convertirse en perro antes que casarse²²⁹; el títere pelele de Perlimplín que acaba tramando una gran venganza; el vendaval de la Zapatera enfrentada a todo un pueblo. Una encrucijada en la que ambos autores seguirán dejando a sus personajes, del mismo modo que ya lo hizo Cervantes, ajenos hacia esta sociedad que les señala. Porque, del mismo modo que ocurría en los ochos entremeses del dramaturgo áureo, ya no hay posibilidad de encontrar cobijo dentro de los muros para ellos.

Es por todo ello que, ambos dramaturgos, una vez elegida la forma en que llevarán a cabo la plasmación artística de los necesarios caminos del hombre hacia la libertad²³⁰, toman como maestro a Miguel de Cervantes, quien “ha hecho sus paces con el barro humano y se divierte con el espectáculo de sus miserias”²³¹. Miserias que Miguel de Cervantes no juzga, sino que pone ante los ojos de los espectadores con la intención de poner de relieve las carencias sociales, económicas y morales que acechaban la España de principios del siglo XVII. La misma mezquindad humana que acechaba de nuevo a la sociedad española de los años veinte y que se creían con el deber y la necesidad de subir de nuevo a las tablas para poner ante los ojos del espectador:

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.²³²

²²⁹ “¡Pero yo digo que los perros se casan con quien quieren y lo pasan muy bien! ¡Cómo me gustaría ser perro!”. Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 46.

²³⁰ Atendiendo a toda la producción dramática de Federico García Lorca, se podría plantear cierto paralelismo con el proceder de Calderón de la Barca ante la dialéctica entre predestinación y destino. Si entendemos que Calderón ante tal dialéctica no busca con sus dramas una solución, sino una plasmación artística hacia uno u otro lado, defendiendo la predestinación desde las mitologías paganas y la libertad desde los razonamientos de la Cristiandad; podríamos pensar que el dramaturgo granadino da forma a la predestinación a través de sus tragedias, mientras que la libertad toma cuerpo a través de sus farsas.

²³¹ Eugenio Asensio, “Introducción”,..., pág. 42.

²³² Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 630.

Miserias humanas con las proyectar esos personajes marginales, fanteoches, grotescos, incapaces de vivir dentro de los márgenes de lo establecido. Pequeñas piezas, las de estos retablos de estirpe cervantina, con las que, Valle-Inclán y Federico García Lorca, se erigen en continuadores de toda una tradición; en discípulos que recogen al maestro, lo sacan *del fondo de las bibliotecas* y construyen de nuevo un original mundinuevo²³³. Con todo ello el entremés se transforma así en un espacio que “acepta alegremente el caos del mundo ya que su materia especial son las lacras e imperfecciones de la sociedad coetánea y de las mismas instituciones humanas”²³⁴. Caos, imperfección, lacras de la institución humana que, surgidas del entremés, encuentran un nuevo lugar en los esperpentos y en las farsas lorquianas.

Elección de un género, siglos más tarde, el de la farsa y el entremés, llevada a cabo de manera consciente, esmerada y reflexiva que les otorga ese hábito de demiurgos que se desprende de sus creaciones, y que el dramaturgo gallego llega a convertir en toda una manera de observar el entorno que le rodea²³⁵ *levantado en el aire*. Un vuelo, el que toman ambos poetas frente a sus criaturas, que les coloca en la estela de toda una tradición cultural que encuentra en Miguel de Cervantes el eslabón fundamental.

²³³ “Mundinovi o Mundinuevo: Cierta arca en forma de escaparate, que traen a cuestras los Saboyardos, la cual se abre en tres partes, y dentro se ven varias figurillas de madera movibles, y metiendo por detrás una llave en un agujero, prende en un hierro, que dándole vueltas con ella, hace que las figurillas anden alrededor, mientras él canta una cancioncilla. Otros hay que se ven por un vidrio graduado, que aumenta los objetos y van pasando varias perspectivas de Palacios, jardines y otras cosas”. *Autoridades*, 1734.

²³⁴ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones Benavente*,..., pág. 39.

²³⁵ Dada su importancia, dedicaré capítulo aparte a la visión del dramaturgo como demiurgo, enlazado con la concepción del mundo como un teatro dentro del cual cada individuo representa su papel. Una tradición con la que podemos llevar a cabo un análisis detallado de la figura del titiritero y de los retablos en dos textos clave como son *Los cuernos de don Friolera* y *La zapatera prodigiosa*.

6.2. FARSA Y ENTREMÉS: HUELLAS DE LA TRADICIÓN EN LA CREACIÓN DEL ESPERPENTO

“Habiendo de ser la comedia [...] espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad”²³⁶; *speculum consuetudinis* ciceroniana, en boca del cura de la venta cervantina, de la verdadera condición humana. Espejo con una óptica especial, el de la realidad deformada donde solo tienen cabida personajes que subsisten a sus flaquezas en medio de un espacio caótico que se acepta sin cuestionar, y todo ello filtrado a través de la comicidad:

el dolor y la maldad son presentados esencialmente como resortes de hilaridad, el campo de observación se reduce a las zonas inferiores del alma y la sociedad. Ni la ignorancia vejada provoca compasión, ni el engaño victorioso despierta indignación.²³⁷

Ese espejo, bajo cuyo reflejo se esconde toda una realidad social, será, andando el tiempo, el punto de encuentro entre Miguel de Cervantes y el esperpento de Valle-Inclán: son los espejos cóncavos del callejón del gato, el espejo del rincón más grotesco y sórdido del ser humano ya que el hombre, en el fondo, es tan solo barro. Para el dramaturgo gallego, Cervantes no es un mero juego intelectual, una simple referencia; el autor del *Quijote* se convierte así en raíz, en el tejido bajo el que empezar a crear los cimientos de ese nuevo género llamado esperpento; género que se constituye como el espacio donde convergen tradición y modernidad con la intención de mostrar al público los rincones más oscuros y grotescos del ser humano; del mismo modo que “los entremeses de Cervantes, tan cargados de tradición como inclinados al experimento”²³⁸.

²³⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote*,..., pág. 507.

²³⁷ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones Benavente*,..., pág. 39.

²³⁸ Eugenio Asensio, “Introducción”,..., pág. 18.

Cervantes, y más concretamente los entremeses, terminan siendo la pieza perfecta para poner en pie el retablo esperpéntico con el que Valle-Inclán pretende poner en el punto de mira las flaquezas humanas. Flaqueza que es hecha pública, pero en la que no asoma, en ninguno de los textos de ambos autores, un tono moralizante ni de castigo; con todo, se convierten, todas estas pequeñas piezas, en gritos de liberación, en clamores contra el encierro ya que “exemplo y espejo de lo poco que ay que fiar de llaves, tornos y paredes quando queda libre la voluntad”²³⁹. Un género que no ha sido creado para ponerse al servicio de los grandes tonos protectores de un ideal o de una moral, ya que ese espacio está reservado para la comedia; al contrario, en su carácter marginal, a la vez que es reflejo más o menos deformado de la vida, lo son también de otras formas teatrales consideradas de mayor altura. De ahí que, por un lado el entremés “dibuja un contrapunto burlesco de los grandes conceptos llevados a escena en las obras de mayor extensión”, y por otro lado, el *esperpento muestra una “visión grotesca de los convencionalismos dramáticos de éxito en las primeras décadas del siglo XX”*²⁴⁰. Con ello se constituyen así no sólo como un modo de subversión de los valores y códigos sociales imperantes²⁴¹, sino también en una respuesta al canon teatral de la época: creación y renovación de la escena teatral convergen así en las piezas de

²³⁹ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pág. 368.

²⁴⁰ Emilio Javier Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pág. 361.

²⁴¹ “El entremés constituye un género teatral intrascendente, juguete de un cuarto de hora, y no admite altas ambiciones, ni psicología compleja, ni interpretación didáctica de la sociedad. [...]. No le exijamos que convierta el tablado en púlpito, ni le pidamos que enuncie teorías positivas acerca de los problemas palpitantes de su tiempo o las cuestiones más eternas: justicia, verdad, amor. Cervantes ha hecho sus paces con el barro humano y se divierte con el espectáculo de sus miserias. Hablando con rigor, es el tema central del siglo, el paso del engaño al desengaño” (Eugenio Asensio, “Introducción”,..., pág. 42). Si bien es cierto que Cervantes ha hecho las paces con el barro humano, una lectura profunda y detenida de las ocho pequeñas piezas que forman los *Entremeses*, dará muestra que la intrascendencia no es un adjetivo que pueda definir un género con el que, el dramaturgo, consigue condensar y reflejar ese mundo en crisis con el que se abría el siglo XVII. Espacios pequeños pero no por ello menos trascendentes con los que consigue burlar y poner en jaque toda una serie de valores ya corruptos y sin sentido; de ahí que la afirmación del profesor Asensio parezca un tanto osada.

ambos dramaturgos. Carnaval, héroes del mundo inferior, fantoches, viejos lastres del ser humano²⁴² y de fondo una profunda reflexión acerca del teatro y su función ante el público conceden a estas breves piezas, entremeses y esperpentos, la categoría de grandes joyas de la historia del teatro.

Si bien entremeses y farsas son el suelo nutricio de las tres hojas del retablo esperpéntico de Valle-Inclán, el dramaturgo gallego, en su intento de llevar a cabo esa renovación dramática tan ansiada frente al desierto que era la escena española de los años veinte y treinta, da un paso más allá: “dota de autoconciencia a los personajes de la farsa”, de condición ridícula. Autoconciencia que altera el valor cómico de la pieza para dar paso a lo grotesco, al fantoche esperpéntico y fracasado con el que la obra alcanza el tono trágico:

Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma [...]. Esto es algo que no existe en la literatura española. Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto.²⁴³

²⁴² Del mismo modo que en la *Aventura de los Galeotes* desfilan ante los ojos del caballero de la triste figura, maleantes, cuatreros, alcahuetes, hechiceros, burladores y ladrones que escriben su vida, ante el público de los esperpentos danzan meretrices, soldados desarrapados, buscavidas, militares corruptos, mujeres adúlteras; un espectro de personajes que le permite a Valle-Inclán construir un universo que refleja la España que se esconde tras la aparente realidad: “El Quijote es un admirable ejemplo de la reacción del pueblo, de la gente, ante un hecho [...]: es una reacción de burla y desdén, de engaño y de risa. Es una reacción de pícaros. Apenas hay, en las páginas del libro, una comprensión, una ternura para el idealismo del caballero. España no es un país de quijotes, porque don Quijote fue derrotado [...]. El español es Ginesillo de Pasamonte, es los galeotes...”. Ramón del Valle-Inclán, «Don Ramón del Valle-Inclán trabaja en una novela de la sensibilidad española», *La libertad*, Madrid (16 de abril de 1926), pág. 6.

²⁴³ «Don Ramón María Valle-Inclán en México», *El Heraldo de México*, México (21 de septiembre de 1921). Cito por Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias...*, pág. 122.

6.2.1. Soldados cervantinos: la estela de la tradición en los personajes de *Martes de Carnaval*

Si hay un personaje que recurrente y constante, aunque que con diferentes galas, en los tres esperpentos que forman *Martes de carnaval* ese es el del soldado y el militar; cada uno en su tiempo y espacio, escondiendo tras su apariencia lacras y miserias distintas de una misma sociedad.

De este modo, tras el personaje de Juanito Ventolera, ese soldado repatriado de la guerra de Cuba, “alto, flaco, macilento, los ojos de fiebre, la manta terciada, el gorro en la oreja”²⁴⁴ y que termina cruzando al otro lado de los confines de la vida, el de los muertos; de ese hombre que se atreve a romper los límites de las dimensiones sacra y profana se esconde la impronta de una tradición de soldados que va desde el mítico *miles gloriosus* de la comedia latina, pasando por el *capitano*²⁴⁵ de la Commedia dell’arte, hasta llegar a los soldados que desfilan e los entremeses cervantinos de *El juez de los divorcios* y de *La guarda cuidadosa*. Máscaras, todas ellas, las que se esconden tras estos soldados que terminan siendo, andando el tiempo, las vestiduras de este soldado capaz de burlar a los muertos y con el que Valle-Inclán consigue

²⁴⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos...*, pág. 56

²⁴⁵ “La máscara de capitano era única, dadas las circunstancias de su origen. Aunque derivaba del miles gloriosus de la comedia latina, pronto llegó a ser símbolo del resentimiento italiano hacia la dominación española. El Capitano representaba, por su manera de hablar, «la soberbia española convertida en fanfarronería y vana jactancia». [...] si un español tenía que aparecer en las tablas, era por costumbre, un capitán fanfarrón. Su papel era el de pretendiente rechazado por la primera dama aunque, cuando fuera menester, podía funcionar también de criado. Tuviera el papel que tuviera, el Capitano servía de blanco para toda índole de burlas, especialmente por parte de la primera dama”. Nancy L. D’Antuono, “La comedia española en la Italia del siglo XVII”, en Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz eds., *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Tamesis, 1999, pág. 5.

El Capitano Spavento se convirtió así en un personaje tipo, bravucón, maltrecho y bajo el que latía el trasunto de los soldados españoles que luchaban en Italia. Personaje de raíz grotesca, mísero, desamparado, cobarde que “vive en un mundo grandioso de su propia imaginación, una criatura cuyas únicas visiones son su única realidad auténtica” (Allardyce Nicoll, *El mundo de arlequín: estudio crítico de la Commedia dell’Arte*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pág. 108); máscara grotesca que el dramaturgo gallego subvierte y lleva hasta el extremo con su soldado Ventolera, para quien ya no hay redención posible, para quien ya no hay posibilidad ni de perderse dentro de un mundo imaginario.

eliminar cualquier tipo de prestigio histórico, bien sea patriótico o heroico, de la trama: “Juanito se destaca, pues, como un hombre perfectamente amoral, producto, claro está, del contacto con el mundo militar y con la guerra”²⁴⁶. Soldado convertido en bandolero tras el que se esconde la fascinación del dramaturgo gallego por los personajes fronterizos, por aquellos que vive en un espacio fronterizo, ajeno a toda norma, empujados por las circunstancias históricas y sociales:

Yo confieso que admiro a estos bandoleros, que desdeñan la ley, que desdeñan el peligro y desdeñan la muerte. Tienen para mí una extraña fascinación moral.²⁴⁷

No debemos perder de vista que todos estos personajes son paseantes de un entorno urbano en el que se fragua el abismo de su existencia; el telón de fondo de su deambular siempre es la ciudad porque, tanto los personajes de los entremeses de Cervantes como los del retablo de *Martes de Carnaval* son habitantes de esas grandes urbes son el instrumento perfecto de alienación para el individuo:

Propio de la ciudad barroca es el emplazamiento en su cinturón de cuarteles que como vigorosas tenazas puedan sujetarla. En la ciudad del siglo XVII se reúne un abundante número de pordioseros, vagabundos, pícaros, ganapanes, ladrones, etc., etc., amplia gama de tipos de una extensa subcultura desviada, la cual pertenece a las condiciones del Barroco.²⁴⁸

Ciudades, las de la España de ambos dramaturgos, marcadas por un profundo sentimiento de desilusión que conduce a un fatal desengaño: “Castilla estaba cansada y deprimida [...]. El optimismo se había esfumado y había sido

²⁴⁶ Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Re-Visión del esperpento como realidad estética y metáfora histórica*,..., pág. 173.

²⁴⁷ Ramón del Valle-Inclán, «Un retrato», *El liberal*, Madrid (7 de febrero de 1903), pág. 1.

²⁴⁸ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*,..., pág. 212.

sustituido por la amargura y el cinismo o, en el mejor de los casos, por la resignación ante la derrota”²⁴⁹. Desengaño, fatalismo, amargura, cinismo y resignación vuelven de nuevo con fuerza al alma de ese individuo de principios de siglo XX que se siente que no tiene lugar, que está fuera de esos márgenes sociales marcados por un poder que esconde la corrupción del hombre. Es el mismo mundo por el que pasea su ventolera el soldado Juanito quien va a “actuar en el contexto degradado de ese burdel folletinesco en que lo sitúa Valle-Inclán”²⁵⁰; personaje que se configura como el prototipo del soldado español repatriado de Cuba, de aquellos que volvieron de la derrota sin nada entre las manos, y termina siendo, en manos de Valle-Inclán, el instrumento perfecto para revelar la verdadera realidad de la guerra. La guerra devuelve a casa, tanto en los textos cervantinos como en el esperpento del dramaturgo gallego, hombres sin rumbo²⁵¹, sin futuro, sin provenir; repatriados que han sido testigos junto a la degradación de los valores castrenses de la decadencia del ser humano: “Allí solamente se busca el gasto de las municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes”²⁵². Medallas y condecoraciones que se nos muestran como símbolo de la degradación moral de los valores que representan; el heroísmo frente a la realidad amoral y degradada que encuentra el soldado, repatriado, solo, sin nada. Es de ese contraste de realidades, de ese mundo que debería ser pero que jamás podrá darse en medio de una sociedad grotesca en la que los valores humanos se entierran bajo la miseria por donde se cuele el esperpento; es en ese contraste donde Valle-Inclán encuentra los cimientos con los que empieza a construir la primera hoja de este retablo. Desengaño, resignación, amoralidad se convierten en las galas de este soldado bajo el que se esconde

²⁴⁹ John H. Elliott, *La España imperial. 1469-1716*,..., págs. 324-325.

²⁵⁰ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de Martes de Carnaval*,..., pág. 52.

²⁵¹ “En eso me llevas ventaja, porque no tengo que tocar, ni cosa que valga”. Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 131.

²⁵² Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 48.

toda una tradición brillantemente aprehendida por el dramaturgo gallego y que le concede la posibilidad de configurar un personaje, desde la distancia que le otorga la postura *levantado en el aire*, con el que hacer asomar frente al espectador las verdades de una sociedad bajo laten grandes miserias y desagravios; no olvidemos cómo en *La guarda cuidadosa* bajo el prisma de la comicidad sobrevuelan, por encima de las disputas entre Sacristán y Soldado por los amores de Cristina las tensiones sociales que sacuden a la sociedad del siglo XX. El entremés cervantino se construye de este modo como el reflejo de un universo que sirve de suelo nutricio para la historia de Juanito Ventolera y la Daifa:

el vagabundeo y el paro; la limosna y el sub-empleo; el trabajo y el servicio; la alimentación y el consumo. Así en el mundo de *La guarda...* se distinguen soldados parados, limosneros y buhoneros, sacristanes asalariados, [...], criadas que anhelan el lujo, y amos aburguesados.²⁵³

Soldados parados, errantes, hombres con medallas sin rumbo, los que asoman la cabeza por esa realidad en ruinas, lóbrega, sórdida que recrean Cervantes y Valle-Inclán, que aparecen a ojos del espectador como si de los restos de un naufragio se tratara; restos de entre los que ambos dramaturgos recogen ese soldado fanfarrón, el *miles gloriosus* que nace de la mano de la comedia de Plauto y con el que se abre la estela de toda una tradición de soldados que alcanza todo el teatro del siglo XVII²⁵⁴ y que parece sobrevivir bajo

²⁵³ Nicholas Spadaccini, *op. cit.*, pág. 48.

²⁵⁴ Un personaje, el del soldado fanfarrón, que alcanza la categoría de arquetipo de la mano de Plauto y de la máscara de Pirgopolinices: el *Miles gloriosus* por excelencia y bajo la estela del cual nacerá una tradición de soldados fanfarrones que cruzan toda la historia del teatro. “No había tablado que no hubiese sido pisado por el *miles gloriosus*, o soldado fanfarrón, soltando bravatas o rememorando fingidas proezas” (Eugenio Asensio, «Entremeses» en *suma Cervantina*, d. J. B. Avallé-Arce and E. C. Riley, Londres, Tamesis, 1973, pág. 186). Hombre vanidoso y engreído hasta alcanzar lo grotesco, con el que Plauto crea un personaje que el público es capaz de reconocer de manera inmediata por su carácter, sus rasgos y su puesta en escena. Un personaje que se convierte, gracias a sus engaños y sus fantochadas con los que pretende conquistar a las mujeres, en el contrapunto perfecto al joven enamorado; un soldado

la galas de ese soldado repatriado de Cuba, rico en hambre y necesidad, que cruza todos los límites de la moralidad para conseguir pasar una noche con la Daifa. Soldados, el de *La guarda cuidadosa* y el *sorche*²⁵⁵ Ventolera, con los que ambos dramaturgos tallan a sus personajes como trasunto grotesco de ese ya fachendoso *miles* plautino, puesto que ambos son conscientes de la imposibilidad de hacer alarde de sus hazañas bélicas para conquistar a sus damas, convertidas ahora en una criada y una prostituta. Dos personajes miserables reflejo de la sordidez en la que viven inmersos y para quienes la heroicidad en actos ya no es posible. Mientras Juanito deja claro que el único galardón que les queda a la vuelta es la miseria²⁵⁶, al soldado de *La guarda cuidadosa*, roto y sin dinero, de nada servirán sus memoriales, ni suspiros, ni lágrimas, frente a las rentas del Sacristán en una sociedad que solo se mueve por dinero:

SOLDADO. Ya no se estima el valor,
Porque se estima el dinero,
Pues un sacristán prefieren
A un roto soldado lego.²⁵⁷

La marginalidad del soldado cervantino, heredero y antecesor de toda una larga tradición, tras el que se oculta la desilusión, la pérdida de esperanzas y el desengaño ante toda una sociedad, que apunta a la perfección Francisco Sáez Raposo:

grotesco y con el ego desmedido a quien sus alardes acabarán convirtiendo en víctima de lo ridículo y objeto de burlas por parte del público.

²⁵⁵ En ocasiones citaré el adjetivo valleinclaniano para referirme al soldado, procedente del inglés, y que coloquialmente hace referencia a un soldado nuevo.

²⁵⁶ "LA DAIFA.- ¿ni siquiera tienes un duro romanista? [...]"

JUANITO VENTOLERA.- Pelado al cero niña. [...] Es el premio que hallamos al final de la campaña. ¡Y aún nos piden ser héroes!".

Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos,...*, págs. 51-52.

²⁵⁷ Miguel de Cervantes, *Entremeses,...*, pág. 145.

más allá del personaje convertido en cliché, un reflejo de las desilusiones del propio autor en el soldado que pasea, guardadas en un antojo, las credenciales que dan fe de sus méritos militares con la vana esperanza de ver algún día recompensados los servicios que prestó en nombre de un sistema social que ahora le desampara.²⁵⁸

Así pues, el soldado que corteja a la fregona Cristinica en *La guarda cuidadosa* oculta tras su desengaño el de todo un colectivo y el del mismo dramaturgo²⁵⁹, quien parece volcar sobre ese “galán hombre de mundo; y por ese hilo deste vestidillo, podrás sacar el ovillo de mi gentileza”²⁶⁰ todo su desencanto ante esa sociedad que escoge y rige su vida por principios económicos pese a ir contra su voluntad. El lamento de este héroe roto²⁶¹, que en el fondo tan solo esconde una gran cobardía, se acercará poderosamente a los parlamentos de Juanito Ventolera ante la Daifa en la escena primera²⁶² de *Las galas del difunto*:

SOLDADO. Siempre escogen las mujeres
Aquello que vale menos,
Porque excede su mal gusto
A cualquier merecimiento.
Ya no se estima el valor,
Porque se estima el dinero,
Pues a un sacristán prefieren

²⁵⁸ Francisco Sáez Raposo, «Subversión y heterodoxia en los entremeses» en Héctor Briosos Santos (coord.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Edition Reichenberg, 2007, pág. 209.

²⁵⁹ “el soldado representa a Cervantes mismo: como éste, aquél es pobre, víctima de una sociedad mercantilizada que aprecia el poder del dinero [...]. Lo único que posee es su poesía; el desengaño de ambos radica en las mismas causas”. Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, pág. 337.

²⁶⁰ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 144.

²⁶¹ “SOLDADO. Pues llegues vuesa merced a esta parte, y tome este envoltorio de papeles; y advierta que ahí dentro van las informaciones de mis servicios, con veinte y dos fees de veinte y dos generales debajo de cuyos estandartes he servido [...]

AMO. ¡Pues no ha habido, a lo largo que yo alcanzo, tantos generales ni maestros de campo de infantería española de cien años a esta parte [...]!”

Ibid., pág. 139.

²⁶² “LA DAIFA. [...] Esta vida que me ves, se la debo a esa maldita guerra que no sabéis acabar. JUANITO VENTOLERA. Porque no se quiere. La guerra es un negocio de los galones. El soldado solo sabe morir”.

Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval*,..., pág. 49.

A un roto soldado lego [...] ²⁶³

De este modo, el soldado cervantino se nos presenta como “uno más de la legión de veteranos rotos y acuchillados que callejeaban por Madrid con su canuto lleno de memoriales y certificaciones de servicios”²⁶⁴, con el que el Cervantes pone ante el espectador un trozo de la vida de España, un pequeño trozo de una vida “vista por el lado empequeñecedor del antejo”²⁶⁵; el mismo lado del antejo desde el que Valle-Inclán, alzado desde el aire, vislumbra ese pequeño trozo de vida de la Daifa y Juanito Ventolera a quienes el dramaturgo construye como amantes de un espacio grotesco en el que el amor ya no es posible, en fantoches paseantes de una realidad en la que ya no hay futuro. Una mirada que convierte a los soldados que surgen de la pluma de ambos dramaturgos en figuras ridículas, rotas, famélica, que “pasa así a ser una patética criatura del orgullo caído de la España del Imperio”²⁶⁶:

JUANITO VENTOLERA. ¿Pues de dónde me das?

LA DAIFA. Cuatro leguas arriba de los infiernos. O mucho me engaño, o tú eres o tú eres otro Ravachol.

JUANITO VENTOLERA. ¿Pues qué me ves?

LA DAIFA. La punta del rabo

JUANITO VENTOLERA. Siento no agradarte, paloma. Lo siento de veras.

LA DAIFA. ¿Quién te ha dicho que no me agradas? Tanto que me agradas, y si quieres convidar, puedes hacerlo.

JUANITO VENTOLERA. Estoy sin plata [...]. Pelado al cero, niña. [...] Es el premio que hallamos al final de la campaña. ¡Y aún nos piden ser héroes!²⁶⁷

²⁶³ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 145.

²⁶⁴ Eugenio Asensio, “Introducción” ..., pág. 32

²⁶⁵ Francisco Márquez Villanueva, “Tradición literaria y actualidad en *La guarda cuidadosa*” en *Hispanic Review*, XXXIII, 1965, pág.152.

²⁶⁶ Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*,..., pág. 76.

²⁶⁷ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*...págs. 51-52.

Todos ellos llegan a ser, en manos de dramaturgos como Cervantes o Valle-Inclán, el instrumento perfecto, recuperado de la tradición clásica, para poder mostrar al público el destrozo en el que se halla la sociedad que les rodea. Estos soldados fanfarrones dan muestra cómo, el entorno de crisis en el que vive la España del Barroco no parece tan distante del mundo de trampa, estafa, engaño, desencanto, decepción y hastío en el que se mueven los personajes estrafalarios y fantochescos que el dramaturgo gallego maneja bajo sus hilos en las tres hojas su retablo carnavalesco:

La vida, sus hechos, sus tristezas, sus amores, es siempre la misma, fatalmente..., lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Antes, esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Hoy... Antes, el Destino cargaba sobre los hombros – altivez y dolor – de Edipo o de Medea. Hoy, ese Destino es el mismo: la misma su fatalidad, su grandeza, su dolor... Pero los hombros son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo.²⁶⁸

La vida es siempre la misma, en la España de 1600 o en la de principios del siglo XX; el dolor, el desencanto, la imposibilidad de ser en un colectivo que no les permite estar según sus necesidades y deseos vitales, son los mismos; tan solo cambian los personajes que se representan. Unos personajes, los que viven en ambos siglos que se convierten, bajo el prisma de la comicidad y lo grotesco en el reflejo del espejo de un entorno inseguro, de engaño, en el que el individuo vive en una lucha constante con lo que le rodea y consigo mismo. Y es esa lucha de la que nacen los grandes dramas y tragedias del teatro la que subsiste en el hombre a lo largo de los siglos²⁶⁹.

²⁶⁸ «Don Ramón del Valle-Inclán trabaja en una novela de la sensibilidad española» en *La libertad*, Madrid (16 de abril de 1926), pág. 6.

²⁶⁹ «En medio de este mundo, pues, contradictorio, incierto y engañoso, radicalmente inseguro, se halla instalado el hombre y tiene que desenvolver el drama de su historia [...]. El hombre, según se piensa en el siglo XVII, es un individuo en lucha, con toda la comitiva de males que a la lucha acompañan [...]; se encuentra el individuo en combate interno consigo mismo, de donde nacen, tantas inquietudes, cuidados y hasta violencias que, desde su interior, irrumpen fuera y se

6.2.2. Personajes fronterizos: antihéroes cervantinos y del universo valleinclaniano

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos [...]; por la libertad, así como por la honra se puede y debe aventurar la vida y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.²⁷⁰

Libertad y honra son los dos elementos que convertirán, tanto a personajes cervantinos como a algunos de los fantoches del retablo de *Martes de Carnaval*, en individuos que viven ente los márgenes de lo establecido por la sociedad ya que dentro de ella no encajan. Todos ellos se nos muestran cómo personajes fronterizos a quienes los dramaturgos configuran como antihéroes de un mundo que no comprenden, ni les comprende; de una sociedad que les ahoga hasta el extremo y les empuja, en ocasiones, hasta la tragedia. Juanito Ventolera y el teniente don Friolera, por un lado, y la Daifa y la Sini, por otro, del mismo modo que los maridos celosos, los miserables soldados, los rufianes y prostitutas de baja estofa, y las jóvenes esposa adúlteras entremesiles, viven todos ellos, señalados y abandonados, en un espacio marginal en un intento de poder sobrevivir bajo el dictado del albedrío.

Así pues, soldados, prostitutas, rufianes, comadres y demás seres de tal calaña se nos muestran como, producto de una sociedad y de un mundo en decadencia que pretende seguir manteniendo sometidos a sus individuos bajo el yugo de inquebrantables normas ya caducas; es en medio de este tumulto de vida que se sabe en ruinas pero incapaz de admitir su derrota, de donde nacen los personajes con los que Miguel de Cervantes teje sus entremeses y a los que Valle-Inclán maneja en su retablo de fantoches. Serán dos los momentos

proyectan en sus relaciones con el mundo y con los demás hombres. El hombre es un ser agónico, en lucha dentro de sí". Juan Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*,..., págs. 258-259.

²⁷⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., pág. 980.

históricos que dan pie a la aparición de pícaros, fantoches, buscavidas, hampones y demás individuos grotescos que son la representación del derrumbe de toda una sociedad que ha ido arrastrando toda una serie de males endémicos a lo largo de los siglos sin ser capaz de superarlos. Crisis económica, política, religiosa, social y moral con una misma raíz en ambos siglos que acaba envileciendo al individuo y lo conduce hasta los rincones más oscuros del alma; convirtiéndose así en un ser en continuo conflicto interior al intentar encontrar un recodo de aire entre los muros que le encierran. El siglo XVII, la España de la Contrarreforma, de la herejía, de la delación, el temor y la sospecha se convierte en un punto de inflexión para el devenir del hombre, quien deberá buscar la manera de sobrevivir dentro de un entorno que ahoga cualquier atisbo de libertad:

Fue en medio de este ambiente de desengaño, de desilusión nacional, en el que Cervantes escribió su *Don Quijote* [...]. En ella, entre otras muchas parábolas, podemos hallar la de una nación que se había lanzado a su cruzada para acabar comprendiendo que luchaba contra molinos de viento. Al final no quedaba más que el desengaño, pues en el último momento la realidad siempre surge tras la ilusión.²⁷¹

Frente a ese entorno degradado, degradante y degradador, Cervantes y Valle conceden a sus personajes cierta ilusión ante lo que podrían tener o conseguir; una ilusión que finalmente se verá aplastada por una realidad que le conduce hacia la más grotesca de las tragedias. El mundo no les concede ya ni la posibilidad de ser héroes de una tragedia humana, les transforma en fantoches y absurdos individuos sumergidos en un drama que les acaba por aniquilar:

²⁷¹ J. H. Elliott, *La España Imperial*,..., pág. 325.

DON FRIOLERA. [...] Si es verdad quisiera no haberlo sabido. Me reconozco un calzonazos ¿Adónde voy yo con mis cincuenta y tres años averiados? ¡Una vida rota! En qué poco está la felicidad, en que la mujer te salga cabra [...] ¿Y si resolviese no saber nada? ¡Este mundo es una solfa! ¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer salga rana? ¡Y no basta una honrosa separación! [...] La galería no se conforma con eso. El principio del honor ordena matar.²⁷²

Del mismo modo que el teniente Astete, los personajes cervantinos terminan siendo a ojos del espectador, de una manera u otra, ya sean víctimas o verdugos, el resultado de una sociedad cerrada, alienante, enajenadora que acaba sirviendo como telón de fondo para dos dramaturgos con una clara conciencia ética y estética.

Los ocho entremeses del escritor madrileño, tras esa lectura atenta y reposada que el mismo dramaturgo recomienda en su prólogo, se presentan como breves piezas con las que poner ante los ojos del espectador “los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro” que, al final, se nos terminan mostrando como criaturas oscuras surgidas de un mismo barro:

Hasta ahora se ha ido comprobando cómo los personajes entremesiles son impulsados a operar fuera de las normas sociales y se ha observado que al final no hay reconciliación con la sociedad.²⁷³

Ante esa imposibilidad de reconciliación, los personajes cervantinos, herederos de un tiempo en que determinadas actitudes o sentimientos conducían a la marginalidad, se presentan ante el espectador como supervivientes de un mundo del que saben que jamás les concederá el lugar que desean:

MOSTRENCA. Nacidas somos; no hizo Dios a nadie

²⁷² Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ..., pág. 128-129

²⁷³ Nicholas Spadaccini, *op. cit.*, pág. 30.

A quien desamparase. Poco valgo;
Pero, en fin, como y cenó y a mi cuyo
Le traigo más vestido que un palmito.²⁷⁴

No debemos olvidar, aunque este no sea el objetivo de este estudio, la influencia que ejerció en Cervantes toda la doctrina erasmista a la luz de las palabras del profesor Antonio Vilanova: “el erasmismo²⁷⁵ de Cervantes no es un postrer reflejo del espíritu erasmista, sino que procede de un conocimiento directo y de una profunda meditación de la obra de Erasmo”²⁷⁶. El dramaturgo madrileño, heredero de una tradición y de una manera de pensar que forja una nueva manera de ver al hombre y al mundo que le rodea, se convierte a su vez en herencia, pasados los siglos, de un dramaturgo, como Valle-Inclán que poner en pie nuevos títeres sostenidos por un fino hilo ya viejo, que ponían de nuevo en jaque a la sociedad, esta vez la de los primeros decenios del siglo XX.

Las tensiones sociales que asoman por los textos de ambos dramaturgos son las que los conforman como espejo de la crisis general de valores que se expande en una sociedad ya en decadencia desde el siglo XVII: matrimonios concertados por dinero en una sociedad que vive bajo la mirada inquisidora de la Iglesia, hombres corruptos al servicio de un poder que constriñe al individuo, y un mundo en el que la honra es la marca que deja dentro o fuera del círculo al hombre:

²⁷⁴ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 84-85.

²⁷⁵ Magnífico estudio que retoma, amplía y enmienda el gran estudio de Marcel Bataillon en el que se traza la definición de ese espíritu que, tras la llegada de la Contrarreforma y el nuevo siglo, seguía coleando todavía en algunos intelectuales como el mismo Miguel de Cervantes: “Erasmo fue sobre todo glorificado (y combatido) por su ferviente espiritualismo cuyo corolario crítico era la desvalorización de las ceremonias y de las prácticas rutinarias, por su evangelismo que preconizaba el retorno a las fuentes escriturales de la fe, con el corolario de la desvalorización de la escolástica” (Marcel Bataillon, *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1983, pág. 147). Persecución y desvalorización de unos valores que se convierten en el ambiente bajo el que vive el autor del *Quijote* y que impregna sus textos, incluidos esos ocho entremeses que representaban “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma” (Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 92).

²⁷⁶ Antonio Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, pág. 15.

GOBERNADOR. Basta, que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla. [...] ¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota donde todos se ahogan? Mas ¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?²⁷⁷

Del mismo modo que esa sociedad en la que impera la ley de la *negra honrilla* termina siendo objeto de burla en los entremeses de Cervantes, los esperpentos de *Martes de Carnaval* se construyen bajo un entorno degradador que termina por tallar una serie de personajes marginales y grotescos incapacitados para la tragedia. Iglesia, honra y hombres de poder corruptos son ahora, andando el tiempo, la materia, de tradición cervantina, con la que se pone en pie el retablo de Valle-Inclán. Personajes, todos ellos, que por su condición sus actos y su condición social acaban siendo arrojados hacia caminos fronterizos y en la mayoría de las ocasiones hacia la marginalidad respecto de la norma. De este modo, entre *burlas y veras*, se pone ante los ojos del espectador un conflicto social y moral que se muestra sin solución a lo largo del tiempo:

DOÑA LORETA. ¡Pascual, tendremos que divorciarnos si persistes de tus dudas! Estas haciendo de mí la *esposa mártir*.

DON FRIOLERA. ¡Quieres la libertad para volver al lado de ese hombre! Nos divorciaremos, pero entrarás en un convento de arrepentidas.

DOÑA LORETA. ¡Tirano!²⁷⁸

Como en las piezas cervantinas, el matrimonio en retablo de *Martes de Carnaval* es también un espacio cerrado en el que las mujeres viven bajo un estado de vigilancia constante y al que llegan privadas de aquello que otorga al individuo la verdadera dignidad: la libertad de elección²⁷⁹:

²⁷⁷ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 177-178.

²⁷⁸ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 164.

²⁷⁹ Libertad de elección que encuentra en la pastora Marcela, uno de los mejores personajes cervantinos, su máximo exponente: "Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos [...], le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura [...]. El cielo hasta ahora no ha querido que yo ame por destino y el pensar que tengo de amar por elección es escusado". Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., págs. 142-143.

AMO. ¿Tienes deseo de casarte, Cristinica?

CRISTINA. Si tengo.

AMO. Pues escoge, destos dos que se te ofrecen, el que más te agradare.

CRISTINA. Tengo vergüenza.

ELLA. No la tengas; porque el comer y el casar ha de ser a gusto propio y no a voluntad ajena.²⁸⁰

A gusto podría ser el matrimonio de la fregona de *La guarda cuidadosa*, pero al final, el dinero, que todo lo mueve en *entremés*, acabará por decantar la balanza, del mismo modo que lo será el matrimonio de Lorenza o de la mujer de Pancraccio. Relaciones conyugales que se acaban convirtiendo en estructuras represivas en las que los maridos asumen el poder y las jóvenes mujeres depositadas como negocio intentarán rebelarse a través del adulterio. Muros, los que estas relaciones de poder levantan sobre las mujeres, que las esposas intentarán derribar del mismo modo que doña Loreta intenta liberarse del mundo de don Friolera: el adulterio se convierte de nuevo en la hoja central del retablo de *Los cuernos de don Friolera* en el modo de rebelarse frente a la situación que la tiraniza. Un camino, el que recorren estas esposas, que las coloca de nuevo en el punto de mira y que termina por empujarlas hacia la marginalidad de ese lugar en el que terminan todos aquellos que prefieren vivir bajo el dictado del deseo y no del deber; un lugar, el de estas mujeres, que termina siendo objeto de las miradas inquisidoras de aquellos que se creen guardianas de una moral castrante y represora:

DON FRIOLERA. ¡Pero usted sabe que soy un cabrón!

DOÑA TADEA. Lo sabe el pueblo entero [...] Debe usted sangrarse.

[...]

DON FRIOLERA. ¿El ladrón de mi honra, es Pachequín?

DOÑA TADEA. ¿A qué pregunta, Señor Teniente? Usted puede sorprender el adulterio, si disimula y anda alertado.

DON FRIOLERA. ¿Y para qué?

²⁸⁰ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 144.

DOÑA TADEA. Para dar a los culpables su merecido.
DON FRIOLERA. ¡La muerte!²⁸¹

Todas estas vecinas, herederas de una tradición cervantina, se nos muestran como reproducción de toda una sociedad cerrada y alienante, en continuo conflicto irreconciliable con el individuo, que decide sobre la situación de aquellos que rompen con lo establecido. Mujeres que se rebelan frente a su situación y que rompen con el valor máspreciado de sus maridos: la honra. El honor²⁸², aquello que sitúa a un hombre en el lugar que le corresponde dentro de ese entorno más preocupado de la apariencia y de las verdades veladas, una vez demolido termina siendo su propia tumba. El honor y la limpieza de sangre terminan por invadir todas las esferas de poder en la España del siglo XVII, se extienden por cualquier rincón de la vida cotidiana del hombre del barroco y pasan a ser el instrumento socio-religioso con el que se mide la existencia del individuo en sociedad y a su vez, y por todo ello, es uno de los mayores objetos de burla para Miguel de Cervantes, pues con ella conseguía echar abajo uno de los instrumentos de tiranía social que terminaría por extenderse a lo largo de la historia:

La especie de sugestión o enajenación colectiva que la opresión inquisitorial era capaz de producir en el conjunto de la sociedad española de la época dejaba al ciudadano a merced del engaño y la estafa [...], ya que los mecanismos de represión estaban estructurados de tal manera que condenaban a una posición de peligrosísima disidencia a todo aquel que osara, aunque fuera de manera justa y justificada contravenir el orden establecido. La perversión de una maquinaria de coerción que obligaba al individuo a renunciar de manera consciente a la realidad en favor del mantenimiento de un sistema que, paradójicamente, era muy ajeno a sus verdaderos intereses.²⁸³

²⁸¹ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*, pág. 147

²⁸² Dedicaré capítulo aparte al tema del honor y la honra en los esperpentos de Martes de Carnaval a la luz de la dramaturgia calderoniana.

²⁸³ Francisco Sáez, *op. cit.*, pág. 211-212.

El mundo del entremés se nos presenta así como un espacio plagado de tensiones que agitan la sociedad del siglo XVII y que dan muestra de esa decadencia de valores en la que están sumidos sus individuos; por ellos deambulan los habitantes de una realidad en la que todos fingen que terminan por dar muestra de esa profundo desengaño que azota el hombre del barroco:

CHIRINOS. Pues doite por aviso, Chanfalla, que el Gobernador es poeta.
CHANFALLA. ¿Poeta? ¡Cuerpo del mundo! Pues dale por engañado, porque todos los del humor semejante son hechos a la mazacona.²⁸⁴

El azote del dramaturgo áureo alcanza una de las mayores lacras de la sociedad del XVII como es la de la limpieza de sangre con una de las piezas más brillantes del repertorio entremesil: *El retablo de las maravillas*; la función de Chirinos y Chanfalla con la que señalan los grandes males de su tiempo: “se dramatiza, ante todo, el intento por completo consciente de los aldeanos – el público del retablo- de proclamar como verdad lo que todos ellos en su intimidad, reconocen como patente mentira”²⁸⁵. De este modo, el espectador de este retablo de la sordidez humana, es, a su vez, reflejo de una sociedad grotesca que es capaz incluso de entusiasmarse ante la mascarada y la mentira aun siendo conocedores del engaño tan solo para conservar ese estatus social que les coloca dentro de lo considerado correcto. El retablo cervantino se convierte así en el máximo exponente de aquello que el individuo es capaz de hacer por mantener un privilegio social basado en un concepto vacío y que termina siendo una falsedad, incluso aunque para ello acabe perdiendo hasta la propia dignidad:

CHANFALLA. Esta agua, que con tanta priesa se deja descolgar de las nubes, es de la fuente que da origen y principio al río al Jordán. Toda

²⁸⁴ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 175.

²⁸⁵ Stanislav Zimic, *op. cit.*, pág. 366.

mujer a quien tocare en el rostro, se le volverá como de plata bruñida, y a los hombres se les volverán las barbas como de oro.

[...]

JUAN. Todos nos cubrimos, hija

BENITO. Por las espaldas me ha calado el agua hasta la canal maestra.

CAPACHO. Yo estoy más seco que un esparto.

GOBERNADOR. [*Aparte*] ¿Qué diablos puede ser esto que aún no me ha tocado una gota donde todos se ahogan? ¿Mas si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?²⁸⁶

Las tensiones que asoman por el retablo cervantino, fruto del rigor del entorno que vive el hombre del barroco, que acaban por defenestrar a aquellos que no están dispuestos a ceder ante la ley que oprime el deseo, pues no debemos olvidar que la honra y la pureza de sangre son los dos grandes pilares bajo los que se sustenta un engranaje social demoledor para quienes no están dispuestos a admitirlo como propio: las esposas de esos matrimonios caducos terminan por tener que burlar su cárcel para poder satisfacer sus deseos y ellos terminan burlados por intentar mantenerse fieles a un código socio-religioso que les otorga la fama. Así pues, las mismas piezas del engranaje que otorgan una posición social, la fama y la honra, son a su vez las mismas que pueden terminar por arrebatarse todo, son las que marcan el destino del hombre dentro de la colectividad, las que deciden quien está dentro y a quien arrojar hacia las fronteras de la marginalidad²⁸⁷. Es en ese espacio fronterizo en el que puede llevarse a cabo el desenmascaramiento de la condición humana y es en él donde nacen y crecen los personajes de Miguel de Cervantes pues solo en ese lugar es donde la libertad se convierte en desviación de la norma. Y, en última instancia, es en ese espacio marginal desde donde los temas de honda

²⁸⁶ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 178.

²⁸⁷ “[...] un principio que se enuncia siempre en relación al comportamiento social, como una obligación de obrar de cierta manera [...]. Es pues, el reconocimiento de la obligación de conducirse según el modo que a la figura social de uno le corresponde” (José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990, pág. 62). No debemos dejar de prestar atención al reconocimiento que este sistema implica del libre albedrío, es decir, el hombre tiene la capacidad de decidir sobre el lugar que quiere ocupar socialmente; decisión que le colocará en el lugar que la sociedad ha establecido para él.

preocupación para el dramaturgo pueden suben a escena, bajo el prisma de la burla que el género les brinda, pero sin perder un ápice de profundidad:

ejemplo y espejo de lo poco que ay que fiar de llaves, tornos y paredes
quando queda libre la voluntad.²⁸⁸

De ese mismo rincón, el único donde los deseos del alma humana parecen posibles dentro de la oscuridad de la mascarada, la tensión y el sigilo en el que la herejía se concibe como subversión social, es de donde recoge Valle-Inclán la huella con la que une tradición y modernidad con la creación de un personaje como Juanito Ventolera. Un ser, el de este don Juan de baja estofa, que se viste con las galas que le ofrecen todos esos personajes entremesiles profesionales del embuste, la trampa y la burla, que termina siendo empujado a vivir al límite de los infiernos, y finalmente se instala en ellos; una forma de vida, la del *sorche* repatriado que en el fondo surge como forma de protesta y de rebeldía frente a esa sociedad despojada de valores que le ha abandonado a su suerte. Juanito se maneja por los márgenes de ese abismo que habitan prostitutas y “pistolos famélicos, con ojos de fiebre”²⁸⁹ con soltura; cruza la orilla a su antojo tras vestirse las galas del boticario para trazar su particular venganza contra esa sociedad burguesa y de poder encarnada por el boticario y su mujer. De nuevo, y pasado el tiempo, nos encontramos con un personaje que no encuentra su sitio en una sociedad que no admite a quienes ponen en duda los pilares carentes de sentido bajos los que se sustenta.

De la misma manera que todos estos personajes buscan ese espacio alejado de ese poder autoritario que todo lo alcanza, incluida la voluntad individual del hombre, la creación dramática se vuelve también, en manos de ambos dramaturgos, en un espacio para la subversión, la herejía y la posibilidad

²⁸⁸ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*,..., págs. 368-369.

²⁸⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 65.

de vivir conforme al deseo, ajeno de aquellos que llenaron “el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas”²⁹⁰. Creaciones que nacen bajo la estela del género breve, al margen de la pompa y la ostentación de las grandes comedias, que les permitían subir a escena un universo que se define por su falta de orden en el que no hay reconciliación posible ni restablecimiento del equilibrio alterado²⁹¹. El teatro se convertía así para ambos en un espacio de libertad absoluta en el que alterar esa autoridad que aniquilaba al hombre; de ahí que sus textos sean no solo una declaración de intenciones vitales sino también dramáticas, de ahí la presencia constantes de elementos metateatrales que introducen de manera voluntaria y profundamente consciente. Su preocupación además de ser social muestra un claro afán por proponer otra manera de hacer teatro más allá de las grandes tramoyas. No olvidemos el desazón que causará en Miguel de Cervantes la imposibilidad de llevar a escena esas ocho comedias y entremeses, como hubo de guardarlos en cajón pues “entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica”²⁹²; y como éste encontró la manera de encontrar una pequeña en la que su teatro pudiera sobrevivir, la publicación:

PANCRACIO. ¿Y agora tiene vuesa merced algunas?

MIGUEL. Seis tengo, con otros seis entremeses.

PANCRACIO. Pues ¿por qué no se representan?

MIGUEL. Porque ni los autores me buscan ni yo les voy a buscar a ellos.

PANCRACIO. No deben saber que vuesa merced las tiene.

MIGUEL. Sí saben; pero como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a estampa, para que se vea de espacio lo que pasa aprieta, y se disimula o

²⁹⁰ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 93.

²⁹¹ “[...] un Cervantes más liberado que constreñido gracias a un género que supo utilizar a la perfección para dar rienda suelta, encubiertos bajo todos los tópicos y peculiaridades propias de mismo, a sus sentimientos de descorazonamiento, frustración, desesperanza, resignación e impotencia hacia la sociedad que le había tocado vivir”. Francisco Sáez, *op. cit.*, pág. 200.

²⁹² Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 93.

no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sazones y tiempos, como los cantares.²⁹³

El autor del *Quijote* jamás pareció encontrar su sitio en el panorama teatral de su tiempo, copado por la maquinaria de engranaje perfecto de la comedia lopesca que llenaba los corrales y teatros, y se había ganado el favor de un público que parecía estar más dispuesto a ser testigo de un mundo de galanes y damas en el que el orden, quebrantado en un inicio, siempre acababa restablecido, que de ver ante sus ojos la verdadera flaqueza humana de la que eran partícipes. El entremés se convertía así, en contra del parecer de algunos estudiosos²⁹⁴, en algo más que una obra para pasar el rato, puesto que con él Cervantes alcanza la posibilidad de convertirse en “una reflexión consciente sobre la conducta del hombre como individuo y como ser social marginado por sus limitaciones económicas, estamentales, intelectuales y psicológicas”²⁹⁵. De ahí que no sea puramente causal que, por ejemplo, el telón de fondo bajo el que un soldado y un sacristán lidian por la misma mujer en *La guarda cuidadosa* sea, de manera consciente y palpable para el público del momento, el Madrid de 1611; del mismo modo que los esperpentos tejen sus conflictos dramáticos ante el Madrid de finales de siglo y de la primera década del siglo XX. Una pieza, reflejo de una cotidianidad social, en la que:

todo es ridículo y burlesco, y en ella desfilan una serie de personajes que configuran un verdadero cuadro de costumbres madrileñas, caracterizado por el hecho que casi ninguno de ellos trabaja verdaderamente, con la excepción del zapatero [...]. Lo grotesco de la escena no impide la

²⁹³ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Miguel de Cervantes, 1983, pág. 183.

²⁹⁴ Recordemos como Eugenio Asensio argumentaba, no muy certeramente, que “no le exijamos que convierta el tablado en púlpito, ni le pidamos si quiera que enuncie teorías positivas acerca de los problemas palpitantes de su tiempo o las cuestiones eternas: justicia, verdad, amor.” Eugenio Asensio, “Introducción”,..., pág. 42.

²⁹⁵ Nicholas Spadaccini, *op. cit.*, pág. 22.

denuncia indirecta y solapada de una realidad caracterizada por la pobreza.²⁹⁶

De este modo, la realidad que acecha los cortejos amorosos del soldado y el sacristán hacia la fregona Cristinica lo condiciona todo, incluido las decisiones amorosas; del mismo modo que el mundo al que desafía el *sorche* de Valle-Inclán se construyen como elemento restrictivo de las mujeres a quien abordar: Juanito no tiene ni siquiera para conquistar a la prostituta de “la casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo”²⁹⁷. La realidad que se esconde, como telón de fondo, tras los personajes cervantinos es el Madrid de 1611, esa ciudad que además de vivir sumida en una profunda crisis económica y social, también se ha convertido en una sociedad que vive en secreto los coletazos de la corriente erasmista que impregna poderosamente el pensamiento de aquellos humanistas que un siglo antes, insuflados por el estudio de los textos clásicos griegos y hebreos:

lenguas de la Sagrada Escritura, no tardaron en sentirse partícipes de una cultura nueva, y cultivar un sentimiento de superioridad frente a la rutina escolástica encastillada [...]. Se lanzaron al estudio del hombre interior, y la visión de la historia que intentaron formular era la toma de conciencia polémica de una antropología opuesta.²⁹⁸

Esa nueva manera de observar y entender al hombre al cambiar el siglo terminará convertida en todo un pensamiento intelectual y religioso prohibido y perseguido forzado a recluirse en círculos reducidos que gracias a la Contrarreforma convierten a sus integrantes en individuos empujados a vivir su sentir más profundo de forma oculta. Con todo ello se fragua un tiempo, el que sirve como catalizador de la comedia grotesca de los entremeses cervantinos,

²⁹⁶ Carlos Alvar (dir.), *Gran enciclopedia cervantina. Volumen 9*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, 2009, pág. 5552.

²⁹⁷ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos,...*, pág. 43.

²⁹⁸ Marcel Bataillon, *op. cit.*, pág. 162-163.

en el que las ideas que se alejaban del inflexible código social o que impregnaban cierto espíritu de sedición, eran objeto de persecución y hostigamiento. El individuo termina así por tomar conciencia que el mundo que ha heredado se rige bajo el azote de esa estrategia de represión de la herejía y la diferencia que se extiende por todos los ámbitos de la vida social:

En consecuencia habían elaborado una estrategia de represión de la herejía tendente no solo a acabar con las manifestaciones de la misma, sino a evitar su surgimiento y propagación [...]. Una estrategia que favorecería además el fortalecimiento del poder.

Este modelo de situación se extrapoló al ámbito intelectual. Del mismo modo que había que eliminar las bases sociales de la herejía, había que despojarla de apoyaturas intelectuales [...]. Ello conducía a la proscripción y la condena y a la pérdida del influjo intelectual.²⁹⁹

Proscripción y condena planean por una vida que se ha convertido en un sitio oscuro, en un espacio en el que solo está permitida una forma de vivir y en el que los hombres viven bajo constante sospecha. La ortodoxia se viste así bajo el velo de la falsedad y la apariencia, con lo que en el fondo solo hace que esconder el peor de los lados de la condición humana; enmascararlo. En entonces cuando asoma de nuevo esa idea del gran *theatrum mundi* en el que vive atrapado el hombre, ese escenario de la vida en que el individuo debe actuar ante la sociedad, y que termina por arrinconar a quienes no son capaces de vivir según la mascarada de la sociedad; todos ellos son condenados al encierro, la tiranía, la locura, el castigo y en ocasiones incluso la muerte. El mundo se muestra pues como un lugar marcado por el sigilo y el secreto en el que ya no parece haber sitio para quienes viven bajo la lucha constante entre el deseo y del deber.

²⁹⁹ Virgilio Pinto Crespo, "La herejía como problema político. Raíces ideológicas e implicaciones" en Manuel Revuelta Sañudo y Ciriaco Morón Arroyo, *El Erasmismo en España: ponencias del coloquio celebrado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de Junio de 1985*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, pág. 289.

6. 3. MIGUEL DE CERVANTES Y FEDERICO GARCÍA LORCA, UN CRUCE DE CAMINOS ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD

En alguna de las estanterías de la biblioteca personal de Federico García se encontraba un volumen de 1919 de los *Entremeses* de Miguel de Cervantes en el que había incluso “un pasaje destacado a lápiz negro”³⁰⁰ por la mano del dramaturgo granadino. Un libro marcado a lápiz que se convertiría en símbolo de la profunda relación que uniría al poeta con escritor áureo a lo largo de su vida. Una relación que no se quedó en una mera fuente de la que retomar viejos temas y personajes, sino que termina siendo raíz de ese elemento originario del que Lorca no solo aprehende esa “trama y lenguaje de farsa humana y eterna con los mismos perfiles inalterables”³⁰¹ sino al que rinde homenaje en su estimado proyecto de La Barraca.

6.3.1. El viejo y la niña: el matrimonio como negocio

Si hay un personaje que recorre siglos de tradición literaria y que encuentra en el entremés uno de los mejores espacios para crecer, este es el del vejete; esa “figura sobre la que, de suerte indefectible, recaen todas las burlas, palos y agravios. Represor del inagotable instinto de su mujer, cae víctima de ella, que se venga haciéndole adulterio y maldiciéndole a sus espaldas”³⁰². Un

³⁰⁰ Christian de Paepe y Manuel Fernández-Montesinos García (ed.), *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. La biblioteca de Federico García Lorca*, vol. VIII, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 2008, pág. 45.

³⁰¹ Federico García Lorca, «Palabras antes de una representación de tres entremeses de Cervantes» (agosto de 1933). Cito por *Obras completas. Volumen III. Prosa,...*, pág. 224.

³⁰² Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad*

personaje heredero, además, del viejo Pantaleón de la *Commedia dell'arte*, al que Federico García Lorca irá vistiendo con distintas galas a medida que vaya tejiendo las hojas del retablo que formarán las tres piezas del ciclo farsesco. Viejos adinerados casados con jóvenes mujeres de clase humilde que se ven abocadas a matrimonios dominados por los celos, la opresión y que esconden como telón de fondo una profunda insatisfacción del alma humana. Los matrimonios de estos personajes entremesiles se construyen así como arquetipos con los que el dramaturgo nos conduce hacia otro de los grandes temas que hunde sus raíces en los orígenes del teatro: el matrimonio como negocio. Enlaces en los que al amor queda relegado, nacidos al calor del dinero que proporcionan a los dueños de esas jóvenes, convertidas en mera mercancía de compañía, que se convertirán, bajo la pluma de Miguel de Cervantes, en el reflejo perfecto de las vilezas de la condición humana. De este modo, y retomando la impronta que el autor del *Quijote* le proporciona, Federico García Lorca vuelve de nuevo a poner en escena, con el pasar del tiempo, esos matrimonios convertidos en nidos corruptos en los que las mujeres son meros objetos del deseo a poseer. No hallaremos nunca una relación entre iguales por parte de sus integrantes, sino relaciones de poder y sumisión que aniquilan siempre al más débil son las que retoma, de una manera consciente, el dramaturgo granadino para renovar la escena dramática española del primer tercio del siglo XX a la vez que muestra al público los desastres a los que conduce la insatisfacción del alma humana. Lejos de ser la institución para el amor, es la de la privación de libertades que termina en una “lección de escarmiento dada por la experiencia a quienes, después de torcer el curso natural del matrimonio que debe ser libre y entre iguales”³⁰³. Lorenza³⁰⁴ y

en *Los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995, pág. 71.

³⁰³ Eugenio Asensio, “Introducción”,..., pág. 24.

³⁰⁴ “LORENZA. ¡Si supieses que galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares [...].
CAÑIZARES. ¿Bobeas Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas.

Leonora³⁰⁵, y su burla hacia esos hombres que las han encerrado en esa relación de poder, se nos muestran como el elemento primigenio con el que Federico García Lorca talla unos personajes con los que dar nueva muestra de esa *lección de escarmiento*: desde la joven Rosita³⁰⁶ a quien finalmente concede la posibilidad de casarse con la persona a quien ama tras la muerte del tirano marido; pasando por la Zapatera y su capacidad de mantenerse siempre libre y bajo sus convicciones, aunque ello la conduzca a un final sin reconciliación posible³⁰⁷; hasta llegar al matrimonio de Belisa y Perlimplín³⁰⁸, quienes aun siendo víctimas y verdugos de sí mismos, terminan por redimir su culpa y alcanzar sus deseos.

LORENZA. Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores". Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 215.

³⁰⁵ "LEONARDA. ¿Holgar yo? ¡Qué bien estás en la cuenta, niña! Porque, ausente de mi gusto, no se hicieron los placeres ni las glorias para mí; penas y dolores sí.

PANCRACTIO. Ya no lo puedo ver sufrir. Quedad en paz, lumbre de estos ojos, los cuales no verán cosa que les dé placer, hasta volveros a ver.

Éntrase Pancraccio

LEONARDA. [...] Vayas, y no vuelvas; la ida del humo [...] ¿Si vendrán esta noche los que esperamos?"

Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 187

³⁰⁶ "CRISTOBITA. [...] ¡Por vuestra culpa me he roto, me he muerto! ¡Ay, que me muero! [...]

COCOLICHE. Ahora siento mi pecho lleno de cascabeles, lleno de corazoncillos. Parezco un campo de flores.

ROSITA. Para ti serán mis lágrimas y mis besitos, que eres un clavel. [...]

(Cocoliche y Rosita quedan abrazados. Sinfonía.)

Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 78-79.

³⁰⁷ "ZAPATERA. ¡Qué desgraciada soy! ¡Con este hombre que Dios me ha dado! *(Yendo a la puerta)* ¡Callarse largos de lengua, judíos colorados! Y venid, venid ahora, si queréis. Ya somos dos a defender mi casa [...]. ¡Con este pillo, con este granuja!"

Ibíd., pág. 237

³⁰⁸ "BELISA. ¡Amor! ...¿Quién te ha herido en el pecho? *(El Hombre se oculta la cara con la capa [...])* ¡Ay! ¿quién te dio muerte? ... ¿quién? [...]

PERLIMPLÍN. Perlimplín me mató... [...]. Viejo verde, monigote sin fuerzas, tú no podías gozar el cuerpo de Belisa".

Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 262-263

6.3.1.1. El viejo muñeco grotesco de la porra: don Cristóbal

Don Cristóbal, el hombre panzudo, presuntuoso y grotesco que compra a su esposa por unas onzas de oro, es el primer viejo que crea Federico García Lorca para su teatro de títeres, un viejo muñeco grotesco al que volverá años más tarde con el *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*. Viejo estafalario y grotesco que se transforma de la mano de Federico García Lorca en el lugar de encuentro perfecto en la que confluyen desde los títeres y marionetas de los primeros juglares, pasando por el arquetipo del vejete cervantino, hasta llegar a las máscaras de la *Commedia dell'arte*:

POETA

Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted [...]. Yo creo que el teatro tiene que volver a usted.³⁰⁹

La ruda marioneta del viejo que maltrata al resto de personajes de la farsa pasa a ser ahora, bajo la maestría del dramaturgo granadino, un personaje primigenio, universal, depositario de toda una tradición teatral; el viejo se convierte así en recuperación, creación y reivindicación de una poética teatral que el dramaturgo iría fraguando a lo largo de su trayectoria. Un personaje nutrido de los seres que peregrinan por los entremeses cervantinos en el que, dando muestra del gran conocimiento dramático por parte de Federico García Lorca, cuajan a la perfección los rasgos de uno de los personajes más característicos de la *Commedia dell'arte*: Polichinela³¹⁰.

³⁰⁹ Federico García Lorca, *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita. Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz. Versión inédita de Buenos Aires, 1934*. Edición de Mario Hernández, Granada, Diputación Provincial de Granada-Patronato Cultural de Federico García Lorca, 1992, pág. 33.

³¹⁰ "Se presenta como el principal rival de Arlequín: apareció con toda seguridad a comienzos del siglo XVII [...]. Polichinela es casi la única de las figuras de la *Commedia dell'arte* que tiene dos trajes completamente diferentes [...]. Cuando un inglés piensa en él ve un personaje jorobado, una abultada panza y tocado con un sombrero cónico. Su media máscara lleva una nariz aguileña, una frente pequeña y una gran verruga en la frente [...]. Por otro lado, no hay duda que

Se alude de este modo al pasado de la vieja marioneta de don Cristóbal como sirviente de un “tal don Pantalón”³¹¹; un pasado que pone ante el público un personaje que, pese a sus ínfulas de grandeza, su vanidad y presunción, se trata de un criado. Lorca transforma a este viejo fanfarrón, soberbio y arrogante dispuesto a comprar cualquier cosa por dinero en un criado, en aquellos zannis que servían a don Pantaleón, pero no en Arlequín o en Pierrot, no. El dramaturgo talla al futuro marido de doña Rosita como símbolo oscuro y grotesco de Polichinela, el “siervo panzón y jorobado”³¹² que, ya desde la segunda mitad del siglo XIX, se había convertido en el contrapunto a Pierrot³¹³, esa figura recuperada por los simbolistas franceses como encarnación de la disidencia y el caminar por los márgenes de la sociedad:

El vientre se comporta, pues, a la vez como un signo de voracidad y de la muerte, de la absorción, la energía, y la destrucción, la vulnerabilidad. Parejamente la porra – tan inseparable del muñeco como su vientre – incorpora todos los síntomas del poder y la autoridad, mientras oblicuamente, descubre la impotencia y la derrota de Cristóbal.³¹⁴

Este viejo marido, junto con el padre de Rosita, creados por Federico García Lorca bajo la estela de toda una tradición, se transfigura, del mismo modo que ya lo hicieran los viejos cervantinos, en un modelo de subversión de la

en Nápoles [...] Polichinela empezó por llevar el descuidado traje blanco de Zanni [...]. Uno de sus primeros retratos lo representa como un hombre viejo, sin joroba [...]. La característica principal de sus parlamentos parece haber consistido en una especie de ingenio estúpido o estupidez ingeniosa esencialmente grosera y vulgar, que muchas veces se expresaba mediante toscas comparaciones, en las que las emociones más elegantes y los hechos más espirituales quedaban rebajados hasta el realismo más crudo”. Allardyce Nicoll, *op. cit.*, págs. 98-99.

³¹¹ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 51.

³¹² Emilio Javier Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*,..., pág. 43.

³¹³ Si bien Polichinela aparece como parte de los hilos que sustentan el personaje de don Cristóbal, Pierrot, como veremos más adelante, se convierte en parte del poso tradicional que descansa en don Perlimplín.

³¹⁴ Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones – Universidad de Zaragoza, 1986, pág. 73.

autoridad y del poder que esta desentraña. Y sea en la farsa lorquiana o en los entremeses de Cervantes, autoridad y poder acaban recayendo, a modo de paradoja burlesca y grotesca, en manos de los personajes más desdeñosos y zafios. Don Cristóbal se constituye así como punto de partida, en él es donde empieza todo; en él se inicia todo el ciclo de viejos adinerados que buscan jóvenes esposas. Con Cristóbal construye el dramaturgo un personaje que se convierte en una encrucijada de influencias cervantinas; un viejo a medio camino entre el Cañizares de *El viejo celoso* y el trágico Carrizales de *El celoso extremeño*. El muñeco de Lorca que “viene vestido de verde con un vientre enorme y un poco joroba”³¹⁵ hace uso de su dinero para comprar a Rosita a su autoritario padre arruinado; un matrimonio entre un viejo adinerado y una joven sin dote que nos devuelve el eco de las palabras de Carrizales:

Habíase muerto en él la gana de volver al inquieto trato de las mercancías, y pareciale que, conforme a los años que tenía, le sobraban dineros para pasar la vida [...].

Y estando resuelto en esto, y no lo estando en lo que había de hacer de su vida, quiso su suerte que, pasando un día por una calle, alzase los ojos y viese a una ventana³¹⁶ puesta una doncella, al parecer de la edad de trece a catorce años, de tan agradable rostro.³¹⁷

Si algo caracteriza a los viejos cervantinos es el sentimiento de posesión y celos que les invade el alma. Federico García Lorca recupera este oscuro sentimiento en su viejo muñeco de “panza verde y una joroba verde”³¹⁸ en el cuadro sexto: la ira del marido se desata por los celos que le invaden ante la presencia en su dormitorio de los amantes Currito y Cocoliche:

³¹⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 51.

³¹⁶ Del mismo modo que Carrizales encuentra a su joven esposa posada ante la ventana, y que las damas del teatro áureo encuentran en los balcones el espacio para el amor, en el ciclo farsesco lorquiano se produce una subversión de ese espacio ya clásico desde la joven Rosita, quien cierra el balcón a su estimado Cocoliche después de saber que no podrá casarse con él; pasando por la furiosa Zapatera, quien se pasa los días coqueteando con sus pretendientes ante la ventana; hasta llegar al balcón por el que Belisa dejará entrar a todos sus amantes.

³¹⁷ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*,..., págs. 329-330.

³¹⁸ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 61.

¡Te mato, te trituro, te machaco los huesos! ¡Ya me las pagarás, señá Rosita, mala mujer! ¡Con cien duros que me has costado!³¹⁹

El ya tradicional y viejo tema de los celos sirvió a Miguel de Cervantes para construir dos plasmaciones artísticas de distinto cariz de un mismo problema. Por un lado, en el entremés del *Viejo Celoso*, Cervantes recurre al género farsesco para poner bajo el punto de mira esos matrimonios de conveniencia por dinero entre jóvenes mujeres y viejos adinerados, tan de moda en el siglo XVII, mientras que el mismo tema se volvió trágico cuando lo plasmó en la novela ejemplar del *Celoso extremeño*. Se trata del reverso y el anverso de la vieja moneda de los celos tras el que late esa dualidad barroca entre la risa y el llanto ante el devenir del hombre frente al caos del mundo y que “equivalen a los dos rostros de la melancolía”³²⁰. Hemos de tener en cuenta, para todo ello, que la llamada risa de Demócrito³²¹, no es una comicidad vacía³²², sino una forma de expresión del hombre melancólico de la extrañeza del mundo, pues con ella se suspende la vida y se arrecia la crítica, ya que lejos de disolver los grandes problemas del individuo los acentúa y marca su carácter irresoluble:

La risa y la comicidad son, al cabo, penetradas profundamente de un *saber* trágico [...] dejando abierta la interpretación hacia el entender y hacer significar la realidad en la categoría más compleja de un «tragicómico».³²³

³¹⁹ *Ibíd.*, pág. 76.

³²⁰ José María González García, *op. cit.*, pág. 161.

³²¹ “Demócrito de Abdera reía siempre al salir de su casa y ver la locura de los hombres, mientras que Heráclito se encontraba siempre triste y lloraba sobre la condición humana”. José María González, *op. cit.*, pág. 159

³²² “Se trata de una risa seria, de una risa sin alegría, de una risa que, quierase o no, se excluye del mundo, y que, contrariamente [...] no posee en sí misma ninguna virtud terapéutica”. «Prólogo» a Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Sociedad de Neuropsiquiatría, 1997. Cito por Fernando R. de la Flor, *op. cit.*, pág. 376 en nota a pie.

³²³ Fernando R. de la Flor, *op. cit.*, pág. 375.

Es esto, en el fondo, lo que el dramaturgo granadino aprende de Miguel de Cervantes. Retoma de nuevo Federico García Lorca la posibilidad de dar, a través de distintas formas dramáticas, un carácter de universalidad a temas clásicos que acompañan al individuo desde tiempos ancestrales; distintas formas, que en ningún momento perderán su originalidad, construyendo así, de manera magistral, el perfecto telar que unía tradición y vanguardia. Es por ello que en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, asoma ya su preocupación por la opresión que ejerce el poder sobre aquel que pretende alejarse de aquello establecido por la norma social; una preocupación que aquí se viste de farsa, pero que el dramaturgo no abandonará a lo largo de su producción, del mismo modo que Cervantes no abandonó a sus seres marginales de baja estofa a lo largo de su trayectoria literaria. Un poder que, en el caso de la *Tragicomedia*, hace que doña Rosita, acabe en brazos de este títere grotesco que pone de relieve “lo bajo material”³²⁴ entregada por su propio padre a cambio de dinero:

Pues no hay más remedio. Ese hombre tiene mucho oro y a mí me conviene, porque si no, mañana tendríamos que pedir limosna.³²⁵

Pese a todo ello, y al calor de la intencionalidad de esta primera hoja del retablo farsesco con la que Federico García Lorca se propuso elaborar una pieza en la que el humor y el llanto de sus personajes caminan de la mano bajo el epígrafe de *tragicomedia*, acabará concediendo a Rosita la posibilidad de salvarse de vivir condenada con el viejo tripudo de la porra. Por ello, al final del cuadro sexto, y tras una cómica escena de enredo y caos, tiene lugar la muerte ridícula y grotesca de don Cristóbal cuando “la porra se la cae de la mano, y se

³²⁴ Annabella Cardinali, “Introducción, *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 32.

³²⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 46

siente un gran estrépito de muelles”³²⁶; y tras la muerte se sucede la marcha fúnebre que nos acerca a la tradición carnavalesca del Medioevo:

El penúltimo rasgo profanador del carnaval y las marionetas es adornar grotescamente al muerto³²⁷ y enterrarlo con una ceremonia sacrílega y jubilosa que invierte los términos de las ceremonias oficiales.³²⁸

6.3.1.2. La lucha constante de la Zapatera: la mediocridad del viejo zapatero

Si hay un elemento que caracteriza el segundo paso dentro del ciclo farsesco y del encuentro de éste con la tradición cervantina es esa lucha perpetua entre ilusión y realidad³²⁹ que Federico García Lorca sube a escena. *La zapatera prodigiosa* se muestra así en la confluencia perfecta entre ambos dramaturgos y clara muestra de ello la encontramos en los motivos que empujarán a estos viejos adinerados hasta el matrimonio: tanto Carrizales como Cañizares, acuden al matrimonio por la necesidad de no estar solos, más que por amor; de la misma forma que el Zapatero³³⁰ deja claro los motivos por los

³²⁶ *Ibíd.*, pág. 78.

³²⁷ “Traen un ataúd enorme, en el que hay pintados pimientos y rábanos en vez de estrellas. Los curas vienen cantando. Marcha fúnebre de pitos”. *Ibíd.*, pág. 78.

³²⁸ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, pág. 182.

³²⁹ “Es la lucha perpetua, con su fondo dramático expuesto tranquilamente, sencillamente (yo creo que por esto más íntimo) 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”. «Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca» en *La libertad* (24 de diciembre de 1930), pág. 9.

³³⁰ No debemos perder de vista, como bien señala la profesora Rodríguez Cachero que el oficio de zapatero acompañó a una serie de personajes muy bien tipificados ya en los entremeses y en los textos cervantinos que “Lorca va transformando según las exigencias de cada farsa” (Lola Josa, «"De farsa humana eterna...". Federico García Lorca y Cervantes»,..., pág. 223). Un personaje, el del zapatero, sobre el que planea cierta ingenuidad e inocencia, con un carácter conformista y cuya ocupación está bastante alejada de la intelectualidad, que desde *La guarda cuidadosa* llega hasta Cansa-Almas en la *Tragicomedia*, de nuevo aquel que debe poner el zapato a la mujer por la que disputan dos hombres; y al Zapatero de la farsa violenta con el que

cuales se casó con su mujer al maldecir a su hermana: “Mi hermana, mi hermana tiene la culpa, mi hermana que se empeñó: ¡”que si te vas a quedar solo”, que si qué sé yo! Y esto es mi ruina”³³¹; el Zapatero llegará incluso a afirmar que no quiere a su esposa (“pero yo no estoy enamorado de mi mujer”, pág. 206). Matrimonios que en ambos casos nacen ya corruptos y se nutren más por el interés personal que puede aportarles que por el amor que puedan sentir. De nuevo el poeta construye un lugar en que se aúnan a la perfección tradición y modernidad la luz de las palabras que el viejo Cañizares le espeta a su compadre:

Señor compadre, señor compadre: el sesentón que se casa con quince, o carece de entendimiento, o tiene gana de visitar otro mundo lo más presto presto que le sea posible. Apenas me casé con doña Lorencica, pensando en tener en ella compañía y regalo, y persona que se hallase en mi cabecera y me cerrase los ojos al tiempo de mi muerte.³³²

El viejo y la niña, renacen de nuevo en el terreno de la farsa con la construcción de *La zapatera prodigiosa*, con la que Federico García Lorca rescata a esta pareja de personajes del arquetipo vetusto en que la escena de finales del siglo XIX les había convertido, para nacer de nuevo como seres “convertidos en el ojo quebrado y repetido mil veces en el prisma del aire tranquilo que guarda el corazón de cada espectador”³³³. La joven zapaterilla no tardará³³⁴ en echar en cara a su viejo marido la diferencia de edad que les

pretende dar un paso más allá del estereotipo tradicional.

³³¹ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 202.

³³² Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 208.

³³³ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 646.

³³⁴ “Desde el primer momento, la obra exhibe de manera hiperbólica todos los lugares comunes que la tradición había asignado al tema del viejo y la niña: la culpa de los casamenteros, la infidelidad de la niña, las quejas, los escándalos”. Luis Fernández Cifuentes, «El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de García Lorca» en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, coord. y ed. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca, pág. 93.

separa; enfrentamiento entre la Zapatera y su marido que surge con fuerza en la tercera escena del primer acto:

ZAPATERA. También me aguanto yo... piensa que tengo dieciocho años.
ZAPATERO. Y yo... cincuenta y tres. Por eso me callo y no me disgusto contigo... ¡demasiado sé yo!..³³⁵

Los lamentos del viejo Zapatero tras haberse casado con el vendaval airado y enérgico de su joven esposa en búsqueda de compañía y empujado por sus hermanas “por su dinerillo y su salud”³³⁶, nos devuelven a las palabras del Vejete del *Juez de los divorcios* casado con la impetuosa Mariana, quien en el fondo, del mismo modo que la joven zapaterilla, anda clamando por su deseo de vivir libre tras verse encerrada en la cárcel que supone sus matrimonios:

Y ya va para dos años que cada día me va dando vaivenes y empujones hacia la sepultura, a cuyas voces me tiene medio sordo, y a puro reñir, sin juicio.³³⁷

Son esos gestos furiosos rogando libertad los de Mariana³³⁸ los que laten bajo los lamentos y desmanes de la joven mujer del zapatero. Y es en ese gesto furioso de la Zapatera una vez cerrada la puerta y en la soledad de su casa³³⁹, con el que el dramaturgo da entrada al imaginario cervantino para construir el verdadero conflicto de la zapaterita. Es en este momento en el que en la voz de

³³⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 200.

³³⁶ *Ibíd.*, pág. 206.

³³⁷ Miguel de Cervantes, *Entremeses,...*, pág. 63.

³³⁸ “¡Malos años! ¡Bonica soy yo para estar encerrada! No sino llegaos a la niña, que es amiga de redes, de tornos, de rejas y escuchas; encerraos vos que lo podréis llevar y sufrir, que ni tenéis ojos con qué ver, ni oídos con qué oír, ni pies con qué andar, ni mano con qué tocar; que yo, que estoy sana, y con todos mis cinco sentidos cabales y vivos, quiero usar dellos a la descubierta, y no por brújula, como quínola dudosa”. Miguel de Cervantes, *Entremeses,...*, pág. 64-65.

³³⁹ A diferencia de sus predecesoras, Leonora o Lorenza, la Zapatera no se siente prisionera en su casa. La casa como elemento que está a medio camino entre el convento y la cárcel, bajo la cual viven encerradas por sus viejos maridos las mujeres cervantinas, se convierte en la farsa de Federico García Lorca, en un acto de maestra distorsión en el refugio de la Zapatera acechada por una realidad que coarta su libertad.

la fiera resuenan los ecos de Mariana de *El juez de los divorcios* o de la Lorenza de *El viejo celoso*. Cervantes es, de esta manera, no solo una provechosa fuente temática, sino una suerte de imaginaria que ayuda a Lorca a la construcción de sus personajes, ya que si al otro lado del espejo de la Zapatera encontramos a un amplio abanico de mujeres cervantinas, su marido deberá gran parte de su talla personajes a como el viejo Cañizares. Entremeses todos ellos con un punto de partida común: el matrimonio entre una joven y humilde mujer y un adinerado y poderoso viejo; matrimonios que sirven a Cervantes como pretexto para ahondar en la realidad social del siglo XVII y a Federico García Lorca para poner ante los ojos del público “de una manera simple, y accesible a todos, esa gran disconformidad del alma con lo que le rodea”³⁴⁰.

El matrimonio por interés económico no tarda en asomar por la farsa de nuevo, al más puro estilo cervantino, como motivo literario que el dramaturgo granadino consigue trascender para elevar el conflicto de la Zapatera y hacer de él un espacio universal; relaciones entre individuos convertidas ahora en mito con la intención de subir a escena la historia de la libertad del alma humana atrapada entre dos mundos, el pobre y mísero mundo de la realidad y el aquel en el que la vida es posible, el de la fantasía. Un matrimonio que “ha nacido lastrado, según se nos dice, por motivos ajenos al amor: la soledad del maduro zapatero, la pobreza de la juvenil zapatera”³⁴¹. Matrimonios lastrados también los de los textos cervantinos en los que las esposas, del mismo modo que la Zapatera, reclaman su libertad; personajes femeninos que de uno u otro modo, con más o menos suerte, se enfrentan a su situación y cuya rebeldía marca su acentuado carácter. Mujeres y conflictos clásicos que andando el tiempo se convierten en las piezas perfectas con las que conformar el engranaje de la

³⁴⁰ «Esta noche estrena Lola Membrives *La zapatera prodigiosa*» en *Crítica*, Buenos Aires (1 de diciembre de 1933). Cito por *Federico García Lorca, Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 477.

³⁴¹ Mario Hernández, «Una criatura quijotesca: *La zapatera prodigiosa* (Cervantes, Falla, García Lorca)» en *Teatro en España 10*, 1982, pág. 53.

maquinaria que pone en pie Federico García Lorca con la farsa violenta y que le brindan la posibilidad de dar voz a las almas poéticas que luchan por ser libres dentro de un mundo que las atrapa³⁴². Las discusiones y desencuentros que vertebran esta pieza, hoja central del retablo farsesco, no parecen ahora tan lejanos a los gritos de las mujeres que desfilan por delante del *Juez de los divorcios*, como la joven Mariana al lamentarse de “el invierno de mi marido, y la primavera de mi edad; el quitarme el sueño por levantarme a media noche a calentar paños y saquillos de salvado”³⁴³; ni a los lamentos de la joven Lorenza hacía su esposo: “¡Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito, que hasta aquí he vivido engañada contigo!”³⁴⁴.

El interés económico como raíz degenerada del matrimonio vuelve a ser de nuevo uno de los puntos de encuentro entre *La zapatera prodigiosa* y los textos de Miguel de Cervantes; una relación, la del viejo con la niña, pactada como mero rédito por ambas partes ya que en la mayor parte de las ocasiones las jóvenes acuden a estas uniones empujadas por sus familias, es decir, son las madres y padres quienes acaban empujando a sus hijas hacía la más profunda infelicidad. Interés económico que el Zapatero acaba echando en cara a su joven esposa en plena discusión: “Eres mi mujer, quieras o no quieras, y yo soy tú esposo. Estabas pereciendo, sin camisa ni hogar. ¿Por qué me has querido?”³⁴⁵; discusión bajo la que laten los ecos de los reproches y las quejas que encontramos en el desdichado matrimonio de Lorenza, “Y aún con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí. ¡Qué malditos sean sus dineros, fuera de las cruces, malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito

³⁴² Dedicaré un epígrafe a parte a los personajes femeninos que luchan por alcanzar su libertad frente sociedad que los encierra bajo unas normas que no son las suyas.

³⁴³ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., Madrid, pág. 62.

³⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 216.

³⁴⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 201.

cuanto me da y promete!”³⁴⁶; la misma riqueza bajo la que se entrega a Leonora al viejo celoso extremeño:

Como un rico menaje para adornar la casa, de modo que tapicerías, estrados y doseles ricos mostraba ser de un gran señor; compró asimismo, cuatro esclavas blancas, y herrolas en el rostro, y otras dos negras bozales [...]; y teniéndolo todo así aderezado y compuesto, se fue a casa de sus suegros y pidió a su mujer, que se la entregaron no con pocas lágrimas, porque les pareció que se la llevaban a la sepultura.³⁴⁷

Matrimonios por interés que corrompen las relaciones entre hombres y mujeres; relaciones que han torcido el curso natural del amor, que ofrecen a Cervantes la posibilidad de mostrar al lector distintas versiones de un motivo ya clásico: la capacidad aniquiladora del ser humano frente al otro, frente al que es distinto y anda por otros caminos en busca de un espacio en el que poder ser libre. Es por ello que el espectro de actitudes de las mujeres cervantinas se extiende desde las contestatarias y gritonas Mariana³⁴⁸ y Guiomar, pasando por la sumisa Leonora³⁴⁹, hasta llegar a la furtiva y adúltera Lorenza; cada una de ellas elige su modo de enfrentarse a la represión del poder encarnado en la figura de sus maridos. De todas ellas, la *zapaterita* se nos presenta en escena más cercana a las dos primeras que no a Lorenza o Leonora, si tenemos en cuenta que la protagonista de la farsa violenta no se muestra sumisa en ningún momento frente a las órdenes de su marido y que, pese a sus coqueteos públicos, jamás se le pasa por la cabeza perder su honra con el adulterio, porque ante todo ella piensa en su dignidad y no en la de su marido. Una actitud,

³⁴⁶ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 203.

³⁴⁷ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*,..., págs. 332-333.

³⁴⁸ “Y va para dos años que cada día me va dando vaivenes y empujones hacía la sepultura, a cuyas voces me tiene medio sordo y, a puro reñir sin juicio [...]. En resolución, señores, yo soy el que muero en su poder, y ella es la que vive con el mío”. Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 63.

³⁴⁹ “No se desmandaban sus pensamientos a salir de las paredes de su casa, ni su voluntad deseaba otra cosa más de aquella que la de su marido quería; solo los días que iba a misa veía las calles”. Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*,..., pág. 335.

la de esta joven y fuerte mujer que no se inclina ante nadie, que la hace convertirse en la verdadera protagonista de la historia; es alrededor de ella y su vendaval que danzan el resto de personajes que desfilan por su casa, su calle y su taberna. La furia de la Zapatera, sus reacciones ante los elementos externos que la rodean, condicionan las respuestas de su marido, de sus pretendientes y de sus vecinas, marcando así el ritmo de todo el texto:

La Zapatera es una farsa, más bien un ejemplo poético del alma humana y es ella sola la que tiene importancia en la obra. Los demás personajes la sirven y nada más.³⁵⁰

6.3.1.3. Aleluya del vejete: la tragedia de Perlimplín

Los últimos ropajes con los que se vestirá este vejete cervantino, que encuentra sus hondas raíces en la *Commedia dell'arte* puesto que “los rasgos esenciales de Pantalón – avaricia e impotencia sexual – pasan, pues, al *Vejete entremesil*”³⁵¹, son las de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Galas, las de este nuevo personaje, con las que el Federico García Lorca consigue alcanzar la reconstrucción perfecta de este tradicional personaje. Con don Perlimplín, el dramaturgo granadino logra situar a su personaje a la altura de los personajes entremesiles de Miguel de Cervantes desde el momento en que “procura relatar con moderno colorido formas variantes de una locura u obsesión”³⁵². La farsa del amor imposible de don Perlimplín, del viejo que “viste

³⁵⁰ «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» en *El Sol*, Madrid, (5 de abril de 1933), pág. 10.

³⁵¹ Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*,..., pág. 132.

³⁵² Eugenio Asensio, “Introducción”,... pág. 41.

casaca verde y peluca blanca llena de bucles”³⁵³, surge como un fin de ciclo. Esta pequeña *aleluya* se convertirá así en puerto de llegada de todo lo trabajado en las farsas anteriores y puerto de salida para ese nuevo teatro poético que en gran parte quedó inconcluso y que el propio dramaturgo tildaba de irrepresentable, como bien apunta Luis Fernández Cifuentes:

Perlimplín se comportaba así, en más de un sentido, como el único (o el más claro) indicio de aquel *otro* teatro llamado difícil o irrepresentable que – secretamente – había de llevar a sus últimas consecuencias los experimentos de esta *aleluya*. Al mismo tiempo *Perlimplín* resultaba también el último y el más brillante de sus ejercicios de espectacularidad.³⁵⁴

Teatro difícil o irrepresentable fue el cajón en el que terminó el *Perlimplín*, farsa trágica que, pese a su brevedad, apuntaba ya los futuros caminos de la dramaturgia lorquiana³⁵⁵ y que no parecía encontrar ni su momento ni su espacio en los escenarios españoles del primer tercio del siglo XX. Una pequeña *pieza de cámara*³⁵⁶ de una gran condensación temática que quizás al ser estrenada junto con *La zapatera prodigiosa* y poco tiempo después de su gran éxito con *Bodas de sangre*, cosechó un amplio número de duras críticas que “una serie de receptores menos constreñidos por lo familiar”³⁵⁷ intentaron disparar y a las que ciertas declaraciones del dramaturgo no ayudaron al considerarla como una pieza menor o “algo solamente esbozado, trunco e incompleto”³⁵⁸. Pese a todo

³⁵³ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 242.

³⁵⁴ Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia,...*, pág. 117 (en nota a pie de página).

³⁵⁵ La *aleluya erótica* se convierte así una especie de prelude de elementos dramáticos que acabarán por cristalizar en textos que el poeta tildó de “teatro irrepresentable” como son *El público* o *Así que pasen cinco años*; del mismo modo que en ella empieza a asomar la tragedia de mujeres que culminará en los dramas del final de su trayectoria.

³⁵⁶ El propio Federico García Lorca, bajo el título, la define como *versión de cámara*, ya que según indica: “La obra se mantiene sobre música, como una operita de cámara”. «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» en *El Sol* (5 de abril de 1933), pág. 10.

³⁵⁷ Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia,...*, pág. 118.

³⁵⁸ Margarita Ucelay, *op. cit.*, pág. 183.

ello e independientemente del decir de Federico García Lorca, el texto se nos muestra como toda una suerte de universo dramático en el que se aúnan tradición y modernidad de manera magistral; claro ejemplo de ello es todo el imaginario cervantino que se condensa en las trazas de un solo personaje como el marido cornudo de Belisa.

El viejo Perlimplín, del mismo modo que el marido de la Zapatera, y los vejetes cervantinos ya citados, acude titubeante al matrimonio, empujado por la criada Marcolfa hasta el balcón³⁵⁹ donde la bella Belisa aparece medio desnuda:

PERLIMPLÍN. (*Angustiado*). Pero Marcolfa... ¿por qué sí? Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero³⁶⁰. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante. ¿De qué me va a servir?

MARCOLFA. 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...³⁶¹

³⁵⁹ Federico García Lorca cuida hasta el último detalle de esta pequeña aleluya erótica, los espacios, al igual que el resto de elementos de la obra, no son elegidos al azar. El dramaturgo elige el balcón, espacio que remite al teatro de los hermanos Quintero y de Echegaray, para el cuadro primero en el Perlimplín pide en matrimonio a la joven Belisa; el dormitorio, “proyección del interior turbulento de Perlimplín, aterrizado al tener que enfrentarse a una experiencia aún no vivida que se le presenta grande y pesada como la cama que se tiene ante él, y, a su vez como censura del *voyerismo* intrínseco del espectador de la comedia burguesa [...] empeñado en confundir el teatro con la representación escénica de “trociitos de vida” con los que sentirse identificados” (Emilio Peral Vega, «Morir y matar amando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*», *Arbor*, CLXXVII, 699-700, Marzo – Abril de 2004, pág. 699), se convierte en el espacio donde se consuma el adulterio de Belisa en el cuadro segundo; en el comedor del cuadro tercero es dónde aparece por primera vez la sombra del amante desconocido, transgrediendo así el espacio prototípico de la comedia burguesa; y finalmente el Jardín, el espacio típicamente romántico, destinado al encuentro de los amantes, se convertirá ahora en el espacio de la tragedia.

³⁶⁰ Es importante anotar que el propio Federico García consideró *La zapatera prodigiosa* y el *aleluya* de don Perlimplín como dos obras emparentadas dentro del ciclo farsesco, tanto es así que se representan juntas en la función del Club Anfístora de 1933. Ambas comparten un mismo punto de partida, el matrimonio entre viejos y niñas, pero mientras, y como bien apunta Francisco García Lorca, la *farsa violenta* se convierte en un texto de estructura abierta en la que los personajes terminan en el mismo punto en el que empezaron el viejo Perlimplín y su joven esposa: “Los personajes de *La zapatera* continúan siendo iguales a sí mismos a lo largo de los dos actos de la farsa; no así el Perlimplín, cuya muerte es una transfiguración, ni Belisa, que ha dejado también de ser lo que era, «recreada» por la muerte de Perlimplín”. Francisco García Lorca, *op. cit.*, pág. 319.

³⁶¹ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 243.

Viejo y angustiado Perlimplín, cuyo nombre remite a un mundo grotesco y absurdo, que termina siendo, en manos de las mujeres, desde la criada, pasando por la madre de Belisa, hasta llegar a su joven y ardiente esposa, en una pequeña marioneta que, durante los dos primeros cuadros, baila al son que ellas marcan. Danza de títere la del anciano esposo en manos de todas ellas que sufre un giro a partir del tercer acto en el que cambiarán las tornas para desencadenar la tragedia final. El cambio que opera en el carácter del viejo marcará la estructura de la obra, es decir, Federico García Lorca, construye la aleluya bajo una estructura bimembre en la que los dos primeros cuadros estarían marcados por la autoridad de Marcolfa, los deseos de la madre de Belisa y el cuerpo de la propia Belisa, mientras que tras la aparición de los duendes, en los cuadros tercero y cuarto, con la transformación de Perlimplín en el amante de la capa roja, nace el mundo de la imaginación, el lenguaje de la poesía con el que el protagonista invierte los papeles y dicta ahora el devenir de los acontecimientos y de las almas del resto de personajes. Si en la *Tragicomedia de don Cristóbal* quien empujaba a la joven a manos del vejete adinerado era su padre, en este caso quien entrega a su hija por dinero es la madre; de nuevo, en el último escalón del ciclo, el matrimonio se nos presenta de también como un negocio y un espacio corrupto del que solo puede surgir “una bandada de pájaros de papel negro”³⁶², presagio de la tragedia:

MADRE. (*a Belisa*). 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 hombres³⁶³

³⁶² Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 246.

³⁶³ *Ibíd.*, pág. 244.

Federico García Lorca hace converger de nuevo en el viejo Perlimplín las dos tradiciones que ya hemos apuntado anteriormente: por un lado los cornudos vejete cervantinos junto con el ingenuo Pancraccio de *La cueva de Salamanca*³⁶⁴, incapaz de distinguir entre la realidad y la ficción; y por otro, “comparte con Pierrot su mundo ideal forjado entre versos, propios o ajenos, su imposibilidad atávica para la consumación del amor, su destino trágico y [...] el dolor como fuente máxima de inspiración”³⁶⁵. Este viejo casado con una joven mujer a la que no es capaz de satisfacer se transfigura, en esta última faceta de un proceso que el dramaturgo había iniciado con la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* encaminado, en cuanto a los personajes masculinos se refiere, en la “dignificación de un tipo – el cornudo -, que había sido fuente de comicidad en el teatro español del Siglo de Oro”³⁶⁶. Un proceso de humanización que le conduce a la creación de un personaje en el que concurren dos máscaras típicas de la *Commedia dell’arte*, por un lado, el viejo bufo e impotente Pantalone; y, por otro lado, el Pierrot nacido de la mano de los simbolistas franceses de fin de siglo con el que hallaron “la encarnación de un espíritu disidente, una continua lucha con el mundo que le rodea e, incluso, con su propia conciencia; un perdedor cuya vida se basa en una cruel paradoja, ya que encuentra en el sufrimiento el caldo de cultivo para su creatividad”³⁶⁷

Con la tragedia de don Perlimplín, el dramaturgo granadino construye un nuevo personaje bajo el que subyace el mejor tejido de la tradición. De los tres vejete que forman parte del ciclo farsesco, don Perlimplín se constituye como puerto de llegada de un viaje que inició con la *Tragicomedia*, un viaje marcado por la subversión y la evolución de varios motivos y que ahora le permite

³⁶⁴ “Diréle unas palabras que sé al oído, que tienen virtud para hacer volver de los desmayos”. Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 186.

³⁶⁵ Emilio Peral Vega, «Morir y matar amando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*»,..., págs. 696-697.

³⁶⁶ Emilio Javier Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*,..., pág. 180.

³⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 31.

alcanzar un texto con espacios y escenas más depurado, eliminando aquello innecesario de la escena, para poder mostrar al público la esencia del alma humana, lo más primitivo del hombre y por ello universal. La *aleluya* constituye el broche final de un ciclo del que Federico García Lorca afirmaba: “Lo que me ha interesado de don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aún mezclarlos en todo momento”³⁶⁸. No debemos perder de vista que en este cierre del retablo el dramaturgo granadino escoge de nuevo un género breve, de carácter popular, las aleluyas: literatura de cordel en forma de tira cómica destinada al público infantil, en la que se describen las peripecias de un personaje heroico desde su nacimiento hasta la muerte a través de unos dísticos colocados en la parte inferior de cada una de las viñetas. De entre estas aleluyas, dos de ellas parecen haber incidido en la creación de esta versión de cámara de García Lorca, por un lado, la *Historia de don Perlimplín* y, por otro, la *Vida de don Perlimplín*. De ambos textos, conocidos por el dramaturgo, parece nacer el trasfondo grotesco y patético de don Perlimplín; un viejo que desata la comicidad en las viñetas, ya que aparece como si “un jorobado casi enano tratase de llevar la vida de un joven calavera presumiendo de elegancia, arrojo, valentía y amor”³⁶⁹. De nuevo el dramaturgo pone al servicio del espectador tradición y modernidad para construir lo que él mismo llamaba “el boceto de un drama grande”³⁷⁰.

³⁶⁸ «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» en *El Sol*, Madrid, (5 de abril de 1933), pág. 10.

³⁶⁹ Margarita Ucelay, *op. cit.*, pág. 23

³⁷⁰ «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» en *El Sol*, Madrid (5 de abril de 1933), pág. 10.

6.3.2. La libertad frente al poder: la construcción de los personajes femeninos

“El tirano que cree sellar la herida multiplicándola por el oprobio y la muerte [...] se cree señor de la muerte y que sólo dándola se siente existir”³⁷¹. De tiranía y sumisión son las relaciones entre hombres y mujeres que de la mano de Miguel de Cervantes como de Federico García Lorca pretenden adentrarse en un tema mucho más arduo y universal: la libertad del individuo. Es por ello que, los matrimonios de las farsas y los entremeses se presentan ante el espectador como espacios privados de libertad ante los que los dramaturgos proponen varias salidas: desde el adulterio, pasando por la férrea defensa de la honra, hasta llegar a la muerte. En ningún caso asoma por los textos la defensa de ninguna de ellas por encima de las otras, sino que todas ellas son variantes de una misma historia que pretenden reflejar la complejidad del alma humana. El matrimonio, del mismo modo que en los entremeses cervantinos, aparece en el ciclo farsesco como una estructura represiva en la que la relación entre hombres y mujeres es utilizada por ambos dramaturgos como símbolo de las relaciones del individuo con la sociedad que le rodea³⁷². Los personajes femeninos se yerguen así a lo largo de las tres piezas en claros símbolos de la libertad frente al poder:

Mariana. [...] Muy buen dote llevé al poder desta espuerta de huesos, que me tiene consumidos los días de la vida; cuando entré en su poder, me

³⁷¹ María Zambrano, *La tumba de Antígona*, Barcelona, Anthropos, 1986, pág. 202

³⁷² Si, como vimos anteriormente en los esperpentos de *Martes de Carnaval*, el trasfondo social bajo el que se mueve los personajes se convierte en elemento degradador de sus conciencias, dando muestras como la sociedad de principios del siglo XX seguía arrastrando los mismos lastres que la de los personajes entremesiles de Miguel de Cervantes; Federico García Lorca da un paso más allá que el dramaturgo gallego al trascender y diluir el entorno social de sus personajes con la intención de universalizar sus historias y convertirlas en dramas atemporales.

relumbraba la cara como un espejo, y agora la tengo con una vara de frisa encima.³⁷³

Las mujeres de las farsas lorquianas, herederas de las jóvenes protagonistas de los entremeses de Miguel de Cervantes, viven bajo el auspicio del poder de sus maridos que las termina reduciendo a la nada y que todas ellas luchan por subvertir. Es en esas mujeres libres y sediciosas donde la maestría del dramaturgo granadino alza el vuelo, ya que ellas “son más pasión, intelectualizan menos, son más humanas, más vegetales”³⁷⁴; estos eran los motivos que Federico García Lorca esgrimía, en una entrevista en febrero de 1934, para hacer de los personajes femeninos los grandes motores del conflicto dramático³⁷⁵. Exceptuando, quizás, *Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, los textos que componen el ciclo farsesco lorquiano tienen como grandes protagonistas a las mujeres; las mismas que en los textos cervantinos y en las grandes comedias áureas se instauran como motor de la trama dramática. Mujeres que, de una manera u otra, sienten la necesidad de luchar contra la imposición social en aras de la libertad. De este modo, Rosita aparece en este retablo farsesco como la primera criatura que se resiste a aceptar la situación que la sociedad guarda para ella, es el títere que se rebela; la Zapatera aparece como un vendaval, todo gira a su alrededor y todo lo arrasa frente al coro de vecinas inquisidoras; y Belisa, o más bien su cuerpo, se yergue como culpable del sacrificio de su viejo marido. Mujeres, todas ellas, que no parecen alejarse de

³⁷³ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 98.

³⁷⁴ «Federico García Lorca: gitano auténtico y poeta de verdad» en *La Mañana*, Uruguay (6 de diciembre de 1934). Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa*,..., pág. 501.

³⁷⁵ Las mujeres se convierten, a lo largo de toda la dramaturgia lorquiana en el centro de la tragedia. Pese a que las protagonistas del ciclo de farsas presentan, de un modo u otro, ciertos tintes trágicos como el baile de cuchillos que interrumpe la representación del Zapatero en disputa por su joven esposa, la muerte de don Cristóbal o el sacrificio de Perlimplín, me parece más importante ahondar, en estos casos, a como todas ellas son talladas como estandartes de la libertad a través de la farsa o la tragicomedia, bien sea con títeres, bien sea con personajes reales.

las protagonistas de los episodios entremesiles cervantinos a la luz de las palabras de Javier Huerta Calvo:

Cabe considerar a la mujer de auténtica *Dea ex machina* del género entremesil, plasmada en la escena de varias formas: la presencia de su cuerpo deseado por los personajes masculinos, su omnímoda manera de hacer lo que le da la real gana [...]; su capacidad de torear a sus maridos y sus amantes por igual.³⁷⁶

Dea ex machina, las jóvenes protagonistas de las farsas lorquianas, que se convierten en personajes en los que convergen desde las poderosas mujeres del entremés, pasando por las que caminan por las *Novelas ejemplares* sin olvidar, por supuesto la obra cumbre de Miguel de Cervantes, *El Quijote*. Con todo ello, si tiramos del hilo que teje las farsas lorquianas con los entremeses de Miguel de Cervantes, encontraremos mujeres deseadas, como la Cristina de *La guarda cuidadosa*, cuerpo disputado por un soldado y un sacristán, o como Lorenza en el *Viejo celoso*, del mismo modo que se muestran como cuerpos del deseo la joven Zapatera para todos los hombres que pasan por su ventana o la bella Belisa que se exhibe en el balcón; mujeres aventajadas que hacen y deshacen como Leonarda en *La cueva de Salamanca* al convertirse en la gran manipuladora de su ingenuo marido o las mujeres que se presentan ante *El juez de los divorcios*, cuyos ecos resuenan en los ademanes de la mujer del Zapatero frente a su marido y al resto de personajes del pueblo. Finalmente mujeres que son capaces de burlar el recato y el encierro que para ellas reservan sus maridos, burla que lleva a cabo Leonarda con el sacristán y el barbero y la joven Lorenza con su marido *Viejo celoso* tras el gadamecí, la misma burla que trazan ahora la joven Zapatera al coquetear con los jóvenes del pueblo, la pequeña señá Rosita al esconder a su amado Cocoliche tras las celosías de su armario el mismo día de su boda, o la voluptuosa Belisa cuando coloca en los

³⁷⁶ Javier, Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro,...*, pág. 95.

“balcones cinco escalas que llegan al suelo”³⁷⁷. Mujeres que terminan siendo personajes con los que Miguel de Cervantes pretende, tanto en los *Entremeses* como en las *Novelas Ejemplares* o en *El Quijote*, poner en jaque los valores sociales y morales del siglo XVII. Cada una a su manera intenta zafarse de ese espacio cerrado que sus maridos, padres o amos han reservado para ellas y que acaban siendo seres a medio camino entre símbolo del deseo y portadoras de toda una tradición misógina que las hace culpables de todos los males de los hombres. Espacio cerrado que, en dos de estos textos, *El viejo celoso* y *El celoso extremeño*, aparece claramente simbolizado por la casa; los celos cervantinos han reservado para ambas mujeres esa casa³⁷⁸ que se construye como un espacio cerrado para la sumisión. Es importante anotar que, pese a que ambas mujeres viven cercadas por sus maridos, en el caso del entremés, conoceremos la situación de Leonora a través de las palabras de su viejo y celoso marido³⁷⁹ que junto al tono burlesco propio del género le confieren cierta laxitud al encierro; mientras que en *El celoso extremeño* Miguel de Cervantes ahonda en la construcción de esa casa como cárcel del espíritu de Lorenza,

³⁷⁷ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 252.

³⁷⁸ “Los místicos la han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro [...]. Sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos”. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Siruela, 2005.

“Como la ciudad y el templo, la casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo [...]. La casa significa el ser interior, según Bachelard; [...] es también símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno”. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

Símbolo femenino por antonomasia el de la casa, de vital importancia en la dramaturgia lorquiana, que empieza a fraguarse en estas tres breves piezas burlescas, pero no por ello menos importantes. Casas que encierran a mujeres, las de las farsas, con las que Federico García Lorca parece estar poniendo los cimientos de un símbolo que cobrará fuerza en sus dramas y tragedias y que se alzarán cual personaje mudo magnífico en *La casa de Bernarda Alba*.

³⁷⁹ “las ventanas amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías; las puertas, jamás se abren: vecina no atraviesa mis umbrales, ni los atravesará mientras Dios me diere vida”. Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 209.

símbolo de la decrepitud de Carrizales e impregnada de erotismo³⁸⁰, y la convierte en un personaje más de la historia:

Alcé las murallas de esta casa, quité las ventanas de la calle, doblé las cerraduras de las puertas, púsele torno como monasterio, desterré perpetuamente della todo aquello que sombra o nombre de varón tuvieses.³⁸¹

Las murallas que construyen los maridos para sus jóvenes esposas bajo los cimientos de la pasión irracional de los celos y de la imposibilidad de llevar a la práctica cualquier relación física³⁸², terminaran convirtiéndose en su propia tumba³⁸³, pues es a través de ellas que las mujeres cervantinas consiguen encontrar una fisura, un espacio por el que escapar de la sumisión bajo la que viven sometidas³⁸⁴. De este modo, mientras Lorenza consigue encontrarse con su amante tras el guadamecí gracias a las tretas de la vecina, el galán Loaysa consigue penetrar en la fortaleza inexpugnable de Leonora gracias a esa “dueña³⁸⁵ de mucha prudencia y gravedad, que recibió como para aya”³⁸⁶. Miguel de Cervantes pone de manifiesto con todo ello, en el caso de *El celoso*

³⁸⁰ “La casa de Carrizales, extensión de su personalidad atrofiada, espacio penetrado de una densa sexualidad. Sus elementos y compartimentos se adivinan como metáforas parciales físicas y anímicas de la joven Leonora”. Jorge García López, “Notas complementarias” en Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pág. 912.

³⁸¹ *Ibidem.*, pág. 366.

³⁸² “COMPADRE. Y con razón se puede tener ese temor, porque las mujeres querrían gozar enteros los frutos del matrimonio.

CAÑIZARES. La mía los goza doblados”.

Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 210.

³⁸³ “en mi vida he visto hombre más recatado, ni más celoso, ni más impertinente; pero este es de aquellos que traen la soga arrastrando y de los que siempre vienen a morir del mal que temen”. *Ibid.*, pág. 210

³⁸⁴ “Y la nueva esposa, encogiendo los hombros, bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente”. Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*,..., pág. 333.

³⁸⁵ En el caso del *Celoso estremeño*, Miguel de Cervantes afila la pluma al dejar Carrizales la vigilancia férrea de su joven y bella esposa en manos de un personaje típico dentro de la literatura satírica; la mujer que debe vigilar la guarda de la joven Leonora cultivó cierta mala fama en la época y se acerca poderosamente a las viejas celestinas. La dueña Marialonso y la vecina Ortigosa se convierten así en los artífices de la traza para abrir la brecha de la muralla.

³⁸⁶ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*,..., pág. 333.

estremeño, cómo, pese a lo altas que sean las murallas y pese a la infinidad de puertas con cerrojos que pongan a sus casas, estos viejos maridos convierten a sus bellas mujeres en codiciosos objetos del deseo para el resto de hombres; Leonora, se nos presenta así como víctima por partida doble, encerrada en un matrimonio oscuro y decrepito, por un lado, y convertida en objetivo de conquista del joven virote:

Supo la condición del viejo, la hermosura de su esposa y el modo que tenía de guardarla; todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expugnar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada.³⁸⁷

Federico García Lorca recoge el testimonio de las mujeres cervantinas *guardadas* por sus maridos y de nuevo lo utiliza como limo con el que esculpir los personajes que peregrinan por su ciclo farsesco. Por ello, los espacios que habitan las protagonistas de las farsas terminan siendo un lugar de confluencia entre ambos escritores. La *Tragicomedia de don Cristóbal* abre el Cuadro Primero en la “Sala baja en casa de doña Rosita”³⁸⁸ y cierra la farsa en la misma casa, en el Cuadro Sexto, otorgando así circularidad a la obra y siendo además el único espacio en el que vemos a la joven, el resto de cuadros, bien sean en la plaza del pueblo, en la taberna o en la calle, están destinados a los personajes masculinos; doña Rosita sólo ve la calle a través de las rejas de su balcón, y, pese a ello, la joven del lazo en el pelo y el *vito* termina siendo la clara protagonista de la obra. El dramaturgo granadino sitúa la farsa violenta de *La zapatera prodigiosa* en un solo espacio: la casa del Zapatero, los dos actos se llevan a cabo a través de esas cuatro paredes en las que vive la zapaterita; en el primero como su casa, la zapatería, en el segundo la casa se transforma en taberna, espacio propiamente masculino³⁸⁹, regentado por una mujer. De nuevo

³⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 336.

³⁸⁸ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 42.

³⁸⁹ “La misma decoración. A la izquierda, el banquillo arrumbado. A la derecha, un mostrador con

para la joven protagonista de la farsa, durante el Acto Primero, la ventana se convierte en el elemento de comunicación con el mundo, a través de ella riñe con las vecinas y coquetea con sus pretendientes. Finalmente, la aleluya de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, se desarrolla íntegramente en la casa, la sala y el comedor del viejo marido, a excepción del último cuadro, en el que se consuma la tragedia en el “jardín de cipreses y naranjos”³⁹⁰; aleluya en la que Belisa encuentra a través del balcón el modo de poder romper con el encierro de su matrimonio. Mujeres ventaneras que se remontan a una tradición ya lejana ligada al refranero popular y que las hace vivir sumidas bajo un profundo poso misógino³⁹¹. Un tipo de mujer que el mismo Miguel de Cervantes conoce muy bien, como se puede observar en el hecho que pese a que el escritor casa a sus viejos celosos con mozas ventaneras, lo primero que harán éstos será cerrar las ventanas de su casa bajo llave.

Casas cerradas con rejas y muros, ventanas bajo llave, cárceles construidas por hombres que no se dan cuenta que sus mujeres tienen un “corazoncillo así de pequeñito, se le escapa”; mujeres que acaban rompiendo con esas fuerzas dominadoras, bien sea a través de la muerte, bien sea a través del adulterio, en busca de un hálito de libertad. Una búsqueda que se convierte, una vez más, en un nuevo punto de confluencia en el que se reencuentran ambos dramaturgos para poner en tela de juicio ese férreo código de valores, bien sea del siglo XVII, bien fuera del siglo XX, que ahoga a aquellos

botellas y un lebrillo con agua donde la Zapatera friega las copas [...]. En la escena, dos mesas. En una de ellas está sentado don Mirlo, que toma un refresco y en la otra el Mozo del Sombrero en la cara” (Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 216). Espacio masculino del que, por el momento, el Zapatero parece haber quedado relegado, su banquillo a quedado apartado con su marcha; la Zapatera parece haberlo dejado a un lado, pero no lo ha sustituido, pese a regentar un espacio lleno de hombres deja el banquillo a un lado a la espera que su marido pueda volver a ocuparlo: “Zapatero. (*Emocionado dirigiéndose al banquillo.*) ¡Mujer de mi corazón!” (Federico García Lorca, *Ibíd.*, pág. 237).

³⁹⁰ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 258.

³⁹¹ “la fama de las ventaneras, de las mujeres asomadas a la ventana, era muy negativa. Los refranes al respecto no nos dejarán mentir: «moza ventanera, o puta o pederera», «moza que asoma a la ventana a cada rato, quiérese vender un barato», «con la mujer ventanera, cargue quien la quiera», «joven ventanera, mala mujer casera»”. Carlos Alvar (dir.), *op. cit.*, pág. 2162.

que están al margen de la sociedad³⁹². Un encuentro con la tradición en el que, los textos de Federico García Lorca, como bien apunta el profesor Francisco Ruiz Ramón, se convierten en una lucha por la libertad; lucha que es espina dorsal de toda una dramaturgia³⁹³:

El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultado del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que [...] podemos designar *principio de autoridad* y *principio de libertad*.³⁹⁴

Principio de autoridad y de poder que cobra forma en el cuerpo de los personajes de esos maridos del ya clásico motivo del viejo y la niña; frente al principio de libertad que nace bajo los personajes de las protagonistas femeninas del ciclo farsesco. Una lucha de fuerzas que irá transformándose a lo largo de los textos y que inicia su andadura con la tragicomedia grotesca de don Cristóbal, pasando por la farsa violenta de la zapatera que no está dispuesta a ser sometida, hasta llegar a la muerte trágica de don Perlimplín, necesaria para que sus protagonistas sean libres :

³⁹² No debemos perder de vista los valores caducos y aniquiladores de la voluntad del hombre que regían esa sociedad contra la que se rebela Miguel de Cervantes en sus *Entremeses*, salvando ciertas distancias, han sobrevivido el paso de los siglos y siguen siendo los mismos que a principios del siglo XX marcan el devenir del individuo en la sociedad; valores decadentes que cimientan el poder y que son el elemento alienador de aquellos que no están dispuestos a someterse, de aquellos que se sienten libres. Los *entremeses* “retratan la crisis de valores y la desorientación en que estaba sumida la España post-tridentina, [...] retratan las miserias de la España de su tiempo, que muy poco tenían que ver con la imagen difundida y promovida por la comedia lopesca”. Francisco Sáez Raposo, *op. cit.*, pág. 218.

³⁹³ Si bien en este trabajo sólo me ocupo de los textos que forman parte del ya conocido como ciclo farsesco, no debemos olvidar que a lo largo de la producción dramática lorquiana, la búsqueda de la libertad individual se convierte en verdadero *leitmotiv*: el romance popular de *Mariana Pineda*, quien la encuentra con silencio; el drama en cinco cuadros de *El público* en el que el dramaturgo se sumerge en la búsqueda de la liberación del teatro bajo la arena; la leyenda del tiempo de *Así que pasen cinco años* que cierra con la esclarecedora sentencia: “No hay que esperar nunca. Hay que vivir” (Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro...*, pág. 393); la muerte de Juan en manos de Yerma; la decisión de Doña Rosita de permanecer soltera frente al qué dirán; el suicidio de Adela frente a la autoridad del bastón de Bernarda; sin olvidar el ramillete de textos inconclusos que dejó Federico García Lorca a su muerte, en los que siempre, de un modo u otro, aparece de nuevo esta búsqueda de libertad.

³⁹⁴ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, pág. 191.

Perlimplín define ese final como una forma de *sacrificio* por Belisa; el Zapatero entiende su propio final como una forma de sumisión [...]; el entierro de don Cristóbal se convierte en una celebración de la libertad. Recurre así, invertido, el motivo del poder que ha participado desde siempre en el tema del viejo y la niña. Es notorio, por ejemplo, que la mayor parte de sus versiones tenían como objeto inmediato y más o menos superficial la crítica de ciertos poderes.³⁹⁵

6.3.2.1. La rebeldía del títere: doña Rosita

Para los personajes de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* la muerte de don Cristóbal se siente como una celebración de la libertad; un festejo, el de la muerte del tirano, alrededor del cual gira todo el texto, haciendo de la obra toda una declaración de intenciones ya desde las palabras iniciales del Mosquito en la «Advertencia»³⁹⁶ a la farsa:

Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar que pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba con una fresca violeta de luz.³⁹⁷

Esta celebración confiere además al texto un halo carnavalesco ya que la farsa guiñolesca de don Cristóbal se nutre de ese espíritu libertario que supone toda la tradición del Carnaval³⁹⁸ en sus raíces más primitivas:

³⁹⁵ Luis Fernández Cifuentes, «El viejo y la niña: tradición y modernidad: tradición y modernidad en el teatro de García Lorca»,..., pág. 97.

³⁹⁶ Indicar que dedicaré un capítulo aparte para analizar los prólogos y advertencias a los textos del ciclo farsesco lorquiano frente a los cervantinos.

³⁹⁷ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 40.

³⁹⁸ En capítulo aparte se tratará de la importancia de la herencia de la tradición del Carnaval en el clamor por la libertad que suponen las tres farsas del ciclo lorquiano y como lo incorpora el dramaturgo granadino a sus textos, frente al modo en que Valle-Inclán hace uso de la mascarada carnavalesca como elemento compositivo de la realidad grotesca y del esperpento.

Estas máscaras carnavalescas [...], su mera existencia entra en colisión con el sistema de valores de la religión católica [...], porque entre ellos se levanta además, como barrera infranqueable, la libertad, y eso sí que abre un abismo entre dos mundos.³⁹⁹

Federico García Lorca construye, desde un principio, su historia para títeres como un pequeño retablillo por el que danzan estos personajes grotescos con los que pretende mostrar la lucha por sobrevivir de aquellos que se encuentran bajo la sombra del poder de la autoridad. Una lucha que, en el caso de la *Tragicomedia*, aparece representada por la joven doña Rosita quien ya en la escena inicial del Cuadro primero, “vestida de rosa y lleva un traje de polisón, lleno de bandas y puntillas”⁴⁰⁰, dará muestras de esa sumisión que debe rendir a la figura paterna cuando cree recibir la aprobación para casarse con Cocoliche, mientras su padre tan sólo piensa en ganar dinero con don Cristóbal. En esta sumisión de las mujeres a los custodios de sus vidas, ya clásica, se traslucen los ecos de antiguas quejas⁴⁰¹:

ROSITA. Si yo lo estoy deseando. [...]
PADRE. ¿De manera que estás conforme?
ROSITA. (*Con guasa un poco monjil.*) Sí, padre.
PADRE. ¿Y no te arrepentirás?
ROSITA. No, padre.
PADRE. ¿Y me harás caso siempre?
ROSITA. Sí, padre.
PADRE. Pues esto era lo que yo quería saber. (*Haciendo mutis.*) Me he salvado de la ruina. ¡Me he salvado! (*Se va.*)⁴⁰²

³⁹⁹ José María Díez Borque, «Pulpito y máscaras en el Siglo de Oro» en *Formas Carnavalescas en el arte y la literatura* (Javier Huerta Calvo ed.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pág. 188.

⁴⁰⁰ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 42.

⁴⁰¹ “Por tenernos sujetas desde que nacimos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con temores de honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espada ruelas y por libros almohadillas”. María Zayas y Sotomayor dixit. Cito por Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, Madrid, Alianza, 1999, pág. 37.

⁴⁰² Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 43.

Servido el enredo con el que se da inicio al conflicto dramático, la mujer termina siendo, en manos de *Cristobita* y del padre avaro, una pertenencia más, en un objeto del deseo masculino⁴⁰³ y a la que solo resta resignarse ante tal sufrimiento cuál Genoveva de Brabante⁴⁰⁴; pero Rosita no está hecha para la resignación. En un acto de rebeldía, consciente del alcance de su desdicha al ser obligada a casarse con el hombre la porra⁴⁰⁵, objeto que se presenta, a lo largo de la farsa, en un claro símbolo del poder, del sometimiento y de toda una tradición guiñolesca que acompañará al personaje tanto en la *Tragicomedia* como en el *Retablillo*⁴⁰⁶, se nos muestra como una mujer dispuesta a vender su alma al diablo antes de sufrir las consecuencias funestas de una ley injusta:

Rosita. ¡Ay, ay! ¡Digo!, dispone de mí y de mi mano, y no tengo más remedio que aguantarme porque lo manda la ley (*Llora.*) También la ley podría haberse estado en su casa. ¡Si al menos pudiera vender mi alma al diablo! (*Gritando.*) ¡Diablo, sal, diablo, sal! Que yo no quiero casarme con Cristobita.⁴⁰⁷

⁴⁰³ “Toda la literatura del Siglo de Oro revela que la mujer era un objeto indiscriminado a conquistar, identificado con su propia belleza”. Martín Gaité, *op. cit.*, pág. 42.

⁴⁰⁴ Atendiendo a la capacidad de Federico García Lorca para no dejar nada al azar, cabe destacar la aparición, en boca de la protagonista, de la ya clásica heroína romántica acusada de adulterio y superviviente de una injusta condena a muerte y del retrato de Santa Rosa de Lima del cuadro sexto, símbolo de la resistencia al matrimonio impuesto por sus padres.

⁴⁰⁵ La porra será, a lo largo del teatro de marionetas lorquiano, en el objeto que “incorpora todos los síntomas del poder y la autoridad, mientras oblicuamente, descubre la impotencia y la derrota de Cristóbal” (Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*,..., pág.73). Un objeto cuyas raíces se hunden en una tradición ya lejana, en un golpearse que “constituye uno de los movimientos más típicos del títere de mano, a diferencia de la marioneta” (J. E. Varey, *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, pág. 22).

⁴⁰⁶“CRISTÓBAL. Porque si no estamos, yo tengo la cachiporra y ya sabes lo que pasa. [...]

MADRE. (*Temblando.*) ¡Ay!

CRISTÓBAL. Di. Tengo miedo.

MADRE. Tengo miedo.

CRISTÓBAL. Diga: ¡Ya me ha domado don Cristóbal!

MADRE. Ya me ha domado don Cristóbal.

CRISTÓBAL. Como domaré a tú hija”

Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 406.

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 46

En eso se convierten padres, madres y maridos que encierran a sus hijas y mujeres en un mundo impregnado de un catolicismo tirano y del dios castigador, el de la culpa y el pecado de aquellos rozan la heterodoxia; un mundo como el de doña Rosita, en el que “todas las tardes – tres, cuatro – nos dice el párroco: ¡qué vais a ir al infierno!, ¡qué vais a morir achicharradas!, ¡peor que los perros!”⁴⁰⁸. La joven que vive encerrada en esa casa en la que las “paredes tienen un ligerísimo tono de azúcar rosado”⁴⁰⁹ que otorga circularidad a la obra, puesto que se abre y se cierra en la misma casa, se acerca así de puntillas a las mujeres de los entremeses cervantinos; Federico García Lorca y el dramaturgo áureo construyen a estas mujeres que, cada una a su manera, intentarán zafarse de ese espacio cerrado que los hombres han reservado para ellas, y que se muestran como el lance perfecto a unos valores ya decadentes. De este modo, mientras Lorenza consigue burlar la mirada inquisitiva del viejo Cañizares y consumir el adulterio con el galán sin nombre⁴¹⁰ que entra y sale como una sombra, Federico García Lorca libera a Rosita rompiendo al viejo muñeco de la porra⁴¹¹, convirtiendo la farsa guiñolesca, - del mismo modo en que Cervantes concibe su entremés - como bien apunta Eugenio Asensio, en una “lección de escarmiento dada por la experiencia a quienes, después de torcer el curso natural del matrimonio, que debe ser libre y entre iguales, pretenden imponer fidelidad a la esposa [...] mediante la inútil precaución”⁴¹². Lección de escarmiento, en eso se convierte la primera hoja del retablo que conforma el ciclo farsesco.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 68.

⁴¹⁰ Personajes sin nombre propio o bien designados mediante el oficio que ejercen y que, en el fondo, les confiere la característica de arquetipos ya clásicos, se convierte en algo frecuente tanto en Miguel de Cervantes como en Federico García Lorca: desde el padre de doña Rosita hasta el matrimonio de Zapateros rodeados de vecinas de varios colores a quienes ronda un Alcalde vetusto y que se remontan al Vejete arrastrado hasta *El juez de los divorcios*, al Soldado y el Sacristán enfrentados por la joven Cristina e incluso hasta sombra convertida en Galán.

⁴¹¹ “¡ Por vuestra culpa me he roto, me he muerto ¡”. Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 78.

⁴¹² Eugenio Asensio, “Introducción”,..., pág. 24.

6.3.2.2. La lucha por la libertad: el vuelo del alma de la Zapatera

De nuevo, las ansias de libertad frente a la tiranía de la autoridad que coarta y refrena cualquier gesto ajeno a la ortodoxia social y religiosa, cobran vida en esa “zapatera que va y viene, enjaulada, buscando su paisaje de nubes duras de árboles de agua, y se quiebra las alas contra las paredes”⁴¹³. Si bien en el teatro para títeres, el marido impuesto a Rosita se convertía en el símbolo del poder que ahoga al resto de personajes, pues mantiene con el resto de personajes una relación de abuso e imposición⁴¹⁴, en *La zapatera prodigiosa*, el dramaturgo granadino da un paso más allá. En esta segunda hoja del retablo farsesco, la lucha entre este matrimonio de personajes sin nombre, alejados de maniqueísmo alguno, son el desencadenante de un conflicto dramático que plantea la oposición entre dos mundos. Una lucha en la que la Zapatera se alza como un espíritu libre, capaz de huir a través de esa ventana de la casa que la cerca, dentro de un mundo hostil, y del recuerdo de ese “hombre montando en una jaca negra”⁴¹⁵. De nuevo, del mismo modo que ya se vislumbra en la *Tragicomedia*, los espacios dramáticos vuelven a ser significativos de ese mundo cerrado en el que vive esta “criatura primaria”⁴¹⁶. Toda la farsa tiene lugar en un mismo espacio, la casa, una vez más convertida en cárcel como ya lo fue para la joven Leonora del *Celoso extremeño*. Una casa que mientras que en el Acto primero es la preside la banqueta del Zapatero, en el Acto segundo, tras su partida, se transforma, con “el banquillo arrumbado”⁴¹⁷, en esa taberna frecuentada solo por hombres y regentada por una mujer que ha decidido

⁴¹³ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., págs. 646-647.

⁴¹⁴ “CRISTOBITA. (*desde la carroza*) Efectivamente es la niña más guapa del pueblo.

ROSITA. (*haciendo una reverencia con las faldas*) Muchas gracias.

CRISTOBITA. Me quedo con ella definitivamente”.

Ibíd., pág.45.

⁴¹⁵ *Ibíd.*, pág. 201.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, pág. 472.

⁴¹⁷ *Ibíd.*, pág. 216.

permanecer el mismo sitio. Pero se trata de una cárcel distinta; la casa de la joven esposa del Zapatero “tendrá un aire de optimismo y de alegría exaltada en los más pequeños detalles”⁴¹⁸; es decir, mientras que para las mujeres de los celosos cervantinos, tanto en el entremés como en las *Novelas ejemplares*, era un espacio barrado en el que se atrancaban y barraban puertas y ventanas, Federico García Lorca concede a su zapaterita una ranura para ver el mundo: una gran ventana. La Zapatera encuentra en ella el sitio desde el que contemplar todo lo que hay fuera de la casa, lo que la empuja a construir ese mundo de poesía⁴¹⁹ que le permite huir de la realidad que la encierra. Es en ese espacio de la gran ventana tras el que se observa claramente la oposición de caracteres que conforman el matrimonio de zapateros. Ejemplo de ello lo encontramos en la escena VIII del Acto primero, cuando la Zapatera “coge una silla y sentada en la ventana empieza a darle vueltas”⁴²⁰ y mientras canta consigue de nuevo enzarzarse en la lucha constante de la que se nutre la pareja. La joven vestida con “un traje verde rabioso”⁴²¹, se talla así como una perfecta mujer ventanera. Balcones y ventanas son lugares muy frecuentes en las comedias de enredo, y la ventana, en concreto, es uno de los espacios dramáticos por excelencia tanto en el ciclo de Lope de Vega como en el de Calderón de la Barca. Y lo es porque por ventanas se accede a la casa de la dama; es el lugar donde ocultarse un galán sorprendido en una situación comprometida, o bien, desde el cual escuchar u observar sin ser vista, pues son las damas las que acostumbran a hacerlo⁴²². Mujeres que florecen por toda la literatura clásica española a las en

⁴¹⁸ *Ibíd.*, pág. 198.

⁴¹⁹ “La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y los desconocido, la única brecha por donde pueda echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con estos”. Martín Gaité, *op. cit.*, pág. 51.

⁴²⁰ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro...*, pág. 208.

⁴²¹ *Ibíd.*

⁴²² Para más información acerca de la ventana como espacio escénico, presente ya en el teatro de Juan del Encina y de Torres Naharro, véase Rafael González Cañal, “Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla”, en F. Pedraza, R. González y Gemma Gómez (eds.), *Espacio, tiempo y*

el Siglo de Oro señalaron como livianas, desvergonzadas e inmorales puesto que las ventanas se convirtieron en espacios peligrosos bajo la recelosa mirada masculina⁴²³:

Guardaos de ser vana, liviana, ventanera, habladora y chocarrera, porque con las damas de esta estofa y librea huélganse los hombres en Palacio de hablar y huyen de se casar.⁴²⁴

Mujeres ventaneras son también las cervantinas, como la joven Leonora a quien su viejo marido descubre un día paseando asomada a una ventana⁴²⁵ del mismo modo en que se asoma la joven Zapatera para dejarse querer por el galán ridículo de Don Mirlo o con el Mozo de la Faja⁴²⁶; la misma ventana por la que pasan las mujeres inquisidoras⁴²⁷ representantes de un mundo oscuro ante las que cierra la ventana. La Zapatera abre su ventana a la libertad, al mundo de la poesía, y la cierra ante el mundo real, oscuro, farsante, puritano y plagado de beatas como si así pudiera escapar de él⁴²⁸. Mujeres ventaneras, encerradas,

género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 171-191, y José M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 145-155.

⁴²³ Recelosa mirada de la que hace gala también el viejo zapatero: "Pues está ya usted viendo qué vida la mía. Mi mujer... no me quiere. Habla por la ventana con todos. Hasta con don Mirlo, y a mí se me está encendiendo la sangre". Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 205.

⁴²⁴ Fray Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*, Zaragoza, Ebro, 1969, pág. 63.

⁴²⁵ "quiso su suerte que, pasando un día por una calle, alzase los ojos y viese a una ventana puesta una doncella, al parecer de edad de trece años, de tan agradable rostro y tan hermosa que [...], el buen viejo Carrizales rindió la flaqueza de sus muchos años a los pocos de Leonora". Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares,...*, pág.330.

⁴²⁶ "MOZO. ¿Cómo quiere que se lo exprese...? Yo la quiero, te quiero como...

ZAPATERA. Verdaderamente eso de la "la quiero", "te quiero", suena de un modo que parece que me están haciendo cosquillas con una pluma detrás de las orejas. Te quiero, la quiero..."

Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, págs. 210-211.

⁴²⁷ "(Por la ventana pasan dos Majas con inmensos abanicos. Miran, se santiguan escandalizadas, se tapan los ojos con los pericones y a pasos menuditos cruzan)". Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 217.

⁴²⁸ "VECINA VERDE. ¡Acudir, acudir! (Van saliendo)

VOZ. (Fuera.) ¡Por esa mala mujer!

ZAPATERO. Yo no puedo tolerar esto; ¡no lo puedo tolerar! (Con las manos en la cabeza corre la

sedientas de una vida libre que les es negada y que se alejan a grandes pasos de esa *Perfecta casada* (1583) de la que Fray Luis de León trazaba sus rasgos al predicar:

Forzado es que, si no trata de sus oficios, emplee su vida en los oficios ajenos, y que dé en ser ventanera, visitadora, callejera, amiga de fiestas, enemiga de su rincón, de su casa olvidada y de las casas ajenas curiosa, pesquisidora de cuanto pasa y aun de lo que no pasa inventora, parlera y chismosa, de pleitos revolvedora, jugadora también y dada del todo a la conversación y al palacio [...], el trabajo da a la mujer, ó el ser o el ser buena; porque sin él, o no es mujer, sino asco.⁴²⁹

Si bien el punto de partida de la joven esposa del zapatero es el mismo que el de las mujeres de los viejos celosos cervantinos, todas ellas viven en casas cerradas, todas ellas deben guardar su recato, pues todas ellas deben permanecer en su sitio, Federico García Lorca, en un intento de poner en escena esa “poesía que se levanta del libro y se hace humana”⁴³⁰, da vida a un personaje que es capaz de ser libre dentro de ese espacio, del mismo modo que la mujer del mercader de Rimini pudo deslizarse por la fisura de su alcoba⁴³¹ y poder alcanzar ese espacio de libertad que suponen los encuentros con su amante. Un personaje, el de la joven Zapatera que siempre decide⁴³²; la

escena. Van saliendo rapidísimamente todos entre ayes y miradas de odio a la Zapatera. Ésta cierra rápidamente la ventana y la puerta”.

Ibíd., pág. 229.

⁴²⁹ Fray Luis de León, *La perfecta casada. El cantar de los cantares. Poesías*, Valladolid, Miñón, 1950, pág. 74.

⁴³⁰ «Conversaciones literarias – Al habla con Federico García Lorca» en *La voz*, Madrid (21 de abril de 1936); cito por Marie Laffranque, «Federico García Lorca. Conférences, Déclarations et interviews oubliés» en *Bulletin Hispanique*, 1958, volumen 60, núm. 60, pág. 35.

⁴³¹ De sobras es conocida la filiación que presentan la historia de Lorenza y Leonora con la del cuento quinto, del libro VII del *Decamerón* de Boccaccio, en la que “la sabia señora, como si le hubiesen dado licencia para hacer su gusto, sin hacer que su amante entrase por el tejado, como van las gatas, sino por la puerta, obrando discretamente se dio luego con él, muchas veces, buenos ratos y vida alegre”. Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 781.

⁴³² Ante la posibilidad del adulterio la joven zapaterita decide ser fiel, decide quedarse con su marido: “Yo guardo mi corazón entero para el que está por esos mundos, para quien debo, para mi marido” (Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 232).

Zapatera no escucha las voces de esas vecinas que la señalan⁴³³; la Zapatera ha nacido para ser libre y por ello construye un mundo, el de la poesía⁴³⁴, fuera de esa casa y de esos galanes de medio pelo que acuden a su ventana, un mundo de fantasía que le permite ser libre⁴³⁵.

A medida que el personaje avanza en la trama de la farsa, se acerca poderosamente a la Marcela de *El Quijote*, de esa mujer que se mueve en un entorno rural, que quiere ser libre y no quiere depender de ningún hombre. Con ella Miguel de Cervantes, una vez más, pretende denunciar un problema social del siglo XVII:

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos [...], le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura [...]; pero me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito. El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino y el pensar que tengo de amar por elección es escusado. El que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida, ni los buscará, servirá, conocerá no seguirá en ninguna manera.⁴³⁶

De este modo, Federico García Lorca, teje así los ropajes de su zapaterita con la estela de todas estas mujeres que luchan contra la imposición social y así “encarna de una manera simple, y accesible a todos, esa gran disconformidad del alma con lo que le rodea”⁴³⁷; una lucha que retoma el dramaturgo granadino

⁴³³ “VECINA. ¡Qué lástima de hombre! ¡Cuánto mejor le hubiera ido a usted casado con gente de su clase!...estas niñas, pongo por caso, u otras del pueblo...”. Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 202.

⁴³⁴ Dada la importancia que considero que tiene la capacidad de los personajes lorquianos de construir mundos poéticos, más allá de ese mundo real que les ahoga, fuera de esos límites que el honor y la honra establecidos tiene marcados tan férreamente, dedicaré un capítulo aparte para poder analizar estos distintos retablos que pueblan el ciclo farsesco.

⁴³⁵ “Yo me miraba en sus ojos. Cuando le veía venir montado en su jaca blanca...”. Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 219.

⁴³⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., pág. 142-143.

⁴³⁷ «Esta noche estrena Lola Membrives *La zapatera prodigiosa*» en *Crítica*, Buenos Aires (1 de

confiriéndole un gran sentido de universalidad. Tradición y modernidad se encuentran de nuevo bajo los textos de Federico García Lorca:

Desde luego, la zapatera no es una mujer en particular, sino todas las mujeres... Todos los espectadores llevan una zapatera volando por el pecho.⁴³⁸

6.3.2.3. El cuerpo de Belisa

El tercer y último paso del conflicto entre la represión social y la libertad del individuo es la *aluluya erótica* de don Perlimplín. Un Federico García Lorca más maduro, se aleja con esta pequeña tragedia de cualquier estereotipo clásico, subvierte los motivos de tal forma que la línea ente el represor y el oprimido se hace difusa. Ambos personajes, tanto Perlimplín como la joven Belisa terminan siendo víctimas y verdugos el uno del otro, y a la vez ambos son víctimas de la sociedad que les observa. El punto de partida de esta *versión de cámara* vuelve a ser de nuevo esa joven mujer que es entregada al viejo Perlimplín con fines pecuniarios. En el cuadro segundo la joven sin voluntad se constituye como el cuerpo del deseo que empuja hacia la esclavitud del deseo de la carne al viejo Perlimplín:

¡Ay! El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes.⁴³⁹

diciembre de 1933). Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa,...*, pág. 476.

⁴³⁸ *Ibíd.*, pág. 408.

⁴³⁹ «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los Clubs teatrales» en *El Sol*, Madrid (5 de abril de 1933), pág. 10.

Federico García Lorca construye una Belisa sedienta, una mujer convertida en cuerpo del deseo, que marcará el devenir de los acontecimientos. Belisa es, una vez más, una mujer encerrada en un matrimonio por interés económico; pero esta vez el dramaturgo da un paso más allá en esta tercera hoja del retablo con las que construye su ciclo farsesco. En esta pequeña aleluya, y como bien apunta Emilio Peral Vega, “las mujeres son caracterizadas como hábiles tejedoras de engaños, ya sea a través de su propio cuerpo – como hace Belisa – ya sea utilizando mercancía ajena, tal es el caso de su madre”⁴⁴⁰. Las mujeres, en este caso, y más concretamente Belisa, tejen toda clase de artificios para zafarse del hombre que les ha sido asignado como guardia y custodio de su vida. Federico García Lorca talla una dama que es cedida como “una azucena”⁴⁴¹, emblema de la pureza y la virginidad, y a medida que avance la pieza se irá transformando en personificación del deseo carnal que el senil esposo jamás podrá satisfacer. Belisa, presa en su la casa, con un viejo que no colmará su sed, debe buscar el agua tras las ventanas del dormitorio; búsqueda de del albedrío carnal, que en el caso de esta obra que cierra el ciclo, desembocará en tragedia: el viejo marido, convertido en apuesto amante, muerto a manos de una Belisa transformada en una nueva mujer, una mujer enamorada del “Hombre envuelto en una capa roja”⁴⁴². El viejo Perlimplín, cual prestidigitador, con su traza final, consigue dar un giro a la trama con el que la línea que separa víctimas y verdugos se difumina:

BELISA. ¿Pero qué es esto?... ¡Y estás herido de verdad!
PERLIMPLÍN. Perlimplín me mató... ¡Ah, don Perlimplín! Viejo verde, monigote sin fuerzas, tú no podrás gozar el cuerpo de Belisa... El cuerpo de Belisa era para músculos jóvenes y labios de ascuas... Y en cambio

⁴⁴⁰ Emilio Peral Vega, «Morir y matar amando: Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín»,..., pág. 53.

⁴⁴¹ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 245.

⁴⁴² *Ibíd.*, pág. 261.

amaba tu cuerpo nada más... ¡tu cuerpo!...pero me ha matado... con este ramo ardiente de piedras preciosas.

BELISA. ¿Qué has hecho?

PERLIMPLÍN. (*Moribundo.*) ¿Entiendes?...Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo... Déjame en este último instante, puesto que tanto me has querido, morir abrazado a él.

BELISA. (*Se acerca medio desnuda y lo abraza.*) Sí... ¿pero y el joven?... ¿Por qué me has engañado?

PERLIMPLÍN. ¿El joven?... (*Cierra los ojos*)⁴⁴³

Con la muerte del viejo monigote el dramaturgo acaba por concederle un pequeño espacio de redención puesto que consigue dar al cuerpo de su joven esposa lo que ésta desea, pese a terminar condenándola a la soledad, y él termina por zafarse de ese código moral que le empuja a matar a su esposa. La muerte trágica cometida por el supuesto amante de Belisa termina por conferir a Perlimplín ese halo de grandeza trágica del que carecían el resto de maridos del retablo farsesco.

⁴⁴³ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 263.

REPRESENTACIONES DEL ENGAÑO DEL MUNDO: *MUNDUS EST FABULA*

Supongamos que cada uno de nosotros, los seres vivientes, somos marionetas de los dioses, fabricados para servir como juguetes suyos o con un fin serio [...] El hombre no es sino un juguete animado, hecho por la mano de Dios, y esto es, en verdad, lo mejor que hay en él (I, 644 d-e y VII, 803 c).⁴⁴⁴

Seres animados por la mano divina de un creador supremo⁴⁴⁵; marionetas, títeres, retablos, que son, desde el inicio de los tiempos, el trasunto perfecto de la imagen del hombre como instrumento de la creación divina cuyos hilos son manejados al antojo del demiurgo. Figurillas traídas por extranjeros⁴⁴⁶ que convierten la representación teatral en el reflejo perfecto de la realidad concebida como un mundo en el “que cada hombre, movido por Dios, desempeña su papel”⁴⁴⁷. Retablos, títeres y marionetas, desde sus orígenes, otorgan al artífice que los maneja en escena crear una realidad ilusoria con la

⁴⁴⁴ Platón, *Diálogos. Volumen 8. Leyes (Libros I-VI)*,..., pág. 87.

⁴⁴⁵ “En todos los tiempos y en todas la culturas los hombres han sentido la necesidad de construir muñecos. Remedaban así a sus dioses: Adán, antes que hombre fue un muñeco de barro que hizo Dios, insuflándole después vida. Los egipcios celebraban espectáculos de carácter sagrado en los que la divinidad era representada por una figura articulada [...]. El titiritero llega a tener una especie de estatuto divino manipulando a sus muñecos como los dioses o las fuerzas oscuras lo manejan a él”. Jesús Rubio, “Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX” en AAVV, *Títeres*, Valladolid, Ministerio de Cultura-Diputación de Valladolid, 2005, pág. 33.

⁴⁴⁶ Títere: ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen, y los maestros que están dentro detrás de un repostero, y del castillo que tienen de madera están silbando con unos pitos, que parece hablar las mismas figuras, y el intérprete que está acá fuera declara lo que quiere decir, y porque el pito suena, ti ti, se llaman títeres. *Covarrubias*, 1611.

⁴⁴⁷ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina. Volumen I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pág. 203.

que el espectador tome conciencia de la vida como un teatro en el que nada es lo que parece. Personajes manejados por hilos con los que se da entrada a todo un imaginario acerca de la cosmovisión del ser humano en el que se mezclan de nuevo lo sagrado y lo profano para llegar a ser reflejo de una actitud del hombre ante su tiempo y la sociedad que le rodea. Metáfora, la de ese *theatrum mundi* que ponen en pie estos fantoches, que acaba cayendo del lado de la heterodoxia y convirtiendo a los titiriteros que se atreven a desafiar a su entorno, en proscritos que intentan, mediante sus criaturas, poder distinguir entre lo divino y lo humano:

De los titiriteros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en visa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo, y sentarse él a beber en los bodegones y tabernas; en resolución decía que se maravillaba de cómo quien podía, no los ponía perpetuo silencio⁴⁴⁸ en sus retablos o los desterraba del reino.⁴⁴⁹

La intención de este capítulo no es tanto observar al detalle la recuperación del teatro de marionetas durante los primeros años del siglo XX como elemento renovador de la escena española y como de nuevo la metáfora del *theatrum mundi* sirve una vez más a los dramaturgos del momento para afrontar los conflictos del individuo en el mundo que le ha tocado vivir; sino intentar desentrañar cómo Valle-Inclán y Federico García Lorca recuperan y se apropian de ciertos mecanismos del teatro de títeres para plantear de nuevo el juego escénico del teatro dentro del teatro, y subir a escena dramas universales del ser humano, tomando como punto de encuentro al hombre del barroco, un

⁴⁴⁸ En su detallado y minucioso estudio acerca de la historia de títeres y marionetas en España, el profesor Varey afirma que “si todos los titiriteros empleaban la sátira con tanta sorna y escándalo [...], no es de maravillarse que la representación de las historias sagradas espantase a Cervantes” (J. E. Varey, *op. cit.*, pág. 97); espanto no es quizás la lectura más acertada del fragmento ya que el escritor parece recoger en boca del licenciado la opinión de los moralistas del teatro.

⁴⁴⁹ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*,..., pág. 291.

individuo inmerso en un contexto social profundamente teatral. Un lugar en el que la presencia de la representación dramática es constante y lo abarca todo, en el que tal “desbordamiento de lo teatral debió llevar a la conciencia de todos el sentimiento de que, el mismo vivir, es una representación, de que el mundo es un teatro [...]”⁴⁵⁰. Como antaño, el lugar común del *theatrum mundi* encuentra en marionetas y titiriteros la posibilidad de mostrar al público el artificio y la falsedad de la realidad en la que viven.

Si bien es cierto que el recurso del teatro dentro del teatro, ya desde sus orígenes, se pone al servicio de aquellos dramaturgos que pretenden poner frente al espectador ese juego de realidades con el que intentar desenmascarar el universo en el que viven, se reproduce de manera prolija en toda la historia del teatro independientemente del género, y encuentra, como apunta de manera excelente Sáez Raposo, en los géneros breves el marco perfecto para jugar con las rupturas de la realidad hasta el límite:

Anclado en un sustrato netamente carnavalesco, la mayor permisividad que se aplicó a este tipo de piezas hizo posible la introducción de toda una serie de licencias [...] que le permitían escapar de manera más o menos airosa del férreo control al que los teólogos y moralistas tenían sometido al espectáculo teatral. Si reflexionar en el desarrollo de una pieza sobre los propios mecanismos de funcionamiento de la misma [...], si dejar al descubierto el armazón en el que se construye la representación supone una heterodoxia y una subversión con respecto a la naturaleza del espectáculo, no parece que haya marco más apropiado para dar cabida a dichas rupturas con la norma que el entremés.⁴⁵¹

De nuevo entremés y metáfora se presentan como el engranaje perfecto para la construcción de los retablos farsescos de ambos dramaturgos; marionetas y retablos con los que se lleva a escena esa conciencia colectiva del mundo como un gran teatro. Así pues, títeres y guiñoles, manejados al antojo del

⁴⁵⁰ Emilio Orozco, *op. cit.*, pág. 171.

⁴⁵¹ Francisco Sáez Raposo, «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad» en *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, nº 5, 2011, pág. 32.

creador, son usadas como piezas de ese engranaje perfecto que es el teatro breve y que tanto Valle-Inclán como Federico García Lorca retoman en cada una de las hojas de sus retablos. El género dramático con el que Cervantes consiguió ofrecer al lector la ventana hacia el exterior con una mirada distinta frente a la de la gran maquinaria de la Comedia Nueva concedía al dramaturgo la posibilidad de situarse así, frente a sus personajes, *levantado en el aire*; son los ojos del demiurgo alzado frente a sus criaturas para poder mostrar al espectador las flaquezas y las miserias de la condición humana a la vez que, con la distancia que le otorga su situación, puede dar entrada en escena a lo grotesco y lo absurdo. De esta manera el entremés confiere al espectador una nueva mirada marcada por un profundo sentimiento de superioridad sobre los personajes, del mismo modo que el Bululú de Valle-Inclán, ese titiritero que “ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza [...]. Tiene una dignidad demiúrgica”⁴⁵², se convierte en la única propuesta estética digna para el dramaturgo gallego; la misma mirada que alcanza las farsas lorquianas y a la que el poeta granadino concede cierto halo de piedad ante sus criaturas frente a la dureza del esperpento con sus fantoches.

Títeres, metáfora y género, eslabones de una cadena surgida desde la tradición clásica, son los elementos con los que se pone en pie el *Retablo de las maravillas* y las andanzas de Maese Pedro, y llegan a Valle-Inclán y Federico García Lorca para alcanzar esa profunda renovación escénica que tanto anhelaban; renovación impulsada tras los lances de la modernidad pero que a su vez se nutre, muy conscientemente por sus artífices, de la mejor tradición dramática. Textos en los que la realidad se aparece, a ojos del espectador, como un gran teatro, pero reducido a un tabanque de títeres, fantoches y guiñoles, que se verán enzarzados en situaciones de la una alta potencia trágica para divertimento del demiurgo que los maneja. Una nueva mirada hacía lo trágico de

⁴⁵² Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos*,..., pág. 122-123.

la condición humana bajo la lente de lo cómico y lo grotesco que permite a los tres dramaturgos deformarlo todo, en mayor o menor grado en cada uno de ellos, y con la que “el dolor y la maldad son presentados esencialmente como resortes de hilaridad”⁴⁵³. Si bien, en el caso de Valle-Inclán esa mirada será una herramienta para subir a escena la estampa más grotesca y ridícula del hombre, para el que ya no queda redención; mientras que en el caso del Federico García Lorca, como ocurría con Cervantes, y apunta de manera espléndida el profesor Asensio, al haber hecho las paces con el barro humano encuentra para sus fanticos un espacio para la piedad y la salvación. Y es en espacio en el que la compasión es posible donde el que el poeta granadino restituye la posibilidad de la tragedia humana que Valle-Inclán había negado a sus personajes del esperpento:

Con su similar estructura de “teatro en el teatro” la semejanza de ambas obras [*La zapatera prodigiosa* y *Los cuernos de don Friolera*] esconde pues sutil contradicción. Valle nos dice en *Don Friolera* que el sentido final de la obra lo resume el desenfadado guiñol del bululú y no el altisonante romance popular que la termina: Lorca decide rehabilitar al ciego de su tierra que lo recita, denigrado por Valle, y, al hacerlo rebate de hecho el esbozo teórico del esperpento⁴⁵⁴

Una mirada que sin lugar a dudas, a pesar de la distancias, aprehenden de Miguel de Cervantes y con la que el dramaturgo gallego, trazando “un juego vengativo con los vicios humanos, en especial con los que son, a su juicio muy españoles”⁴⁵⁵, acaba convirtiendo a sus personajes en trágicos fanticos de un mundo en el que cada uno interpreta su papel:

⁴⁵³ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones Benavente*,..., pág. 39.

⁴⁵⁴ Antonio Buero Vallejo, *García Lorca ante el esperpento*,..., pág.126.

⁴⁵⁵ Sumner M. Greenfield, *Ramón María del Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972, pág. 20

En el esperpento, por tanto, el distanciamiento artístico implica la superioridad del autor sobre el personaje: el autor se eleva a la dignidad de demiurgo, mientras que el personaje es degradado a la condición de fanteche⁴⁵⁶

Cervantes y sus pequeñas piezas entremesiles retornan andando el tiempo, bajo la mirada crítica de Valle-Inclán atenta a la existencia humana, destrozada y desprovista de humanidad tras la primera gran guerra europea, como la única propuesta digna con la que el teatro español puede encontrar su redención; del mismo modo que Miguel de Cervantes encuentra en el género breve la manera de crear un nuevo espacio con el que hacer frente a la Comedia Nueva. Una alternativa dramática con la que ponen en escena un teatro desmitificador que desenmascara a la sociedad, del mismo modo que Chirinos y Chanfalla, con su mágico retablo, revelan al espectador lo que realmente se esconde tras la apariencia de esa sociedad regida por el honor y la honra.

Encrucijada social e histórica, la de la España de Cervantes como la de principios del siglo XX, en la que ya no creen posible la tragedia, en la que tan solo es posible contemplar el mundo desde “la perspectiva de la otra ribera”⁴⁵⁷ ya que la sociedad ha terminado convertida en un contexto degradador que acaba convirtiendo al hombre en una especie de fanteche empujado hacia los márgenes. Con todo ello, Valle-Inclán muestra además una conciencia de la necesidad que este proceso de desenmascaramiento tiene de una nueva propuesta dramática; el teatro necesita ahora de un nuevo *modus mirandi* que “procura crear una conciencia en el público sobre problemas políticos y sociales cuya solución no necesariamente presenta, pero que deja a éste intranquilo con respecto a la sociedad que pertenece”⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de carnaval», ...*, pág. 97

⁴⁵⁷ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos, ...*, pág. 115.

⁴⁵⁸ Rodolfo Cardona, «El esperpento como género» en *Ínsula*, nº 531 (marzo 1991), pág. 21.

Una nueva forma de observar al vida humana, a la vez que ya antigua, que retoma de nuevo Federico García Lorca en sus farsas, que con la entrada del lirismo, del mundo de la poesía, consigue superar la posición desde la otra orilla del demiurgo gallego, para crear un espacio en el que la tragedia puede ser posible para el hombre y en el que el dolor se hace universal, atemporal, casi mítico y en el que a la vez el individuo consigue un reducto de libertad en el poder vivir. El dramaturgo sube a escena los rincones más oscuros de la condición humana con la intención de desenmascarar a una sociedad en la que los *diferentes* no tienen cabida, y termina por mostrar al hombre como el peor enemigo para el hombre.

y no olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre que lo lleva en lo más noble de su alma y que cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser lo expresa representando.⁴⁵⁹

7.1. TRADICIÓN DEL TEATRO DE TÍTERES EN ESPAÑA Y SU RECUPERACIÓN EN EL SIGLO XX

Marionetas, retablos y titiriteros llegan a España hacia el siglo XV, procedentes de Francia de la mano de los juglares, quienes originariamente en sus representaciones con aquellos muñecos manejados por hilos se hacían acompañar de animales, “especialmente con de monos. Y el mono y el títere nos presentan una parodia grotesca y diminuta de la vida. Ambos parecen seres

⁴⁵⁹ «En honor de Lola Membrives» en *Crítica*, Buenos Aires, 16 de marzo de 1934. Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa,...*, pág. 244.

humanos y no lo son”⁴⁶⁰. Esta parodia grotesca del hombre que traen de la mano estos juglares, un espectáculo de gran popularidad, que podría ser el punto de partida del interés de Miguel de Cervantes por el teatro de títeres cuando Maese Pedro aparece en escena en la *Segunda parte del Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha*: “Que viene aquí el mono⁴⁶¹ adivino y el retablo de la libertad de Melisendra”⁴⁶². Mono y títere manejados al antojo de un creador que nos devuelve de nuevo la eterna metáfora del teatro del mundo y que andando el tiempo ofrecen tanto a Valle-Inclán como a Federico García Lorca la posibilidad de recrear ante el espectador el devenir de aquellos individuos que pretenden escapar al papel que la sociedad ha reservado para ellos y terminan caminando empujados hacia la marginalidad, el aislamiento y en algunos casos la locura.

Ya desde el siglo XVI⁴⁶³, se tiene conocimiento de espectáculos en los que se representaba una fortaleza, a modo de castillo, tras la que se manejaban títeres de guante, portadores en muchas ocasiones de cachiporra⁴⁶⁴, puesto que “el golpearse constituye uno de los movimientos más típicos del títere de mano,

⁴⁶⁰ J. E. Varey, *op. cit.*, pág. 12.

⁴⁶¹ Federico García Lorca, en lo que parece un guiño a Miguel de Cervantes escribe lo siguiente en *La zapatera prodigiosa*:

VECINA MORADA. ¡Títeres!

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

Federico Garcia Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 223.

⁴⁶² Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., pág. 748.

⁴⁶³ Títere: ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen, los maestros que están dentro detrás de un repostero, y del castillo que tienen de madera están silbando con unos pitos, que parece hablar las mismas figuras, y el intérprete que está acá fuera declara lo que quiere decir, y porque el pito suena, ti ti, se llaman títeres [...]. Ay otra manera de títeres, que con ciertas ruedas como de reloj, tirándole las cuerdas van haciendo sobre una mesa ciertos movimiento, que parecen personas animadas y el maestro los trae tan ajustados que en llegando al borde de la mesa dan la vuelta, caminando hasta el lugar de donde salieron. *Covarrubias*, 1611.

⁴⁶⁴ No debe tomarse al azar, a la luz de la historia del teatro de títeres, el título de escogió Federico García Lorca para su primer teatro de guiñol, *Títeres de Cachiporra*, ni el hecho que el objeto que caracteriza a su protagonista principal, el zafio don Cristóbal, sea la cachiporra con lo que aporrea a todos aquellos que intentan contrariarle.

a diferencia de la marioneta⁴⁶⁵. Los golpes de estos muñecos manejados por la voluntad del autor terminan siendo, con Valle-Inclán, el rasgo que le posibilita transformar a sus personajes en fantoches trágicos de una realidad completamente deshumanizado (“El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el espectáculo de balde”⁴⁶⁶) y que ofrecen a Federico García Lorca la posibilidad de recuperar la esencia del teatro que supone la figura de don Cristóbal (“Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted [...] Yo creo que el teatro tiene que volver a usted”⁴⁶⁷) con el que llevar a cabo un canto a la libertad y una burla a la autoridad. No debemos olvidar, además, que hasta el siglo XVI la mayoría de los titiriteros de los que tenemos referencia parecen haber sido extranjeros; personajes venidos de tierras lejanas para contar historias universales del mismo modo que lo son ese Zapatero que en el segundo acto de la farsa “trae una trompeta y un cartelón enrollado a la espalda”⁴⁶⁸ tras llegar al pueblo y ese farsante venido de lejos de cuyos muñecos surge la única opción dramática posible en esta sociedad decadente para Valle-Inclán.

Pero no será hasta 1538 que no tenemos noticias de la aparición del primer retablo⁴⁶⁹ mecánico a través de Cristóbal de Villalón:

¿Y qué cosa puede ser más sutil que vn retablo que trayan vnos estrangeros el año pasado, en el qual siendo todas las ymágenes de madera, se representauan por artificio de un relox marauillosamente, porque en vna parte del retablo víamos representar el nacimiento de Christo, en otra auctos de la Passion, tan al natural, que parecía ver lo que passó?⁴⁷⁰

⁴⁶⁵ J. E. Varey, *op. cit.*, pág. 36

⁴⁶⁶ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 129.

⁴⁶⁷ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 707.

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 223.

⁴⁶⁹ Retablo: comúnmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devoción, y por estar en la tabla y madera, se dixo retablo. Algunos extranjeros suele traer una caja de títeres, que representa alguna historia sagrada; y de allí les dieron el nombre de retablos”. *Covarrubias*, 1611.

⁴⁷⁰ Cito por J. E. Varey, *op. cit.*, pág. 82.

Retablos que, gracias a la influencia de la Italia del Renacimiento, se dieron a conocer también bajo el nombre de *mundinuevo* y que “representaban, por lo general escenas de la vida de Jesucristo o de otra historia sagrada, y en los que se movían los muñecos por medio de un alambre o espiral, o por una rueda que accionaba el representante mientras cantaba un romance alusivo a los sucesos de la historia”⁴⁷¹. De esta hermandad del retablo con la celebración cristiana del Corpus, nacerá con el tiempo la cara opuesta: el uso del retablo como elemento de representación más cercano a la tradición pagana y carnavalesca. Avanzado ya el siglo XVI las representaciones de títeres, casi siempre traídos por extranjeros, se convierten en espectáculos de diversión para el pueblo en los que participan, por un lado, el representante que manipula los muñecos, en ocasiones más de uno, y, por otro lado, un narrador que interpreta las acciones y palabras de los títeres. Titiritero y narrador: es así como llegamos a la pareja que urde todo el engaño en *El retablo de las maravillas*, a Chirinos y Chanfalla. El retablo y sus títeres, ese espacio de carácter sacro, tras la capacidad de Miguel de Cervantes para innovar los mecanismos de la creación de la ilusión dramática y la relación entre ficción y espectador, se instituye como instrumento para distinguir entre lo humano y lo divino⁴⁷². Titiriteros, retablos y demás guiñoles llegan a sus textos desde la tradición para dar forma a una nueva concepción dramática con la que mostrar la verdadera naturaleza oscura, ridícula y grotesca del ser humano. Personajes venidos de tierras lejanas que en su quehacer consiguen transformar esos instrumentos propios de la vida sacra en espacios donde lo humano y lo divino se mezcla sin prejuicios; de ahí que

⁴⁷¹ *Ibíd.*, pág. 86.

⁴⁷² “De los titiriteros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo, y sentarse sobre él a beber en los bodegones y tabernas; en resolución decía que se maravillaba de cómo quien podía, no los ponía perpetuo silencio en sus retablos o los desterraba del reino”. Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*,..., pág. 291.

finalmente se llegara a la prohibición de representaciones de la vida de Cristo o de cualquier otro tema sagrado a través de títeres o guiñoles. Alejado de los dogmas y convencionalismos que el espíritu de la Contrarreforma había impuesto en todo el territorio español, estos sujetos manejados por la mano de su creador, salidos de la caja de aquél que maneja las vidas a su antojo, se transforman bajo la mirada de Cervantes en uno de los engranajes perfectos para poner en pie la maquinaria de la creación de ilusión bajo la que se construyen sus entremeses y que alcanza su máxima representación en la figura de Chirinos y Chanfalla y su retablo de las maravillas:

CHANFALLA. Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las Maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.⁴⁷³

Con este retablo, el del descendiente de brujos⁴⁷⁴ y su fiel compañera, el dramaturgo construye una de sus piezas cumbre con la que mostrar, junto al reflejo oscuro de un tiempo y un lugar, el de la España del Barroco, sus inquietudes y preocupaciones dramáticas: retablos, fantoches y titiriteros suben a escena para representar ante los personajes del entremés un espacio de fantasía e ilusión; engranaje perfecto el de este juego de matrioskas con el que poner en jaque no solo a una sociedad oscura, hipócrita y asfixiante, sino también el concepto de realidad y de verdad dramáticas:

⁴⁷³ Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 171.

⁴⁷⁴ "Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas". *Ibídem*. En nota a pie de página, en la edición de Nicholas Spadaccini señala que "Chanfalla se presenta ante su público – el de los aldeanos del Retablo – como si fuera descendiente de brujos y hechiceros". Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 219, nota 16.

El retablo maravilloso platea, pues, ante sus espectadores y los del entremés el problema de la verdad en el teatro. Problema fundamental con el que Cervantes, amargado con el aplastante triunfo de la comedia lopesca, relaciona toda la triste historia de sus ambiciones⁴⁷⁵

Estos dos personajes cervantinos, titiriteros, charlatanes y farsantes ambulantes, se constituyen como individuos depositarios de una larga tradición que alcanza desde los orígenes del teatro y, a su vez, funcionan como principio originario de toda una corriente de dramaturgos que, ya desde finales del siglo XIX, claman por una nueva propuesta teatral, alejada del realismo rancio de los Echegaray, Quintero y compañía, que copaba los escenarios españoles. Las trazas de estos personajes grotescos y los hombres que gobiernan sus vidas, son con las que se empieza a fraguar una nueva forma de hacer teatro de la mano del *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente, del *teatre íntim* de Adrià Gual⁴⁷⁶, y por supuesto de las tres piezas de retablo farsesco de *Martes de Carnaval*; vieja impronta para nuevos vuelos dramáticos que alcanzan en las piezas del ciclo farsesco de Federico García Lorca el espacio perfecto para subir de nuevo a escena esa *poesía que se levanta del libro*.

Esta renovación estética, surgida bajo la estela de tradicionales seres como son los muñecos de guiñol, se enmarca dentro de una nueva corriente de pensamiento que recorría toda Europa desde finales del siglo anterior encabezado por Maeterlinck⁴⁷⁷ y Gordon Craig⁴⁷⁸, y que a finales de los años

⁴⁷⁵ Maurice Molho, *Cervantes, raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, pág. 112.

⁴⁷⁶ En la Cataluña de principios de siglos luchaba por la creación de un nuevo teatro, a través de formas dramáticas breves y con la Commedia dell'arte como caldo de cultivo, "en els moments actuals de desorientació i més que de desorientació, d'una pecaminosa indiferència i una grolleria [...] que fa trontollar l'escassetat de bon sentit que resta". Cito las palabras de Adrià Gual por Enric Gallén, "La reanudación del teatro íntim, de Adrià Gual, en los años veinte" en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, (coord. y ed. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos), Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca, 1992 pág. 165.

⁴⁷⁷ "Realmente no fueron escritos para actores ordinarios. Sinceramente creía y todavía creo que lo poético muere cuando se le introducen seres humanos. Y por estas razones he destinado mis pequeños dramas a aquellos seres indulgentes con lo poético que, a falta de nombre, llamo marionetas". Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, pág. 67.

veinte eran ya harto conocidas entre los círculos de intelectuales españoles. Desde Jacinto Grau, pasando por Benavente y Valle-Inclán, hasta llegar a Federico García Lorca, retomando el originario y primitivo teatro de títeres, se lanzaron a la búsqueda de una mayor autonomía de la pieza teatral, puesto que la ausencia de actores les daba la oportunidad de trabajar con personajes “sin alma, sin persona, exclusivamente personaje”⁴⁷⁹; con ellos conseguían la creación de una nueva realidad alternativa con la que alcanzan a recuperar esa materia poética perdida desde el triunfo del realismo más ripio, puesto que les permitía subir a escena toda una estirpe de personajes lo más alejado posible de una representación física de la realidad:

Las marionetas, desde una posición lateral [...], la trastocan, la invierten, la tergiversan, la exageran, para librarse de ella. No proponen una imagen de la realidad sino una alternativa. Les compete lo distinto⁴⁸⁰

La búsqueda de un nuevo modelo que pueda librarse de esa realidad vacía y trivial pasa a ser el acicate que empuja a todos estos dramaturgos a llevar a cabo con sus creaciones un proceso de depuración de toda artificialidad para dotarlas así de un carácter originario y universal con el que fraguar esa alternativa al teatro burgués que monopolizaba los escenarios. Es por todo ello que, ya desde finales del siglo anterior, y durante el primer tercio del siglo XX, florecen distintos modos de llevar de nuevo a escena el género farsesco, retomando así desde los personajes arquetípicos de la *Commedia dell'arte* hasta la recuperación del teatro de títeres; hasta convertir a estos últimos en sujetos de mayor altura que la del hombre:

⁴⁷⁸ “Si te desembarazas del actor, te habrás librado del medio que utiliza el degradado realismo teatral para existir y proliferar. Ya no habría en este caso una figura viva que nos incitara a la confusión de concertar arte y realidad: una figura viva en la que fueran perceptibles las debilidades y los temblores de la carne. El actor debe desaparecer y su lugar ser ocupado por la figura inanimada”. *Ídem*.

⁴⁷⁹ Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, pág. 69.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 71.

Hablar de títeres suscita en muchos hombres y mujeres una risa insensata. Piensan inmediatamente en los hilos, piensan en las manos tías y los movimientos irregulares y dicen: “es un muñeco ridículo”. Pero déjenme decirles una cosa acerca de estos títeres. Dejen que les repita que estos fantoches son descendientes directos de una grande y noble familia de imágenes; imágenes que eran de verdad “hechas a semejanza de dios” [...]. ¿Ustedes creen, señoras y señores, que estos títeres hayan sido siempre unas cositas de un palmo de altura? ¡No de verdad! El fantoche tuvo en un tiempo una forma más generosa que la de ustedes.⁴⁸¹

El nuevo enfoque que proponen como alternativa estos dramaturgos encuentra uno de sus puntos⁴⁸² de partida en la teoría que esboza Diderot en su *Paradoja del comediante* (1769) acerca de la necesidad del arte de alejarse del reflejo mimético de la realidad; teorías que seguirá de cerca Heinrich von Kleist en *Sobre el teatro de marionetas* (1810), al exponer las ventajas del uso del títere como personaje por su carencia de afectación y capacidad de ingravidez. Para poder llegar a uno de los hitos del teatro de vanguardia europeo como es Alfred Jarry quien, concienciado de la necesidad de romper con las formas de representación teatral de los actores del momento, optó por las marionetas, tal y como expone en su conferencia “Sobre los títeres” (marzo de 1902):

Las gobernamos como conviene, por medio de hilos [...]. Sólo las marionetas constituyen un diminuto pueblo por completo aparte [...]. Sólo las marionetas, de las que se es amo, soberano y Creador (pues nos parece esencial haberlas fabricado uno mismo), traducen pasiva y rudimentariamente, íntimas formas de ser de la exactitud...⁴⁸³

⁴⁸¹ Edward Gordon Craig, *El arte del teatro*, México, Universidad Autónoma de México – Grupo editorial Gaceta, 1987, pág. 144.

⁴⁸² Tomo como referencias el estudio llevado a cabo por Emilio Javier Peral Vega en su tesis doctoral, publicada en 2001 bajo el título *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, en la que realiza un detallado análisis acerca de la recuperación del teatro breve de carácter carnavalesco a través de distintos autores y géneros hasta terminada la Guerra Civil.

⁴⁸³ Cito las palabras de Alfred Jarry en su conferencia «Sobre los títeres» (marzo de 1902) por Emilio Javier Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*,..., pág. 55.

Todos ellos antecedentes necesarios para llegar a la apuesta de Gordon Craig, cimentada en tres pilares básicos: la importancia del director de escena por encima de los actores que confiera coherencia a la puesta en escena del texto; la necesidad de que el actor⁴⁸⁴ prescindiera de las emociones en detrimento del control que surge de la teoría que defiende que la “libertad del hombre impide hacer uso de él como un instrumento al servicio del hecho teatral”⁴⁸⁵ y de la que nace el concepto de la supermarioneta⁴⁸⁶, del muñeco que permanece siempre perfecto independientemente de aquello que le rodee y que proporciona la eternidad a la representación teatral; y, el tercer y último pilar, la ya tan citada reateatralización que, tomando a Wagner como modelo para llegar a la consecución del Arte Total, pretende la construcción de una manifestación artística basada en gestualidad y alejada de cualquier atisbo de realismo⁴⁸⁷: una propuesta de un evidente y marcado carácter revolucionario e innovador, la de Gordon Craig, respecto del panorama teatral europeo de fin de siglo, que a su vez muestra de manera muy explícita la deuda que tiene para con la tradición clásica:

El actor tiene que irse y en su lugar debe intervenir la figura inanimada; podríamos llamarla la Supermarioneta, en espera de un término adecuado. [...] La marioneta desciende de las imágenes de piedra de los templos antiguos y actualmente es la figura de una Dios muy degenerada [...]. La marioneta me parece como el último eco del arte noble y bello de una civilización pasada. Pero como sucede en todas las artes que son

⁴⁸⁴ “El arte se produce únicamente mediante un planteamiento riguroso. Es evidente, por tanto, que para crear cualquier obra de arte es necesario trabajar estrictamente con aquellos materiales que pueden someterse por entero a nuestros propósitos. Indudablemente, el hombre no es uno de esos materiales”. *Ibíd.*, pág. 59.

⁴⁸⁵ *Ídem.*

⁴⁸⁶ “Ya arrecien o escaseen los aplausos, el latido de sus corazones permanece impasible, no hace aspavientos apresurados o torpes; aunque se les ahogue con ramos de flores y muestras de cariño”. Emilio Javier Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*,..., pág. 58.

⁴⁸⁷ “El gesto teatral no ha de convertirse en un mero soporte de la palabra escrita, sino en un elemento transmisor [...] del mensaje forjado por el autor. Como consecuencia [...] la máscara supone el mejor medio de distanciamiento, de manera tal que el espectador se sabe y se ve diferente de los seres que pueblan la escena”. *Ídem.*

caducas, entre manos bruscas o vulgares el muñeco se ha vuelto una cosa indigna. Todos los titiriteros no son ahora más que unos malos comediantes.⁴⁸⁸

Directos descendientes de dioses de piedra de un mundo ya lejano, fantoches, títeres y marionetas, deben encontrar de nuevo el espacio que les corresponde como seres de una alta dignidad humana frente a al hombre de barro, desnaturalizado y plagado de miserias que aspira a sobrevivir en medio de una sociedad en la que la diferencia no tiene lugar. Individuos nacidos en ese espacio donde se aúnan lo sacro y lo profano⁴⁸⁹ que se convierten en la mejor representación de la desazón que condena al individuo en un ser ridículo, mezquino e insignificante.

Esta nueva corriente de pensamiento, frente a la que los autores españoles no permanecieron ajenos, infunde nuevos aires sobre la escena y con la que dramaturgos, críticos y escenógrafos conjuntamente, ayudaron a fraguar esta renovación teatral que acabaría teniendo lugar durante el primer tercio del siglo XX, encuentra en Valle-Inclán y en Federico García Lorca, cada uno a su manera, la culminación de la redención de estos seres de antaño manejados por hilos:

El mundo de las marionetas es un complemento, una prolongación, un ensanche del mundo teatral moderno. La marioneta, que asoma en el origen mismo del teatro, a medida que éste progresa va quedándose aparatada de los grandes núcleos urbanos, limitándose, en sus más humildes manifestaciones, a ser regocijo de la gente menuda o tosca atracción de feria, vuelve, en las evoluciones más recientes de la escena, a recuperar su rango.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Edward Gordon Craig, *op. cit.*, pág. 137.

⁴⁸⁹ "La marioneta es el actor por excelencia. Tiene la fuerza hierática de las estatuas de las iglesias antiguas y el humorismo del muñeco de madera. Origen religioso y origen profano... Tienen la expresión de una figura de tabernáculo y la comicidad de una muñeca para niñas". Vittorio Podrecca, fundador de los Piccoli en Sebastià Guasch, *Títeres y marionetas*, Barcelona, Argos, 1949, pág. 9.

⁴⁹⁰ Enrique Díez-Canedo, «Información teatral» en *EL Sol*, Madrid (17 de octubre de 1924), pág. 2.

Se empieza proyectar la recuperación de esa condición de altura del dramaturgo, cual demiurgo al manejo de sus criaturas, perdida desde antaño y que encuentra en Jacinto Benavente uno de sus primeros adeptos ya a finales del siglo XIX cuando decide subir de nuevo a escena, a través del género de la farsa, personajes de la *Commedia dell'arte*, poner en práctica las teorías de la reteatralización⁴⁹¹ y dar voz a marionetas y guiñoles. Así, en esas piezas breves que forman su *Teatro fantástico*⁴⁹² (1892) y con el prólogo de Crispín a *Los intereses creados* (1907), da muestras de los caminos que acabará tomando el género farsesco, y con él, los retablos y sus titiriteros, en la escena española hacia finales de los años veinte:

No presume de tan gloriosa estirpe esta farsa [...]. Es una farsa guiñolesca, de asunto disparatado, sin realidad alguna. Pronto veréis cómo, cuanto en ella sucede, no pudo suceder nunca, que sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, sino muñecos y fantoches de cartón y trapo, con groseros hilos, visibles a poca luz y al más corto de vista [...].

El autor sólo pide que añeís cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbuceos.⁴⁹³

⁴⁹¹ “Esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representar de los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades [...] en una sola individualidad, la del espectador ideal. La esencia de este movimiento de reteatralización la constituye el descubrimiento moderno de una verdad muy vieja” (Ramón Pérez de Ayala, “Las máscaras. Reteatralización” en *España*, 25-XI, 1915, pág. 4). Pérez de Ayala descubre en esta nueva manera de ver el arte teatral la posibilidad de llevar a cabo una renovación de los géneros teatrales tradicionales y populares a través de la vuelta a lo más primitivo, a través de la búsqueda de lo más originario y primigenio, huyendo así de ese realismo que había convertido los teatros en “templos del verbo inflado e inane”. Ramón Pérez de Ayala, *Ibíd.*

⁴⁹² “¡Pobre señor Pantalón, cómo se acordará de mí estos días! Yo no quiero acordarme... ¡De mi Arlequín toda! ¡De mi Arlequín de mil colores, hace de la vida perpetua mascarada [...]. Me disfrazaré, le daré broma, pero mi careta será espiritual; me vestiré el alma de máscara...”. Jacinto Benavente, *Teatro fantástico*. Edición de Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 102-103.

⁴⁹³ Jacinto Benavente, *Los intereses creados*, Madrid, Cátedra, 2004, pág. 53.

Guiñoles, títeres y fantoches que tras peregrinar por toda la historia del teatro español se detiene ahora en la pluma de dos de los dramaturgos cuyas propuestas dramáticas renuevan la escena española del primer tercio del siglo XX para devolverle la dignidad perdida. El teatro deviene de este modo, con sus personajes fantochescos y en ocasiones grotescos, manejados por el antojo de quien tiene en su poder los hilos de la trama, en la manera de mostrar el verdadero rostro de la naturaleza humana.

7.2. EL DRAMATURGO FRENTE A SUS CRIATURAS: DOS MIRADAS ANTE A LA TRAGEDIA HUMANA

“Bajo la capa parada de un viejo ladino revelan sus bultos los muñecos de un teatro rudimentario y popular”⁴⁹⁴. Muñecos escondidos bajo la capa de ese viejo farsante⁴⁹⁵, que se muestran, en la dramaturgia valleincliniana, como el elemento perfecto para llevar a cabo ese proceso de deformación grotesca que sufren sus personajes a consecuencia de un entorno que conduce a la alienación más extrema y que los obliga a actuar de una determinada manera, ajena totalmente a su propia voluntad. Los mismos muñecos que nacen del retablillo lorquiano, de aquel tabanque del que surge la verdadera esencia del teatro.

⁴⁹⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpento...*, pág. 115.

⁴⁹⁵ Bululú: Farsante que en lo antiguo representaba él sólo, en los pueblos por donde pasaba, una comedia, loa o entremés, mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando. *Autoridades*, 1770.

Ambos dramaturgos descubren de nuevo la posibilidad que les dan esos viejos títeres de subir a escena junto a la condición fantochesca del individuo frente a una realidad, en la que ya no parece ser posible la dignidad humana, también una nueva manera de hacer teatro frente a la poderosa maquinaria del teatro burgués más ripio que copaba los escenarios desde la segunda mitad del siglo XIX. En sus obras se hace de nuevo carne una herencia, la de los retablos y titiriteros cervantinos cuyo universo remite a ese *theatrum mundi* del Siglo de Oro, con la necesidad de mostrar al espectador, a través de la comedia, a ese hombre caído que habita el mundo, a la vez que, paralelamente, se refleja una intención de llevar a cabo la renovación escénica que el panorama teatral español parecía estar pidiendo a gritos en el primer tercio del siglo XX. Cervantes y toda la tradición del tópico de la vida entendida como teatro se constituye ahora como espacio primitivo en el que confluyen dos maneras de ver la realidad; dos modos de situar al hombre frente a la realidad. Valle-Inclán y Federico García Lorca parten de una misma intención, pero terminan creando dos dramaturgias distintas: para Valle el hombre parece condenado al ridículo y Lorca termina concediendo al romance de ciego de su titiritero una nueva dignidad:

Pero Lorca evita en su romance el malicioso aire paródico que Valle da al suyo. Con su similar estructura de “teatro en el teatro” la semejanza de ambas obras esconde, pues, sutil contradicción. Valle nos dice de *Don Friolera* que el sentido final de la obra lo resume el desenfadado guiñol del bululú y no el altisonante romance popular que la termina: Lorca decide rehabilitar al ciego de su tierra que lo recita, denigrado por Valle, y al hacerlo, rebate de hecho el esbozo teórico de esperpento⁴⁹⁶

El *theatrum mundi*⁴⁹⁷ es un lugar común dentro de la historia de la literatura a través de la cual se construye una cosmovisión del hombre desde

⁴⁹⁶ Antonio Buero Vallejo, *García Lorca ante el esperpento...*, pág. 28.

⁴⁹⁷ Para la historia del tópico a lo largo de la historia de la literatura y el pensamiento tomo como referente el conocido y brillante epígrafe de Curtius acerca de las metáforas del teatro de su *Literatura europea y Edad Media latina*.

tiempos ancestrales. El motivo de la vida humana vista como un teatro cuyos personajes son movidos por un dios creador, empieza su andadura en los textos platónicos⁴⁹⁸; toma cuerpo en la Edad Media, por una parte, a través de la literatura cristiana⁴⁹⁹ y la idea agustiniana de la “comedia el género humano es esta vida llena de tentaciones”⁵⁰⁰ y, por otra parte a través de la tradición pagana⁵⁰¹; hasta convertirse en el espacio bajo el que se conforma gran parte del pensamiento barroco y que aparece descrita en boca del hidalgo cervantino y su fiel escudero:

- Pues lo mismo – dijo don Quijote – acontece en la comedia y trato de este mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en sepultura.⁵⁰²

El espacio que alberga la comedia alcanza con Calderón de la Barca su expresión más metafísica dentro del panorama del teatro clásico español; el *theatrum mundi* manejado por Dios el dramaturgo barroco pone en escena de nuevo “la metáfora del teatro, desgastada por la tradición antigua y por la medieval, reencarna en un teatro vivo, convirtiéndose en expresión de un

⁴⁹⁸ “SÓCRATES. Esto nos hace conocer que en las lamentaciones y tragedias, no sólo del teatro, sino en la tragedia y comedia de la vida humana, el placer va mezclado con el dolor, así como en otras muchas cosas”. Platón, *Filebo*. Introducción general por Emilio Lledó; traducción y notas por J. Calonge Ruíz, E. Lledó y Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 2000, 50b.

⁴⁹⁹ No debemos perder de vista como ya de las palabras de San Pablo a los Corintios se desprende esa idea de la vida como espectáculo; y más concretamente la muerte: “Por lo que veo, a nosotros, los apóstoles, Dios nos señaló el último lugar, como condenados a muerte, convertidos en espectáculo para el mundo y para ángeles y hombres”. *Corintios I*, IV-9.

⁵⁰⁰ “Pues me parece que a nosotros, los apóstoles, Dios nos ha puesto en el último lugar, como a condenados a muerte. Hemos llegado a ser un espectáculo para el mundo, para los ángeles y para los hombres”. *Corintios I*, IV, 9.

⁵⁰¹ “Teatro y juego es toda la vida: renuncia a lo serio y aprende tu papel, o sufre los dolores”. Epigrama de Paladas. Cito por Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, pág. 204.

⁵⁰² Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., pág. 641.

concepto teocéntrico de la vida humana”⁵⁰³. Teatro como reflejo del vivir y del devenir que a su vez es muestra del morir del hombre, marcado por la sociedad bajo la que le ha tocado representar su papel, supone en el siglo XVII una necesidad vital frente a la mera representación especular:

Así hará de la metáfora una realidad: lo teatral invade el mundo y lo transforma en una escena animada. En el fondo, pues, ello llevará al hombre a considerar todo lo que le rodea como inestable, cambiante y engañoso⁵⁰⁴

El mundo inestable, cambiante y engañoso el del hombre del barroco se muestra consciente del carácter ilusorio de la existencia, hace de la tierra “el teatro en que se representan las farsas humanas”⁵⁰⁵ cuya sombra parece alargarse hasta la España de finales del siglo XIX y principios del XX. La vida sigue apareciendo, a ojos de los espectadores y personajes que lo habitan, como un lugar con suelo de barro, mudable, incierto e ilusorio en el que no se perdona a aquellos que como don Friolera o la Zapatera lorquiana vacilan y recelan del papel que la sociedad les ha otorgado; criaturas encerradas bajo el papel que la sociedad espera que ejerzan en este gran artificio en el que se ha convertido el devenir humano.

Don Estrafalario, “el espectro de antiparras y barbas”, el Bululú y el fantoche de don Friolera bajo la huella de toda la tradición del *theatrum mundi* es el primer alto el camino de este epígrafe⁵⁰⁶. La hoja central del retablo que Valle-

⁵⁰³ Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, pág. 209.

⁵⁰⁴ Antonio Orozco, *op. cit.*, pág. 98

⁵⁰⁵ “Es la tierra el teatro en que se representan las farsas humanas; permanece firme, esta se queda como la casa de las comedias; pasa una generación y viene otra, como diferentes compañías de representantes. ¿Qué es ver un personaje de rey en una comedia? [...]. Acabada la farsa, es un hombre bajo de por ahí”. Fray Antonio de Guevara, cito por Abraham Madroñal, «En un lugar del *Quijote* (A propósito de algunas palabras y expresiones cervantinas) en *Anales Cervantinos*, volumen XXXVIII, 2005, pág. 160.

⁵⁰⁶ Quisiera indicar que la elección de las dos obras sobre las que se lleva a cabo el estudio en este epígrafe se debe a su carácter más significativo dentro de ambas trilogías, pero no debemos olvidar que la tradición del teatro dentro del teatro se podría rastrear casi en toda la

Inclán crea para poner en pie su nuevo género, el esperpento, puede leerse como una pieza construida bajo una estructura circular, puesta al servicio del dramaturgo para poner frente al espectador a todas las criaturas con las que mostrar su nueva propuesta dramática, y también poner en jaque a toda una sociedad emponzoñada bajo el barro de la naturaleza humana.

El dramaturgo gallego construye el esperpento de la historia de los cuernos del teniente Astete sobre una estructura circular perfecta, como si de una caja china se tratara de la que van saliendo una caja tras otra. Desde la aparición inicial de las *dos figuras viejas asomadas* bajo el conflicto trágico de la pérdida de la honra de don Friolera asoma una preocupación acerca de cuál debe ser la propuesta dramática con la que transformar el panorama teatral de principios del siglo XX, mientras, dentro de cada una de las cajas chinescas en las que aparecen todos los personajes dan forma, de distintas maneras, al ya clásico drama de honor. La historia de Don Friolera, hoja central del retablo, se construye a su vez con tres partes, cada una de ellas muestra tres maneras de ver la realidad ya mencionadas anteriormente⁵⁰⁷. La primera parte de este tríptico central se abre con el «Prólogo» de don Manolito y don Estrafalario; los dos viejos intelectuales que elaboran, a partir de la imagen del cuadro de Orbaneja del pecador ahorcado y el diablo que ríe y guiña un ojo al espectador, toda la teoría dramática de esa manera de ver el mundo *levantado desde el aire*, el esperpento se convierte así ante el espectador en propuesta teórica de la mano de Don Estrafalario⁵⁰⁸ a la vez que es puesta en escena:

producción dramática de ambos autores.

⁵⁰⁷ “Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire”. «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra» en *ABC*, Madrid (7 de febrero de 1928), pág. 3.

⁵⁰⁸ “La función de don Estrafalario es desde el inicio la de plantear, considerando el mundo como un gran teatro, el problema fundamental de la estética esperpéntica, a saber «el problema estético de qué perspectiva sirve mejor para contemplar este espectáculo teatral»”. Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 88.

DON ESTRAFALARIO – [...] Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones con los muertos, al contarse historias de los vivos. [...] Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos: ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa.

DON MANOLITO - ¡Usted, Don Estrafalario, quiere ser como Dios!

DON ESTRAFALARIO – Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez al preguntarle el cacique, qué deseaba ser, contestó: Yo difunto.⁵⁰⁹

Esta manera de situarse ante la existencia, desde la otra orilla, por encima de todo, constituye en *mise en abyme* dentro del retablo del esperpento de Valle-Inclán cuando “el Bululú teclea un aire de fandango en su desvencijada zanfoña, y el acólito [...] se le esconde bajo la capa para mover los muñecos”⁵¹⁰; es el momento de la función de títeres de la *Trigedia* de los Cuernos de don Friolera, es el momento en que es posible la tragedia de hombre, cuando el individuo ha quedado reducido a mera marioneta cuyos hilos maneja el demiurgo creador que decide su destino.⁵¹¹ Espacio de posibilidad para la tragedia humana el que se produce ese encuentro con la tradición y que nace de la necesidad del dramaturgo gallego por crear un nuevo género que no sólo le permita, renovar la yerma escena teatral española del primer tercio del siglo, sino también poner ante los ojos del espectador el verdadero carácter deshumanizado y pretencioso

⁵⁰⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos*,..., pág. 115.

⁵¹⁰ *Ibíd.*, pág. 124-125.

⁵¹¹ Una mirada, la del ser que maneja esos hilos que mientras en Cervantes conserva conscientemente el halo de condescendencia de aquel que ha hecho las *paces con el barro humano*, en el caso de Valle-Inclán solo deja traslucir cierta ternura cuando el género del esperpento se le escapa de las manos de manera inconsciente y rompe sus propios límites: “El español está siempre un poco por encima de sus personajes, es un demiurgo que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia de ser superior. Cuando siente ternura por ellos procura no demostrarlo o da a sus expresiones un toque burlón. Si un francés hubiera escrito *El Quijote*, a cada paso le estaría llamando: ‘¡Oh, mi héroe!, ¡oh, mi héroe!’”, extasiado ante sus hazañas. Cervantes en el fondo, admira a don Quijote y siente por él una gran ternura, pero tiene el pudor de sus sentimientos y no lo deja traslucir” («En el hogar de Valle-Inclán» en *Estampa*, Madrid, 27 de noviembre de 1928, pág. 11). Misericordia consciente del creador hacia las figuras de barro creadas con la que Federico García Lorca sube a escena no solo una crítica social y teatral del mundo en que vive, sino que consigue universalizarla y hacerla atemporal, convirtiéndola así en el verdadero drama del hombre a lo largo de la historia.

del hombre cuyo origen se remota hacia los orígenes de la tradición. Es entonces de la mano del Bululú y sus ridículos muñecos el momento en el que Valle-Inclán sube de nuevo a escena los retablos de Chirinos y de Maese Pedro para retomar con todo lo que aprehende de ellos la visión del hombre como ser trágico tras la que se esconde esa imagen del *theatrum mundi* que recorre gran parte de la literatura del barroco. Las marionetas del Bululú, ese ser hecho de un barro distinto al de sus personajes, a los cuales maneja con su entidad demiúrgica, terminan por conformar un nuevo espacio de redención de ese teatro español marcado por un profundo dogmatismo religioso:

DON ESTRAFALARIO – Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamente se encuentra en la Biblia [...]. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática [...]

DON MANOLITO - ¿Y de dónde nos vendrá la redención Don Estrafalario?

DON ESTRAFALARIO – Del compadre Fidel. ¡Don Manolito, el retablo de este tuno, vale más que su Orbaneja⁵¹²

Valle-Inclán apunta con sus dardos hacía la tradición del teatro calderoniano, si bien parece deberse, como ya he indicado anteriormente⁵¹³, a esa lectura errónea que se había llevado a cabo durante siglos de la dramaturgia calderoniana y que el teatro romántico burgués de finales de siglo había terminado convertido en un sinfín de dramas rancios con los que perpetuar un sistema de valores caduco y alienador para el hombre.

El teatro de muñecos del compadre Fidel constituye el espacio de la profanación y la subversión de la realidad; en él la muerte de la mujer adúltera a manos de su marido aparece ahora, a ojos del espectador, como un acto ridículo y grotesco. Es la mirada desde la otra ribera, la del diablo del cuadro de Orbaneja sacando la lengua, la misma de ese titiritero con el que tropieza don

⁵¹² Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos*,..., pág. 122.

⁵¹³ Ver nota 45

Quijote en la venta y que “debe de tener hecho pacto tácito o espreso con el demonio”⁵¹⁴. *Trigedia*, la del “fantoche con los brazos aspados y el ros en la oreja”⁵¹⁵ con la que titiritero, nuevo alter ego del dramaturgo gallego, lleva hasta el extremo la deformación del drama de honor calderoniano ⁵¹⁶ y de la aniquilación social del hombre. Valle-Inclán crea con el Bululú, bajo la estela del *tracista y embrollador* cervantino Pedro de Urdemalas, un personaje con el que consigue de nuevo “retratar con mirada festiva y desencantada un mundo deplorable”⁵¹⁷ poniendo una vez más en jaque a las más altas esferas de la sociedad. Realeza en la comedia cervantina, miliares en los esperpentos valleinclanianos; una convergencia entre tradición y modernidad con un mismo objetivo: poner ante el espectador los aspectos más abominables de la condición humana:

La conducta de la corte real no constituye, pues, una cómica e inocua travesura, sino una concatenación de intenciones y acciones indignas, ridículas e inmorales, que ponen de relieve su deplorable y total desprestigio en el sentido moral, social, político y humano.⁵¹⁸

Una vez cerrada la primera hoja pequeña del retablo de don Friolera se abre la gran parte central del retablo con la recreación de lo expuesto de manera teórica anteriormente por ese “espectro de antiparras y barbas”⁵¹⁹ que todo lo observa desde la balaustrada de la escalera, desde lo alto; es tras esto donde tiene lugar el esperpento del Teniente Astete. De esta manera, en la hoja central del retablo el dramaturgo se ocupa de ir dejando huellas de esa metateatralidad que le proporcionan los fantoches que la protagonizan; huellas en las que se

⁵¹⁴ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., pág. 751.

⁵¹⁵ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos*,..., pág. 116.

⁵¹⁶ En el epígrafe dedicado a la influencia de Calderón en los textos de ambos dramaturgos dedicaré capítulo aparte a la subversión del tema del honor y la honra valleinclanianos en *Los cuernos de Don Friolera*.

⁵¹⁷ Marcella Trambaioli, *op. cit.*, pág. 228.

⁵¹⁸ Stanislav Zimic, *op. cit.*, pág. 277.

⁵¹⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos*,..., pág. 111.

detecta la presencia omnipresente de un espectador dando entrada así a su particular versión de la metáfora del *theatrum mundi* y a toda la herencia aprehendida del *Retablo de las maravillas* de Chirinos y Chanfalla. Los protagonistas se muestran ante el espectador como personajes conscientes de una tragedia grotesca:

Consiste, pues, en la escisión entre el papel que representan los personajes y lo que son en realidad, y en un elemento metateatral, que implica esta escisión: la conciencia del juego en el que participan ⁵²⁰

Todos ellos son sujetos conscientes ⁵²¹ de ese juego social del que participan y se saben objeto de las miradas subrepticias de la sociedad que les rodea.⁵²² La tragedia del teniente Astete se fragua, ya desde la primera escena, como espectáculo grotesco del mundo y conforman el esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, y en consecuencia *Martes de Carnaval*, en un universo ensimismado en el que se produce un desdoblamiento estructural a la vez que temático. La historia sufre así un proceso de mirarse hacia sí misma, desde la

⁵²⁰ Elzbieta Kunicka, *El "fantoche humano" y la renovación teatral española. La marionetización del personaje en los esperpentos de "Martes de carnaval" de Valle-Inclán*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, pág. 145

⁵²¹ Conciencia de condición literaria como personaje de un mundo manejado por el antojo de un creador supremo que desdibuja los límites de la realidad y la ficción y que encuentra magistral momento en la novela de Miguel de Cervantes:

—Ahora que estamos solos y que aquí no nos oye nadie, querría yo que el señor gobernador me asolviese ciertas dudas que tengo, nacidas de la historia que del gran don Quijote anda ya impresa.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., pág. 809.

⁵²² Vecinas y militares, los que deambulan alrededor de Don Friolera y su esposa cortejada, que se convierten, no solo en espectadores de una tragedia, sino en jueces manipuladores de unas vidas que no les pertenecen; es así como doña Tadea es, como bien apunta la profesora Trambaioli en "una contrafigura del cínico Bululú y de su modelo cervantino" (Marcella Trambaioli, *op. cit.*, pág. 241). La tragedia del teniente Astete toma con ello la forma de las cajas chinescas que esconden dentro una nueva caja de manera infinita y que al cerrarse vuelven a remitir de nuevo al origen:

La última beata vuelve de la novena: Arrebuja en su manto de merinillo, pasa la figona metiendo el hocico por rejas y puertas: En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja: Escurridiza, desaparece bajo los porches y reaparece sobre la banda de luz que vierte la reja de una sala baja.

Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos*,..., pág. 149.

función de títeres del Bululú de la que son espectadores don Manolito y don Estrafalario, pasando por el esperpento de la hoja central del retablo, espectáculo de una realidad oscura cuyos protagonistas parecen moverse al son de los hilos del creador, hasta llegar al romance de ciego. El esperpento de la tragedia de honor valleinclaniana, se nos presenta, del mismo modo en que lo hacía *El retablo de las maravillas* cervantino, como un espejo en el que se abren una multiplicidad de planos el de los comediantes por un lado, el del mismo retablo, pasando por el del público tanto el del entremés como el del propio retablo, hasta llegar al del furrier que irrumpe en escena; toda esta multiplicidad de planos del mundo grotesco terminan diluyéndose tanto al principio como al final con la presencia de don Manolito y don Estrafalario. Entrada de personajes que juegan a distorsionar la realidad y la ficción del espectador que dan muestra de una conciencia por parte del dramaturgo, la de la dimensión metateatral del espectáculo, que de nuevo hunde sus raíces en la tradición cervantina, y más concretamente en el personaje de Pedro de Urdemalas:

Yo, farsante, seré rey
quando le aya en la comedia,
y tú, oyente, ya eres media
reyna por valor y ley.
En burlas podre servirte⁵²³

“A decir misas, hacer altares, construir teatritos”⁵²⁴; juego caleidoscópico de planos el del proceso de abismación de la escena dramática que alcanza un mayor grado de madurez de la mano de Federico García Lorca. El recurso metateatral y el desvanecer de la separación entre realidad y ficción, entre

⁵²³ Miguel de Cervantes, *La Entretenida. Pedro de Urdemalas*, Barcelona, PPU, 1988, pág. 250

⁵²⁴ Enrique Giménez Caballero, «Itinerarios jóvenes de España: Federico García Lorca» en *La Gaceta Literaria* (1 de diciembre de 1928), pág. 6. Enmiendo la referencia a la entrevista por parte de Marie Laffranque en «Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés», que a su vez usa Miguel García Posada en su edición de las *Obras Completas*, que fechan del 15 de diciembre de 1928.

público y escena, proporcionan al poeta los elementos para universalizar el problema del hombre frente un universo alienador al que no se siente pertenecer y poder con ello abrir una grieta en el muro levantado para encerrar al individuo por la que acceder a un espacio en el que poder ser libre. El *theatrum mundi*⁵²⁵ y toda la tradición que surge bajo su estela constituye la urdimbre con la que el dramaturgo escribe gran parte de su producción dramática. *Gran teatro del mundo*, el que maneja el director bajo su voluntad, que dentro del ciclo farsesco cobra vida, bien sea a través de las salidas de escena de ese Director que azuza a don Cristóbal para salir a escena, bien a través de un Zapatero oculto bajo las ropas de un titiritero. Como hemos ido detallando anteriormente marionetas, títeres y retablos han caminado de la mano del entremés desde antaño, por ello no es de sorprender que Federico García Lorca concibiera la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y el posterior *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, como piezas teatrales breves, cómicas y para ser representadas por títeres; guiñoles que le acercan a la tierra cervantina:

El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia. Así, pues el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen 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.⁵²⁶

Cada farsa tiene su tiempo y los *títeres de cachiporra* pertenecen al tiempo de la alegría, la sencillez y la sinceridad, que nacen de un texto que el

⁵²⁵ “[Renacimiento], momento en que la idea o topos del *theatrum mundi* resurge con renovada fuerza y presenta dos vertientes: la religiosa y la escéptica. Desde el punto de vista de la primera, el mundo es un teatro contemplado por Dios y la vida una comedia, compuesta de múltiples actos, en la que el hombre representa sin saberlo el papel que Dios le ha asignado. Para los escépticos, el mundo es un teatro en el que los seres humanos se agitan inútilmente, son actores de un juego absurdo que desemboca ineluctablemente en la muerte. Esta es la idea que predomina a lo largo del siglo XVII”. Irene Andrés Suárez, José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum, 1997, pág. 12.

⁵²⁶ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*, pág. 398.

dramaturgo concibió para ser representado con muñecos. Guiñoles manejados por un titiritero como eran Maese Pedro o Chanfalla y Chirinos. Ambas piezas, no supusieron un trabajo menor para el dramaturgo, ni una desviación del camino como bien anota Luis Fernández Cifuentes:

...estas dos obras en su trayectoria dramática no representa un ejercicio marginal accidental, insignificante, sino un reconocimiento ejemplar; las marionetas no son la distracción colateral, sino el modelo; no suponen una desviación, sino el retorno a los orígenes que exigía para el resto de su teatro⁵²⁷.

Del mismo modo que Chirinos y Chanfalla construyen una nueva realidad maravillosa a través de los títeres de su retablo, para Federico García Lorca el teatro de marionetas supuso, además de una vuelta a los orígenes tanto personales⁵²⁸ como de la más pura tradición del teatro popular cervantino, la posibilidad de enseñar al público las vilezas de la condición humana, un teatro que se alejaba 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”⁵²⁹; será este teatro, el que le permiten los *Títeres de cachiporra*, el que usará para “mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo”⁵³⁰. Una nueva y vieja forma de hacer teatro que además permitía al dramaturgo granadino mostrar su propuesta dramática; la incursión de títeres y las interrupciones del Director se configuran como manifiesto dramático que propugna un teatro y con el que traza su camino hacia la renovación de la

⁵²⁷ Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*,..., pág. 66.

⁵²⁸ “Llegó a La Fuente un teatrero de títeres. Federico no cabía en sí de emoción, ya que los títeres no se daban con frecuencia en el pueblo [...]. «Federico, que volvía de la iglesia con su madre, vio a los titiriteros que levantaban su retablillo, y a partir de aquel momento no abandonó la plaza del pueblo. Por la noche no quiso cenar, y se moría por asistir al espectáculo. Volvió a casa en un terrible estado de excitación. Al día siguiente el teatro de títeres sustituyó al altar de la tapia del jardín». [...] Vicenta Lorca volvió un día de Granada con un regalo muy especial para Federico [...]: un teatro de títeres de verdad”. Ian Gibson, *op. cit.*, pág. 36.

⁵²⁹ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 40.

⁵³⁰ *Ibidem*.

escena teatral superando el esperpento grotesco valleinclaniano y mostrando la posibilidad de redención y de libertad del alma humana frente a la dureza del mundo que la cerca:

Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a lo que tenemos condenado y saludar a don Cristóbal el Andaluz, primo del Bululú gallego, hermano de Monsieur Guiñol de París y tío de don Arlequín de Venecia, como uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.⁵³¹

Tras el primer paso dado con el teatro de títeres, el dramaturgo crea, dentro del universo de *La zapatera prodigiosa*, bajo la estela de ese *gran teatro del mundo*, esa ventana tras la se abre un espacio de libertad a la vez que nos muestra ese pueblo espectador de las miserias de ese viejo marido y su vendaval de mujer.

no se trata de una lucha de planos abstractos, en un planteamiento estático y sin solución, sino, más bien, de un proceso en el que las fantasías se resuelven en realidades, para ser de nuevo rechazadas y sustituidas.⁵³²

No debemos olvidar que, como bien indica el profesor Fernández Cifuentes, la farsa violenta de la Zapatera, se convierte para el dramaturgo granadino en el lienzo bajo el que plasmar una doble lucha, la de la joven esposa encerrada en un entorno sombrío y velado, por un lado, y la “que alude al conflicto del texto con sus contextos”⁵³³. Y es en esa doble lucha en la que la poesía y la fantasía trazan una vía de escape de ese entorno tirano y opresor; es entonces cuando el poeta da un paso firme para distanciarse de la

⁵³¹ Federico García Lorca, *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita. Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz*,..., pág. 93

⁵³² Francisco García Lorca, *op. cit.*, pág. 307.

⁵³³ Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*,..., pág. 101.

dramaturgia valleinclaniana para dar forma a una nueva propuesta estética y dramática bajo la cual plasmar el problema del hombre: “Yo veía dos maneras para realizar mi intento: una tratando el tema con truculencias y manchones de cartel callejero (pero esto lo hace insuperablemente don Ramón, y la otra, la que he seguido, que responde a una visión nocturna, lunar e infantil”⁵³⁴. Don Ramón no es ni una imitación ni un lugar del que renegar, sino un punto de partida ante el que fraguar un nuevo camino para resolver el conflicto⁵³⁵. Esta lucha de lo real con la poesía revela, a lo largo de toda la farsa, un espacio de mundos opuestos que se entretajan pero que a la vez se excluyen. Y es en ese conflicto de espacios, que en el fondo comparten los mismos elementos, en la que el *theatrum mundi* ofrece a Federico García Lorca la posibilidad de darles no una dimensión poliédrica además de un carácter metateatral. Con el gran ventanal al que se asoma la joven esposa del zapatero y por el que desfilan todos quienes la pretenden junto con las vecinas que la condenan, espectadoras y jueces de este personaje herético⁵³⁶, junto con la entrada en escena del titiritero con su cartelón con la que se produce un ejercicio de desdoblamiento magistral, se forma la rendija con la que se rompe el universo de lo real. Una ruptura con la que se cuele la ilusión frente a la lucha que surge “cuando ésta se hace realidad visible”⁵³⁷, a través de todo ese imaginario del *gran teatro* del mundo barroco.

⁵³⁴ «Autocrítica de *Mariana Pineda*» en *ABC*, Madrid (12 de diciembre de 1927), pág. 35.

⁵³⁵ “los esperpentos del dramaturgo gallego pueden estar, tienen que estar siempre presentes ante el escritor andaluz, pero no para imitarlo, y menos aún para resolverse contra él, sino [...] para trabajar desde los mismos puntos de partida, no en sentido opuesto, sino por derroteros diferentes que conducen a un mismo fin”. Joaquín Forradellas, «Introducción» en Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Madrid, Austral – Espasa Calpe, 1990, pág. 42.

⁵³⁶ Término acuñado por Jean Duvignaud en su *Sociología del teatro*: “Todos los personajes del teatro del Siglo de Oro español [...] están condenados al sufrimiento y a la desgracia a causa de su propia individuación. La ansiosa demostración de una *libertad*, parece que resulta de la separación que sufren, y su individualidad es el signo de una irrisión o de una maldición. Todos ellos son extraños a las normas admitidas, bien porque no pueden otorgarles su adhesión, porque les parecen absurdas o ilusorias. Todos ellos son «personajes atípicos», heréticos”. Jean Duvignaud, *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pág. 154.

⁵³⁷ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 196.

Imaginario que con el que el dramaturgo granadino, erigido así en el demiurgo que maneja los hilos de las vidas de sus criaturas, aprehende el tópico clásico para proyectar ese nuevo espacio en el que poesía y deseo comparten en escena con la necesidad de proponer una nueva manera de entender el teatro. Una mirada que procede de nuevo del *poeta de la tierra*; el punto de partida vuelve a ser de nuevo Cervantes: *El retablo de las maravillas* y la actuación de Maese Pedro en la venta ante los ojos de Don Quijote y Sancho, son el lugar en el que, de nuevo, el poeta se reencuentra con la tradición para dar un paso más en su necesidad de crear un teatro como “ una tribuna libre donde los hombres puedan poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre”⁵³⁸.

Del mismo modo que Miguel de Cervantes abre, a través del teatro dentro del teatro, en su *Retablo de las maravillas*, una tercera dimensión, Federico García Lorca, retomando el rastro de los titiriteros cervantinos, la abre con la historia del matrimonio de talabarteros del cartelón. Ya el encuentro del Zapatero, bajos las galas de titiritero, con el Alcalde el dramaturgo muestra la filiación con el retablo cervantino:

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

ZAPATERO. (Apura el vaso, chasca la lengua y mira a la Zapatera). ¡Ah! Es un trabajo de poca apariencia y de mucha ciencia. Enseño la vida por dentro⁵³⁹. Aleluyas son los hechos del zapatero mansurrón y la Fierabrás de Alejandría, vida de don Diego Corrientes, aventuras del guapo

⁵³⁸ Federico García Lorca, «Charla sobre teatro» en *Heraldo de Madrid*, Madrid (2 de febrero), pág. 6.

⁵³⁹ “GOBERNADOR.- Yo soy el Gobernador; ¿qué es lo que queréis, buen hombre?

CHANFALLA.- A tener yo dos onzas de entendimiento, hubiera echado de ver que esa peripatética y anchurosa presencia no podía ser de otro que del dignísimo Gobernador deste honrado pueblo; que, con venirlo a ser de las Algarrobillas, lo deseché vuesa merced. [...]

Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las maravillas. Hanme enviado a llamar de la Corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo”.

Miguel de Cervantes, *Entremeses*,..., pág. 171.

Francisco Esteban y, sobre todo, arte de colocar el bocado a las mujeres parlanchinas y respondonas.⁵⁴⁰

Del mismo modo que Cervantes pone en boca de dos cómicos la hipocresía de la sociedad española, a la vez traza la manera en qué el teatro debe enfrentarse a ella ⁵⁴¹, la historia de ciego del Zapatero muestra “Enseñanzas son que convienen a todas las criaturas” ⁵⁴². Tradición y modernidad se encuentran de nuevo tras estos personajes a quienes parece haberseles conferido una capacidad, envuelta en un halo de magia y sacralidad, para descubrir la verdadera condición humana que se esconde bajo la hipocresía de la realidad. Chirinos, Chanfalla y el Zapatero emergen de entre los personajes de entremeses y farsas cuyos autores han convertido en microcosmos de la sociedad española y de la historia universal del hombre con sus vicios y sus carencias, para poner al descubierto la verdad:

porque todos somos instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquel el soldado [...]; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos de ella, quedan todos los recitantes iguales [...]. Pues lo mismo acontece en la comedia y trato desde mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices [...]; pero, en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en sepultura.⁵⁴³

Hechiceros, trujamanes y demás titiriteros cervantinos, visionarios de las verdades del mundo que parecen llevar *el diablo en el cuerpo*, son aquellos

⁵⁴⁰ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 224.

⁵⁴¹ “Es una parábola de la infinita credulidad de los hombres que creen lo que desean creer. Es una estratagema para proyectarla crítica de la morbosa manía de limpieza. Mentira creadora de falsos valores que envenenaba la sociedad española”. Eugenio Asensio, “Entremeses”,..., pág. 190-191.

⁵⁴² Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 225.

⁵⁴³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., pág. 641.

personajes cervantinos con los que Federico García Lorca encuentra las trazas con las que tallar los gestos del Zapatero del segundo acto de la farsa. Con la entrada de aquel que viaja con el cartelón enrollado a la espalda la farsa multiplica sus perspectivas y sus universos, a través de la particular *mise en abyme* lorquiana. Tras el Zapatero disfrazado se esconden así los ropajes de varios personajes cervantinos: desde Pedro de Urdemalas quien “acaba por averiguar que la ilusión escénica puede rescatar y compensar, de alguna manera, la injusticia inherente a la realidad”⁵⁴⁴, del mismo modo que el viejo marido pretende con el escarmiento a su joven esposa resarcirse de la realidad vivida⁵⁴⁵; pasando por los titiriteros que manejan el famoso *Retablo de las maravillas* y que, del mismo modo que Cervantes, ponen en jaque el sistema de valores del público y que ofrecen al dramaturgo granadino la posibilidad de mostrar, bajo la historia del matrimonio díscolo de talabarteros, transfiguración de la vida del matrimonio de la joven Zapatera⁵⁴⁶, la decrepitud de una sociedad sumida bajo el temor de la delación; hasta llegar al “famoso titiritero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo de la libertad”⁵⁴⁷ del retablo de Maese Pedro. No debemos olvidar que antes que titiritero, en la primera parte de *El Quijote*, el comediante se le conocía como Ginés de Pasamonte, pícaro condenado a galeras y que ha escrito un libro de su vida y que reaparece en la segunda parte⁵⁴⁸; transformación ante el lector como

⁵⁴⁴ Marcella Trambaioli, *op. cit.*, pág. 230.

⁵⁴⁵ “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”. Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 225.

⁵⁴⁶ “La conversación a todos
daba la talabartera,
y ellos caracoleaban
sus jacas sobre las piedras “.
Ibid., pág. 226.

⁵⁴⁷ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha,...*, pág. 748.

⁵⁴⁸ “—Sí llaman —respondió Ginés—, mas yo haré que no me lo llamen, o me las pelaría donde yo digo entre mis dientes. Señor caballero, si tiene algo que darnos, dénoslo ya, y vaya con Dios; que ya enfada con tanto querer saber vidas ajenas; y si la mía quiere saber, sepa que yo soy

la del viejo Zapatero a lo largo de la farsa, quien en el primer acto, tan solo es un viejo zapatero pelele a merced el vendaval de su joven esposa para reaparecer hacia la mitad del segundo, en la taberna⁵⁴⁹ que regenta la Zapatera convertido en titiritero. Pero todos ellos no son meras recopilaciones folclóricas de una tradición y de un mito, sino que “lo tradicional, lo literario y lo personal se funden en una construcción surgida libremente de la imaginación del poeta en oposición dialéctica y dramática con sus personajes”⁵⁵⁰. Personajes cervantinos, todos ellos, portadores de una tradición con los que el Federico García Lorca teje y desteje la creación de un espacio poético con el que el la farsa se aleja de cualquier tinte localista para mostrarse universal. La historia del cartelón de ciego del zapatero, tras la que se esconde toda esa tradición, sirve al dramaturgo para poner frente a los ojos del espectador la lucha del hombre entre realidad y deseo⁵⁵¹. Tradición, la de todos esos demiurgos, cervantinos con la que se construye un lugar mítico ya que no debemos olvidar que la Zapatera es “una criatura primaria y un mito de nuestra pura ilusión insatisfecha”⁵⁵². Esa fantasía, tras la que laten todos los deseos irrealizables de la joven protagonista, con la que consigue encontrar un espacio de liberación ajeno a todo ese teatro del mundo grotesco y asfixiante que se levanta cada día frente a su ventana.

Los ecos del retablo cervantino del hombre de “camuza, medias, greguescos y jubón, y con voz levantada”⁵⁵³ resuenan ya en las palabras del

Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.

—Dice verdad —dijo el comisario—; que él mismo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel, en docientos ducados”. *Ibíd.*, pág. 223-224.

⁵⁴⁹ No debemos dejar de anotar que la aparición de Maese Pedro se da también en una ventana, para observar, una vez más, cómo Federico García Lorca construye el personaje del Zapatero no solo al calor de una tradición, sino frente al espejo del titiritero cervantino.

⁵⁵⁰ Joaquín Forradellas, *op. cit.*, pág. 24.

⁵⁵¹ “Yo quise expresar en mi *Zapatera*, dentro de los límites que estaban a mi alcance, la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de esta criatura”. Federico García Lorca, «El estreno de *La zapatera prodigiosa* se dará a conocer en el Teatro Avenida» en *La Nación*, Buenos Aires (30 de noviembre de 1933). Cito por Federico García Lorca *Obras Completas. Volumen III. Prosa,...*, pág.472.

⁵⁵² *Ibíd.*

⁵⁵³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha,...*, pág. 748.

Niño a la llegada de los títeres cuando pide si vienen acompañados de monos; animales que nos remiten directamente al ayudante de Maese Pedro:

Trae asimismo consigo un mono de la más rara habilidad que se vio entre monos, ni se imaginó entre hombres; porque si le preguntan algo, está atento a lo que le preguntan y luego salta sobre los hombros de su amo, y, llegándosele al oído, le dice la respuesta de lo que le preguntan, y maese Pedro la declara luego y de las cosas pasadas dice mucho más que de las que están por venir.⁵⁵⁴

Compañero del diablo ese mono que hace del titiritero en verdadero prestidigitador del devenir humano, ya que, quien conoce el verdadero pasado es capaz de vislumbrar la verdad oculta del presente⁵⁵⁵. El retablo de las cosas pasadas, el de la historia de Gaiferos y Melisendra, se abre de nuevo tras el cartelón que desenrolla el Zapatero cuyo trabajo es “un trabajo de poca apariencia y de mucha ciencia. Enseño la vida por dentro”⁵⁵⁶. Un romance, el que esconde el trujamán en su aleluya, en el que se esconde la historia del viejo Zapatero y el vendaval de su joven esposa; teatro del mundo, el de la particular *mise en abyme* que tiene lugar en la taberna de la Zapatera, con la que Federico García Lorca introduce en escena un nuevo plano de realidad convertido en espejo de la infeliz historia del matrimonio protagonista:

Ella era mujer arisca,
él hombre de gran paciencia,
ella giraba en los veinte
y el pasaba de cincuenta.
¡Santo Dios, como reñían!

⁵⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 748-748.

⁵⁵⁵ “no quiero decir sino que debe de tener hecho algún concierto con el demonio de que infunda esa habilidad en el mono, con que gane de comer, y después que esté rico le dará su alma [...]. Y háceme creer esto el ver que el mono no responde sino a las cosas pasadas o presentes, y la sabiduría del diablo no se puede entender a más; que las por venir no las sabe si no es por conjeturas, y no todas las veces; que a solo Dios está reservado conocer los tiempos y los momentos, y para Él no hay pasado ni porvenir; que todo es presente. Y siendo esto así, como lo es, está claro que este mono habla con el estilo del diablo “. *Ibíd.*, pág. 751.

⁵⁵⁶ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 224.

Miren ustedes la fiera,
Burlando al débil marido
con los ojos y la lengua. [...]
La conversación a todos
daba la talabartera,
y ellos caracoleaban
sus jacas sobre las piedras.⁵⁵⁷

Del mismo modo que en el retablo de Maese Pedro, la reelaboración grotesca e irónica de su propia historia por parte del titiritero lorquiano, se constituye como una nueva realidad dentro de la historia; realidad que se rompe con la irrupción fuera del escenario de “un grito angustiado y fortísimo”⁵⁵⁸. Un grito trágico que anuncia las navajas enfrentadas por el querer de la Zapatera con el que el dramaturgo convierte el final de la escena IV, en el segundo acto, en el espacio perfecto para la convergencia con la tradición cervantina al resonar de fondo el eco del caballero que, preso de la locura, acuchilla los moros del retablo rompiendo así también el universo de ficción creado para volver a la realidad. La vuelta a la cruda realidad contra la que luchan constantemente criaturas cervantinas y la joven zapaterilla, aquella bajo cuyos muros se ahogan y la misma que les hace crear mundos propios en los que poder sobrevivir en libertad, aquella con la que castigan los autores a sus personajes, es lo que permite mostrar al espectador que, si bien el hombre vive en una constante discordia dramática con el entorno que le rodea, jamás se resigna a ello. Este inconformismo ante la realidad de la *Zapatera prodigiosa*, encuentra en la creación de espacios propios el lugar perfecto para escapar y plantarse ante el mundo:

Esta frívola y disparatada farsa encierra un contenido profundamente dramático. La zapaterilla encarna de una manera simple, y accesible a todos, esa gran disconformidad del alma con lo que la rodea. Ella cree en lo que crea. El marido viejo y feo vive en su evocación como un gallardo

⁵⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 226.

⁵⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 228.

caballero montado en una jaca blanca [...]. Al encontrar otra vez al objeto de sus ilusiones vuelve a verlo tal cual es, y por eso vuelve a tratarlo con la rudeza de antes. Ante la realidad misma, el alma no se resigna, como no se resigna la zapaterilla a reconocer en la voz de un titiritero la voz de su marido.⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ «Esta noche estrena Lola Membrives *La zapatera prodigiosa*» en *Crítica*, Buenos Aires (1 de diciembre de 1933). Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa,...*, pág. 476.

EL CARNAVAL COMO ESPACIO PARA LA LIBERTAD: LA VIDA AL OTRO LADO DE LA MASCARADA HUMANA

condescendía con cándidos mancebos
y por un santo misterio el Supremo
engendra hijos e hijas,
mezclándose con los humanos.

El único, Hölderlin

“Porque el ir máscara trae consigo una cierta libertad, y en cierta manera descuidado para lo que no importa”⁵⁶⁰; máscara y libertad son dos elementos originarios bajo los que se vertebra una de las tradiciones populares de la que se nutre, a lo largo de la historia, el teatro español. El Carnaval, ese breve período previo a la Cuaresma en el que el individuo se concede libertad absoluta para dar rienda suelta a sus pasiones y dejar que afloren sus delirios; un período en el que el universo se abre para permitir al hombre dislocar la realidad encorsetada por el poder, de la oficialidad de la Cuaresma:

es casi la representación del paganismo en sí frente al cristianismo, hecha, creada, en una época acaso más pagana [...], pero también más religiosa. [...] Romper el orden social, violentar el cuerpo, abandonar la propia personalidad equilibrada y hundirse en una especie de subconsciente colectivo⁵⁶¹

No debemos olvidar que, tras esta celebración vislumbran las raíces de una tradición que se remonta a los tiempos en los que Dioses y hombres convivían en un mismo espacio; momento en el que el hombre profesa un culto directo hacia la divinidad a través de ritos y ceremonias para aquellos que manejaban el destino de los hombres. Un tiempo, anterior a la profunda escisión

⁵⁶⁰ Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, Cátedra, Madrid, 2003, pág. 223

⁵⁶¹ Julio Caro Baroja, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, pág. 164-166.

de los instintos que produce la iglesia católica hombre, en el que Dionisio se erige como aquél “cuya presencia enloquece a los humanos y los lleva a cometer actos salvajes, incluso sanguinarios. Era el aliado de los espíritus de los muertos”⁵⁶². Dios nacido de mujer mortal, quizás el más cercano a los hombres, en el que la persecución y la oposición surgen como señas de identidad de una divinidad cuyo culto mostraba la posibilidad de la superación de la condición humana mediante el ejercicio libre de las pasiones y la locura:

Dioniso tenía que provocar resistencia y persecución, pues la experiencia religiosa que suscitaba constituía una amenaza para todo un estilo de vida y un universo de valores. Se trataba, en definitiva, de una amenaza a la supremacía de la religiosidad olímpica y sus instituciones. Pero aquella oposición delataba al mismo tiempo un drama íntimo ampliamente atestiguado en la historia de las religiones: la resistencia contra toda experiencia religiosa absoluta, que sólo es posible a condición de negar el resto (sea cual fuere el nombre con que se designe: equilibrio, personalidad, conciencia, razón, etc.)⁵⁶³.

El rito de la oposición frente a un modo de vida de aquellos que viven y mueren según el mito sirve al hombre para romper la barrera que le separa del dios; culto de la trasgresión que con la llegada del cristianismo más intransigente y dominante encuentra un modo de sobrevivir durante ese efímero tiempo que supone el Carnaval⁵⁶⁴, encajado dentro del espacio del recogimiento, la seriedad

⁵⁶² Walter F. Otto, *Dionisio. Mito y culto*, Barcelona, Siruela, 2006, pág. 43.

⁵⁶³ Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los Misterios del Eleusis. Volumen I*, Paidós, Barcelona, 1999, pág. 455-456.

⁵⁶⁴ Siguiendo con los brillantes estudios del profesor Mircea Eliade, vemos como en la Atenas clásica se celebraban al año cuatro fiestas en honor a Dionisio, una de ellas a mediados de invierno, entre febrero y marzo, las llamadas Antesterias, en las que se sucedían desfiles de personajes disfrazados de animales y primaba la embriaguez y la euforia, con el fin de conseguir la renovación de la vida. “Pero los tres días de las Antesterias, y sobre todo el segundo en que se celebra el triunfo de Dioniso, son días nefastos, puesto que en ellos retornan las almas de los muertos, y con ellas las *keres*, portadoras de influjos maléficos del mundo infernal” (Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas...*, pág. 460). Fiestas dedicadas al culto de un Dios tras el que late un anhelo de renovación espiritual de un profundo carácter *mistérico* y que, a la luz de los festejos carnavalescos, se nos aparecen como el eco lejano de una tradición que permite de nuevo al hombre adentrarse en su faceta más carnal para poder trascender los límites que la sociedad le ha impuesto para vivir.

y la rigidez moral que supone la oficialidad de la Iglesia y sus celebraciones. El intento del hombre por internarse en el mundo divino, aquel que profesa los ritos dionisíacos⁵⁶⁵, termina por cristalizar en el tiempo previo a la Cuaresma con el que se pretende “romper el orden social, violentar el cuerpo, abandonar la propia personalidad equilibrada”⁵⁶⁶. Y es de ese tiempo del que nace la idea de asociar el Carnaval a la carnalidad, con la ruptura de las inhibiciones, con la posibilidad de dar rienda suelta a los deseos más profundos y oscuros; es el espacio que permite la disolución de la personalidad para romper las barreras de los prejuicios y los convencionalismos. Es en el momento que lo carnal toma el mundo en aras de la libertad del individuo que el poder eclesiástico empieza a mostrar su obsesión por controlar la palabra y los espectáculos. Es en este momento cuando el individuo acaba convertido en un ser condenado a vivir en una constante disyuntiva. Tiempo de libertad que debe ser controlado para no dispersarse y termina convirtiéndose en el muestrario perfecto de los gestos, actitudes y formas de estar ante la vida que deben ser señaladas como debilidades y vicios del ser terrenal y condenadas. De este modo, cuando el festejo sube al púlpito, la máscara, la gran aliada de aquellos que viven el Carnaval, se convierte en el epítome perfecto de la lucha entre dos sistemas de valores irreconciliables que tan solo puede conducir hacia la perdición y “los que

⁵⁶⁵ “En el sentido más profundamente religioso, el culto dionisíaco, a despecho de sus perversiones e incluso a través de ellas, testimonia el esfuerzo de la humanidad para romper la barrera que lo separa de lo divino y para liberar su alma de los límites terrenos. Los desbordamientos sensuales y la liberación de lo irracional no son más que muy torpes búsquedas de algo sobrehumano. [...] Antes de él, según se ha dicho, había dos mundos, el divino y el humano, dos razas, la de los dioses y la de los hombres. Dionisos tiende a introducir a los hombres en el mundo de los dioses y a transformarlos en una raza divina. El hombre aceptaba alienarse en la esperanza de ser transfigurado. «Todo ferviente adorador de Dionisos aspira a salir de su persona por el éxtasis y, en los arrebatos del entusiasmo a ponerse en unión íntima con el dios del que está por un tiempo poseído. El movimiento dionisiaco ha sido una fuente capital del espiritualismo griego, por la noción de alma que él ha contribuido a producir y difundir. Gracias al dionisismo se abrió camino la idea de un alma emparentada con lo divino y más real en un sentido que el cuerpo...» [...] Si él condujo a su madre (la tierra) de los infiernos al Olimpo, no está prohibido pensar que es a todos los hijos de la tierra a quienes él quiso abrir el acceso a la inmortalidad”. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

⁵⁶⁶ Julio Caro Baroja, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*,..., pág. 166.

se enmascaran vuelven siempre con pecados veniales”⁵⁶⁷. Con la entrada de la Iglesia y por lo tanto del poder en los festejos, el tiempo para la mascarada se vuelve un espacio marginal, el tiempo en el que aquellos que no encajan dentro de los férreos muros levantados la sociedad para encerrar y afianzar preceptos y mandatos para regir el sentir del hombre acorde con lo una moral que cada vez se iba alejando más del verdadero sentir del individuo. De este modo la religión y la identidad social establecidas por una minoría son a lo largo de la historia, desde la Edad Media, pasando por el Barroco, hasta incluso llegar hasta los albores del siglo XX, en palabras del profesor Le Goff, grandes productoras de marginados. Del mismo modo que el Carnaval, especie de religión que encuentra en los locos, ebrios y enmascarados, sus mejores oficiantes, se conforma, con todo ellos, como el espacio adecuado para la marginalidad del que nace una idea de renovación universal:

Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval [...]. En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad [...]. Es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa.⁵⁶⁸

El mundo de los tres días del Carnaval fragua un universo paralelo a la vida cotidiana, a la vida rígida e intransigente con la diferencia de la sociedad oscura del siglo XVII⁵⁶⁹; tiempo de transgresión, de inversión de los papeles que le ha tocado representar al hombre, tiempo de locura. Es en este punto en el que

⁵⁶⁷ José María Díez Borque, *op. cit.*, pág. 186.

⁵⁶⁸ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, pág. 12-13.

⁵⁶⁹ “Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido al lado del mundo oficial, un *segundo mundo*, y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas” (*Ibidem.*, pág. 11). Pese a que el profesor Bajtín centra su estudio en la cultura medieval, la concepción de vidas paralelas con las que desatar los deseos más recónditos del hombre encaja a lo largo del tiempo en un territorio como el español en el que la Iglesia Católica controlaba todos los movimientos del individuo. Un tiempo y un lugar, el de la España del siglo XVI y XVII en el que el ser humano busca como librarse.

la figura del loco y su capacidad de violentar las normas sociales, sacerdote de esta religión marginal, se convierte en la materia perfecta de la que nacen los burlescos personajes del entremés y los bufones que desfilan por la comedia áurea. Un lugar separado de la cotidianidad en el que el individuo recupera la posibilidad de la risa, de esa gran condenada por el catolicismo y con la que las sibilas anunciaban el nacimiento de una divinidad o de un ser puro. Tres días antes que esa risa, cuyos orígenes se remontan a los misterios de la creación, sea encerrada de nuevo bajo la severidad y la rectitud de las celebraciones oficiales eclesiásticas, empezando por la Cuaresma, pasando por la Semana Santa hasta llegar a la Resurrección de Cristo.

Época de liberación para el hombre, marcada por la oportunidad de ser otro o de poder ser en realidad uno mismo, que no es posible desligar del cristianismo. Pese a tratarse de una fiesta de origen pagano, la Iglesia se la hará suya como manera de reforzar dogmas y principios férreos que alzan muros a la libertad del individuo. Este breve período de inversión del orden normal de las cosas marcado por la carnalidad, la irracionalidad y la sátira, bajo el poder eclesiástico termina siendo el arma arrojadiza perfecta para señalar todos los vicios que acechaban al hombre, ya que durante el Siglo de Oro el hombre que se dejaba arrastrar por la carnalidad era aquél que no veía a Dios

En esto se diferencian los hombres carnales⁵⁷⁰ de los espirituales: que los unos, a manera de bestias brutas, se mueven por estos afectos (los de carne y los de sangre), y los otros, por el espíritu de Dios y por razón⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Digno de apuntar en relación a la carne y sus connotaciones negativas nacidas al calor de la represión eclesiástica, es la definición del vocablo carnal según el *Tesoro de la lengua castellana* (1611): "lo que pertenece a la carne, y al hombre, que es muy dado a la sensualidad y vicio de la carne, le llamamos carnal; también llamamos carnal el tiempo del año, que se come carne, en respecto de la quaresma, y los días cercanos a ella llamamos Carnaual, por que nos despedimos della"

⁵⁷¹ Fray Luis de Granada, *Guía de pecadores, en la cual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud, y guarda de los mandamientos divinos*, Barcelona, Sierra y Martí, 1820, pág. 340

El Carnaval se transforma en una realidad liminar marcada por el desacato, la profanación y la burla, previo al tiempo de tristeza, orden y disciplina de la Cuaresma; los individuos que pueblan las carnestolendas en el fondo tienen una gran conciencia⁵⁷² de que sus actos no encajan dentro del ideario religioso, social y moral. Ese pequeño espacio fronterizo concede a sus habitantes grandes libertades, desde la posibilidad de hacer públicos hechos considerados como escandalosos, como puede ser el adulterio, pasando por la sátira contra el poder y los individuos que lo siguen y los sustentan, hasta llegar al robo de objetos o dislocación del espacio normal. Un mundo que impregna todo el tríptico esperpéntico de *Martes de carnaval*: el adulterio de don Friolera, y el escarnio público que eso conlleva para su honra y para la de su esposa, se hace público ya en esa primera y grotesca escena con la caída de la piedra que “trae atado un papel con un escrito”⁵⁷³ y con la que llega el escándalo; sátira de la autoridad y de sus individuos que adquiere cuerpo tras la trama de baja estofa que urden los personajes de *La hija del capitán*; dislocación de objetos y robo que se nos muestra, con el saqueo de las *Galas del difunto*, como un punto clave de la influencia del universo carnavalesco en el retablo valleincliniano. No olvidemos, además, que el tiempo del Carnaval es el aquel en que los hombres se travisten para ser otros, es decir, para ser aquellos que querrían ser en el mundo real, censor, que les encierra. Travestidos son, de aquello que anhelan ser, dos personajes cumbre de ambos dramaturgos: encubierto bajo las galas del difunto farmacéutico, Juanito Ventolera cree con ello poder conquistar a la Daifa; de nuevo lo grotesco se impone a todo en esperpento de Valle-Inclán en el que un soldado sin nada que ofrecer en la vida desafía todo lo establecido para conquistar a una prostituta apartada del colectivo por ser la deshonra de un padre boticario; por otro lado, el amante enmascarado en que se transfigura el

⁵⁷² “El cristiano consciente habrá de tender a la tristeza, y más aún en el período de Cuaresma y en la semana de pasión”. Julio Caro Baroja, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural,...*, pág. 52.

⁵⁷³ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos,...*, pág. 125.

viejo Perlimplín para dar así a su joven y adúltera esposa lo que no puede darle como marido y que acaba conduciéndolo hasta la muerte.

Carnaval y Cuaresma transforman de esta manera la realidad en una dualidad, en un espacio en el que de nuevo se encuentran dos maneras de ver y de situarse ante la vida opuestas, incapaces de reconciliarse ni de encontrar espacios de comunión. Ambos implican concepciones del individuo y de la sociedad antagónicas entre las que se mueve el hombre desde la Edad Media⁵⁷⁴ y que se extienden a lo largo de la historia; concepciones que lo impregnan todo del mismo modo que se deslizan a través del teatro para poder mostrar así al espectador esa enajenadora dualidad en la que vive sumergido el ser humano.

Lo carnavalesco, como sistema de representación del mundo, tenía que encontrarse, forzosa e ineludiblemente con lo religioso católico [...]. Desacuerdos entre controladores y controlados y las diferencias entre sistemas marcan la forma de vivir el Carnaval⁵⁷⁵.

Conflicto entre dos mundos que acaba convirtiendo al Carnaval en el tiempo de las verdades. Es el momento en el que el individuo puede burlar la censura vigilante del poder a la vez que sortea la de la propia conciencia y puede así mostrar el verdadero rostro del ser humano. La locura carnavalesca se comporta como condición de posibilidad de toda una manera de existir; aquellos que lo viven y participan de él se transforman en individuos que, al margen de todo lo establecido y del decoro impuesto por la vida cotidiana, son capaces de desenmascarar la falsedad bajo la que vive tiranizado el hombre hasta llegar a la verdadera condición humana. El loco carnavalesco se presenta de este modo como un ser marginal capaz de sacar a la luz la verdadera condición humana ante tanta hipocresía; un ser que termina encarnándose en la historia del teatro clásico español en la figura primitiva del pastor rústico de autos

⁵⁷⁴ No debemos olvidar que tanto en la civilización griega como romana la comicidad formaba parte también del mundo de lo sagrado.

⁵⁷⁵ José María Díez Borque, «Pulpito y máscaras en el Siglo de Oro»,..., pág. 183.

y farsas, pasando por el pastor bobo de Lope de Rueda, hasta llegar a la gran figura de gracioso de la comedia áurea, sin olvidar, por supuesto, la influencia que sobre esta cadena genética ejerce la llegada de la *Commedia Dell'Arte*:

la figura carnavalesca se encarna de maneras multiformes en la práctica cultural que llamamos teatro clásico español. El bufón, el loco festivo, se manifiesta en la superficie textual en forma de pastor, de simple de bobo, de gracioso. Siempre queda debajo, inspirando las distintas textualizaciones de la cadena, el espíritu que alimenta y condiciona esa otra visión del mundo, la que supone la liberación propiciada por la fiesta popular, la que prevé la comunión con una naturaleza sin fronteras de clase, sin insignias oficiales, sin uniformes señaladores de determinadas preeminencias sociales.⁵⁷⁶

El tiempo del carnaval, esa otra vida imitada y encuadrada por la seriedad y el rigor de la vida de la oficialidad y del poder con la que el hombre da la vuelta a la realidad, lo que está arriba se pone abajo y lo de abajo asciende arriba, encuentra en el teatro el espacio de libertad perfecto con el que perdurar algo más que esos tres días previos a la Cuaresma. Locura festiva de aquellos que viven el Carnaval que ejerce una fuerza de regeneración y con ella la posibilidad de igualar a todos los hombres, sin tener en cuenta su clase social, que termina encontrando cobijo en los pastores simples, bobos y graciosos del teatro clásico:

En cierto modo, todo lo que de ejercicio liberador tiene el Carnaval, con sus máscaras y sus locuras, aparece también con formas más o menos cercanas, en el ejercicio teatral. No resulta extraño que el esfuerzo constante realizado por la Iglesia católica para neutralizar los "excesos" de la fiesta carnavalesca por medio del rigor de la Cuaresma tenga su signo complementario en la obsesión que los poderes religiosos [...] han tenido siempre por aniquilar, o al menos, controlar el teatro. [...] El teatro, agredido una y otra vez como lugar de liberada representación de lo socialmente controlado, ha mantenido y sigue manteniendo una lucha sin cuartel [...] por preservar ese espacio de libertad.⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, Colección Oro Viejo, 1998, pág. 10

⁵⁷⁷ *Ibidem.*, pág. 12

El figurón, ese personaje creado como arquetipo cuyos actos funcionan como subversión paródica de los gestos del galán, ofrece ante los ojos del espectador una visión contrapuesta de ver el mundo; del mismo modo que los días de carnestolendas, las idas y venidas de ese criado burlón representante de lo más popular y que se presenta como la encarnación de lo bajo material se convierten en una forma de dislocar una realidad inflexible bajo la que no tienen cabida. A su manera, todos esos graciosos capaces de enfrentarse a nobles y reyes para espetarles la verdad, frente a la mascarada cínica e hipócrita bajo la que viven y sustentan sus decisiones, se erigen como personajes marginales frente a la realidad. Individuos que intentan sobrevivir dentro de unos límites impuestos por la sociedad y procuran derribar con sus trazas. Enfrentamiento entre la libertad y el control, propio de la máscara carnavalesca, que confiere al gracioso la entidad de personaje depositario de toda una tradición: la del loco carnavalesco

el loco del carnaval, el personaje de la fiesta popular, es la figura emblemática que corre subterráneamente por la vida interior del teatro español clásico [...] y aflora a la superficie en varios segmentos de la historia adoptando formas y comportamientos propios de cada momento.⁵⁷⁸

Una visión contrapuesta a la oficial, de la estos locos carnavalescos de los que se alimentan de esos criados burlones, con los que los dramaturgos de la gran comedia pretenden sortear el límite⁵⁷⁹ de lo establecido. Graciosos, los de Lope, Tirso o Calderón, que se alejan de la heroicidad y valentía de los galanes

⁵⁷⁸ Alfredo Hermenegildo, "Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español" en Luciano García Lorenzo (ed.) *La construcción de un personaje: el gracioso*, Fundamentos – Monografías RESAD, Madrid, 2005, pág. 55

⁵⁷⁹ Claro ejemplo de la marginalidad del personaje del gracioso y de su carácter metateatral lo encontramos en la puesta en escena de Baccio del Bianco para la *Andrómeda y Perseo* de Calderón en la que el mítico Juan Rana, el gracioso por antonomasia, aparece colocado fuera de la escena, al margen derecho. Pues no debemos olvidar que es el personaje que sirve de enlace entre la realidad y la ficción.

para, con su cobardía, descaro e insolencia mostrar al espectador el lado más bajo y pasional. Si los bobos, locos y graciosos son los personajes en los que se toma cuerpo el Carnaval, uno de los géneros en los que cristaliza todo ese universo es aquél que “acepta alegremente el caos del mundo”⁵⁸⁰: el entremés; ese género metateatral que busca espacios de libertad para sus personajes y para el teatro mismo entre la rigidez de la comedia:

El Carnaval sería a la vida lo que el entremés a la representación larga, un tiempo breve de regocijo en el que vale casi todo para volver luego a los problemas planteados.⁵⁸¹

Frente a la contención e inmovilismo de la gran comedia clásica, el entremés se nutre de la desmesura, la exageración y el exceso que las carnestolendas les proporcionan cuyos personajes sueltan al espectador las verdades que nadie pronuncia en voz alta, pero que todos los hombres comparten. Así es como el teatro y el tiempo de las carnestolendas ocupan una parte de la vida cotidiana del individuo del barroco; dos realidades cuya frontera en ocasiones se difumina para colarse entre la vida del hombre y ofrecerle un espacio en el que la máscara revela la auténtica condición humana. El Carnaval entra así en escena como el elemento que permite a dramaturgos de la talla de Calderón de la Barca mostrar el reverso de ese mundo austero y severo que rige la vida social del hombre del siglo XVII; los festejos de carnestolendas son el escenario perfecto para el rapto de Serafina en *El pintor de su deshonra*, pues “la máscara actuaba también como visado para acceder a lugares donde no se podría entrar sin ella”⁵⁸². Festejos a los que dedicará un entremés que se cierra con la presencia del Hombre al Revés mitad hombre, mitad mujer y andando

⁵⁸⁰ Eugenio Asensio, “Introducción”,..., pág. 39.

⁵⁸¹ Abraham Madroñal, “Carnaval y entremés en la primera mitad del siglo XVII” en *Cuadernos de teatro clásico: Teatro y carnaval*, nº 12, 1999, pág. 75.

⁵⁸² María Luisa Lobato, “Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro” en María Luisa Lobato (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2011, pág. 152.

hacia atrás; personificación de esa posibilidad de dislocar el mundo que ofrece el Carnaval⁵⁸³.

El espacio del Carnaval, aquel en el que todo está permitido, se extiende como intento por encontrar espacios más allá de esos días permitidos por el control de la autoridad en los que poder sacudir el orden de todo un sistema de valores, encuentra en la mojiganga⁵⁸⁴, la farsa y el entremés el género perfecto:

En la atmosfera del Carnaval tienes su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y el beber [...], la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, la befa tanto más reída cuanto más pesada.⁵⁸⁵

Es el entorno de Escarramán y las tres prostitutas que desfilan como candidatas ante el viudo Trampagos, el del ese tiempo de carnestolendas en el que se produce la inversión de todo un sistema de valores, del mismo modo que el entremés cervantino lo hace al subvertir de manera grotesca todo el entramado social barroco de honor y la honra además de convertir a un rufián en rey⁵⁸⁶. Si durante el Carnaval todo está permitido para el hombre, del mismo

⁵⁸³ "VEJETE. ¡Oh loco tiempo de Carnestolendas
diluvio universal de las meriendas
feria de casadillas y roscones,
vida breve de pavos y capones [...]
LUISA. En esto su locura manifiestan"

Pedro Calderón de la Barca, *Las carnestolendas* en Pedro Calderón de la Barca, *Teatro cómico breve*. Edición de María Luisa Lobato, Kassel, Kassel-Reichenberger, 1989, pág. 434.

⁵⁸⁴ Debemos tener presente que la mojiganga, que etimológicamente procede de un tipo de máscara para sacudir a aquellos que contemplaban el carnaval, hace referencia a la "fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales" (*Autoridades*, 1734); hasta que en el siglo XVII quedó fijado como celebración en torno al carnaval y como pieza teatral breve. Marcada por el "alarde de disfraces ridículos y vistosos, muchas veces de la mitología" (Javier Huerta calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pág. 74) se caracterizaban por ridiculizar no solo figuras mitológicas, sino también personajes históricos y literarios.

⁵⁸⁵ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. De Lope de Rueda a Quiñones Benavente*,..., pág. 20.

⁵⁸⁶ Recordemos como el entremés, según las directrices de la Comedia Nueva, no es género de "reyes y nobles, sino de plebeyos" (vv. 73-76); es el mundo de la bajeza de estilo, de lo inferior corporal. Es el espacio en el que se permite la entrada de lo escatológico, lascivo y carnal.

modo ocurrirá en el entremés en el que hombres y mujeres se deshacen del yugo de la ley social y moral para vivir en libertad.

La herencia de la fiesta de Carnaval llega al teatro, como bien anota el profesor Peral Vega, bien sea cuando “el Carnaval se yergue como telón de fondo argumental, por otro, todas aquellas que sintetizan, por sus personajes, sus imágenes y su lenguaje, la esencia poética de lo carnavalesco”⁵⁸⁷. Es esta última con la que el mundo al revés carnavalesco se apodera de la escena y ofrece a los dramaturgos crear un espacio marginal, fuera de los muros inquisidores de lo establecido, en el que moverse con plena libertad. Es así como, y gracias a la influencia de la llegada de la *Commedia dell'arte*, que el entremés a la vez que sacude los pilares bajo los que se sustenta la sociedad hipócrita, se configura como contrapunto a la manera oficial de hacer teatro; la burla encajada entre la cada una de las jornadas de la gran comedia áurea, abre así un espacio marginal para la libertad. El espíritu del viejo Antruejo, junto con los lances de los personajes farsescos de la comedia italiana, ofrece junto con el teatro breve, la posibilidad de saciar la “necesidad de ver la realidad desde la orilla heterodoxa”⁵⁸⁸. Una huella que retoman de nuevo los dramaturgos contemporáneos cuya necesidad de poner en tela de juicio los códigos retrógrados bajo los que se seguían operando y que alimentaban Echegaray y todo el teatro romántico de fin de siglo, vuelve de nuevo con más fuerza que nunca.

Toda esta herencia de una tradición, la de ese loco visionario, que durante las carnestolendas consigue desenmascararse y que recorre la historia del teatro español a través de personajes, espacios y géneros, llega hasta la pluma de Valle-Inclán. Herencia de todo un universo de locura, desenfreno, y libertad frente a la tiranía de lo establecido que el dramaturgo gallego recupera, desde la

⁵⁸⁷ Emilio Peral Vega, «Raíces carnavalescas de la farsa contemporánea» en *Cuadernos de teatro clásico. (Ejemplar dedicado al carnaval)*, núm. 12, 1999, pág. 210.

⁵⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 207.

conciencia de ello que otorga el mismo título de su retablo esperpéntico, *Martes de Carnaval*, para conseguir llevar al límite de lo grotesco las hazañas y desventuras de sus personajes. Casi como en una especie de escalones de la degradación humana y del poder de desenmascaramiento que la tradición carnalesca le proporciona, cada una de las hojas del retablo valleincliniano aparece a ojos del espectador como las distintas maneras de burlar a los grandes pilares bajo los que se sustenta la vida social del hombre: el dinero como marca de clase, la honra y las esferas militares de poder. La primera hoja del retablo, muestra así cómo un pobre soldado regresado de las colonias, que no tiene techo ni lugar bajo el que vivir, termina vistiendo las galas del difunto boticario cual disfraz que le permite burlar a aquellos que le señalan y le miran con desdén; con el intento de vestir las ropas de un muerto, Juanito Ventolera pretende dejar de dormir en la cuadra⁵⁸⁹, el único espacio que está dispuesto a cederle su patrón, y poder con ellas conquistar una bella prostituta de tres al cuarto a la que su padre la desterrado de su vida por mancillar su honra. Aparece así, el protagonista del esperpento, en la escena cuarta “transfigurado con las galas del difunto”⁵⁹⁰; disfraz que le proporciona la ruptura con todas las normas del decoro, pues no debemos olvidar que en el fondo para Juanito las galas son su máscara⁵⁹¹, aquella que le concede el traspaso de lo que es a lo que realmente quiere ser, esa ahí donde radica su transfiguración, y es “sobre

⁵⁸⁹ “JUANITO VENTOLERA - ¿Qué arreglo tenemos patrón? ¡Cómo una puñalada ha sido presentarle la boleta! ¿Soy o no soy su alojado, patrón? ¿Qué ha sacado usted del alcalde? EL BOTICARIO – dormirás en la cuadra. No tengo mejor acomodo. Mi obligación es procurarte piso y fuego. De ahí no paso. Comes de tu cuenta”. Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos...*, pág. 61.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pág. 99.

⁵⁹¹ Las galas, como si de una máscara del teatro de la antigua Grecia se tratara, se convierten en “el elemento que permite [...] cambiar la propia identidad, transformarlo en otra “persona”, sometiéndolo al poder de Dioniso, porque en el ritual dionisiaco endosarse la máscara del dios significaba entrar en contacto inmediato con el poder divino”. Carmen González Vázquez, *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia y escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.

todo en las máscaras carnalescas donde el aspecto inferior, satánico, se manifiesta exclusivamente en vista a su expulsión; son liberadoras”⁵⁹²:

JUANITO VENTOLERA - ¡Hay que ser soberbio y dar la cara con el mundo entero! A mí me cae simpático el Diablo.

PEDRO MASIDE – Con dar la cara no acallas la conciencia.

JUANITO VENTOLERA – Yo respondo de todas mis acciones, y con esto sólo, ninguno me iguala. El hombre que no se pone fuera de la ley, es un cabra.⁵⁹³

De nuevo la locura carnalesca, aquella que convierte a quienes la poseen en verdaderos visionarios y cuerdos dentro de la oficialidad, unida a la transgresión y a la muerte, con los que Valle-Inclán hace de los actos de su soldado en una especie de intentos fallidos y grotescos de regenerar⁵⁹⁴ la realidad.

Tras el escarnio de la mascarada demoníaca del *sorche*, la tradición de las carnestolendas se diluye entre los peles de Don Friolera y Doña Loreta, por un lado, y de los militares corruptos de *La hija del capitán*, por otro. Valle-Inclán parece aprehender ya no una imagen, un objeto o un símbolo del Carnaval, sino toda esa visión distinta de ver el mundo para plantarle cara, ponerlo el jaque y salirse fuera de la ley. El tiempo de libertad que supone apartarse del orden y de sus símbolos proporciona al dramaturgo el impulso necesario para construir esa mirada *levantada en el aire* con la que situarse en la otra ladera y poderse burlar para llegar a degradar hasta lo más grotesco desde la concepción social del honor y la honra, bajo la que sigue rigiéndose los actos del individuo en sociedad, pasando por denigrar a los estamentos que marcan el paso de esa sociedad⁵⁹⁵,

⁵⁹² Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

⁵⁹³ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*. Esperpentos,..., pág. 102.

⁵⁹⁴ “Las fiestas ha estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyen siempre los aspectos esenciales de la fiesta”. Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, pág. 14

⁵⁹⁵ “El General. ¿Un proceso ahora, cuando medito la salvación de España? En estos momentos me debo por entero a la Patria. Tengo un deber religioso que cumplir. ¡La salud pública reclama

los militares, hasta llegar, incluso, a dejar a la altura de fante al mismo Jesucristo, pues tras el “¡Si me amas, sígueme” de Pachequín a Doña Loreta, como bien apunta la profesora Zavala, parecen asomar las palabras de San Mateo: “Sígueme, y deja que los muertos entierren a sus muertos”⁵⁹⁶.

En el caso del Federico García Lorca la herencia carnavalesca no parece seguir el mismo patrón que en el dramaturgo gallego, pero de nuevo con intenciones dispares. El poeta granadino recurre también en la farsa de la historia de don Perlimplín al disfraz como proceso de transfiguración del hombre, pero si bien en Juanito Ventolera era un acto más para alcanzar el dramaturgo esa deformación burlesca de la sociedad de manera magistral, en el caso del viejo marido cornudo, la metamorfosis del disfraz es la antesala a la libertad, en este caso la muerte. Perlimplín consigue, a diferencia del grotesco *sorche* valleincliniano, el alcance de héroe trágico:

Es ya un personaje preparado para su gran sacrificio, teatral y vital, en un acto de generosidad suprema que le separa, ahora sí y de manera definitiva, del burlador tirsiano para aproximarle a sus múltiples reelaboraciones románticas.⁵⁹⁷

Si bien la máscara carnavalesca sirve al dramaturgo granadino para construir un personaje trágico de farsa que parece no tener un lugar en el mundo de apariencias que rige la sociedad, todo el entorno y el ambiente que envuelve las fiestas de las carnestolendas es idóneo para que las mujeres licenciosas y desvergonzadas pueden andar a sus anchas, del mismo modo que busca poder andar la joven Zapatera entre un matrimonio frustrado con un viejo marido y la mirada escrutadora de un pueblo que juzga cada uno de los movimientos de su ventana:

un Directorio Militar! Mi vida futura en ese naípe”. Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 290.

⁵⁹⁶ Mateo 8, 22

⁵⁹⁷ Emilio Peral Vega, «Morir y matar amando: Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín»,..., pág. 698.

Figuras que, en la vida convencional, estaban condenadas al silencio, el peor de los olvidos, salen a las tablas del corral de comedias como protagonistas. Así sucede con las mujeres [...], podría hablarse que el entremés adopta un punto de vista mujeril, pues todo [...] aparece dominado por la mujer, cuya presencia en escena concitaba, por eso, la enemiga de los teólogos y los moralistas.”⁵⁹⁸

⁵⁹⁸ Emilio Peral Vega, «Raíces carnavalescas de la farsa contemporánea»,..., pág. 213

PRÓLOGOS⁵⁹⁹ CERVANTINOS Y PRÓLOGOS LORQUIANOS: LA REIVINDICACIÓN DE UNA NUEVA CONCEPCIÓN DRAMÁTICA Y DE AUTOR AL CALOR DE LA TRADICIÓN

“Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso”⁶⁰⁰. Como ya sabemos, el prólogo a *Don Quijote de la Mancha* Miguel de Cervantes y que hunde sus raíces en la antigua tradición de la *Instituto oratoria* de Quintiliano; palabras que Federico García Lorca recupera como ecos lejanos de un tiempo antiguo con los que pretende renovar la escena teatral española del primer tercio del siglo XX. Ciertamente es que, en ocasiones, los textos del dramaturgo granadino se nos presentan como una suerte de entramado del que es difícil desentrañar hasta donde llega la conciencia del autor al integrarlos en su obra:

Es muy difícil saber en una relación literaria, sobre todo en un autor tan inmenso, como Federico, más por temperamento que por cultura, en una tradición, si los elementos recibidos pasan a la nueva por voluntad consciente o ciegamente asimilados.⁶⁰¹

Una línea difusa, en algunas ocasiones, que se esclarece por momentos en cuanto nos acercamos a los prólogos que acompañan a las piezas que conforman el ciclo farsesco lorquiano; prólogos en los que el dramaturgo granadino da muestras de una gran conciencia dramática que no abandonará a

⁵⁹⁹ Si bien es cierto que Valle-Inclán usa el prólogo en la primera hoja del tríptico de *Los cuernos de don Friolera* y que en ella es donde lleva a cabo su personal defensa de ese nuevo género creado con el que se muestran al espectador las tragedias de siempre, aunque los hombres que las sustentan han perdido su grandeza para sumergirse en la mediocridad, no he considerado necesario dedicarle epígrafe. Si bien el dramaturgo gallego puede hacer uso del mismo de manera puntual, en el caso de Federico García Lorca, se convierte en algo habitual y común a lo largo de su producción dramática.

⁶⁰⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*,..., pág. 11.

⁶⁰¹ Francisco García Lorca, *op. cit.*, pág. 309.

lo largo de su producción⁶⁰². Esta conciencia teatral que asoma tras el uso del prólogo nace de la ya clásica tradición de la loa, y encuentra en el “Prohemio” a la *Propalladia* de Torres Naharro, una de las primeras manifestaciones teóricas sobre el teatro del Renacimiento, en el que, mostrando una clara conciencia dramática, expone la necesidad de iniciar cada obra con un *introito*⁶⁰³:

No sé agora yo si quanta bondad puede haver en una sana intención, como es la mía, será bastante a hazer grata y aceptable a los discretos lectores esta mi pobre y rústica composición, como sea obra de mis manos [...]. Quiero dezir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo así que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado. [...] Parte de comedia así mesmo bastarían dos, scilicet: introito y argumento.⁶⁰⁴

La recuperación, en las primeras décadas del siglo XX de toda esta tradición se convertirá en unos de los estandartes de la corriente renovadora que surge entre algunos dramaturgos imbuidos de una “profunda convicción [...] de reteatralizar el teatro, o, en otras palabras, recuperar los ingredientes estructurales que permiten al espectador reconocer en él una sublimación

⁶⁰² De entre toda la producción dramática (incluyo el también llamado por Marie Laffranque *teatro inconcluso*) de Federico García Lorca, los textos que vienen precedidos por prólogo, advertencia, prólogo hablado o bien las palabras de Director o Autor son los siguientes: *El maleficio de la mariposa*, *La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Retablillo de don Cristóbal*, *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, *Dragón*, y la denominada *Comedia sin título*

⁶⁰³ “Dios mantenga y remantenga,

mía fe, a cuantos aquí estáis,

y tanto pracer os venga

como cro que deseáis.

¿Qué hacéis?

Apostá que más de seis

Estáis el ojo tan luengo,

y entiendo que no sabréis

adevinar a qué vengo”

Bartolomé Torres Naharro, *Comedias. Soldadesca. Tinelaria. Himenea*, Madrid, Castalia, 1987, pág. 51.

⁶⁰⁴ Bartolomé de Torres Naharro, *Obra Completa*, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, pág. 7-9

artística de su existencia cotidiana”⁶⁰⁵. De entre los dramaturgos que apuestan por la recuperación del prólogo de raíces clásicas, destacan Jacinto Benavente con dos textos clave, por un lado *Cuento de primavera*⁶⁰⁶ y por otro *Los intereses creados*⁶⁰⁷, y Valle-Inclán con la declaración estética de Don Estrafalario en *Martes de Carnaval*⁶⁰⁸. Federico García Lorca encuentra, en este intento por recuperar el exordio clásico, un nuevo instrumento para reivindicar esa propuesta dramática que late bajo sus textos. A través de estos prólogos, bien sean de carácter metateatral, bien sean de carácter lírico, el dramaturgo granadino traza el camino para alcanzar un contacto con el público “perdido en el aburrimiento y la falsedad de la escena comercial, y llevar al escenario problemas que suponen verdaderos desafíos para el espectador”⁶⁰⁹. Se detectan, de este modo, en los prólogos escritos por Federico García Lorca y subidos a escena por sus personajes, los ya tradicionales objetivos de la loa: la aparición del personaje que pronuncia el texto como embajador del autor, la

⁶⁰⁵ Emilio Javier Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1936)*,..., pág. 371.

⁶⁰⁶ “GANIMEDES. - Salud a todos. El autor me ha elegido entre mis compañeros para recitaros el prólogo [...], así disfrazada, por fuerza he de captarme la gracia de todos [...]. A los que, repletos de estudios, con juiciosa crítica pretendáis sujetar a un análisis lo que por insustancial e incorpóreo ni aún podrá fijarse un punto en vuestra idea; a los que malhumorados por contrariedades grandes o pequeñas, trágicas o cómicas, pretendéis al acudir aquí distracción a vuestros enojosos pensamientos, el autor os suplica que abandonéis el teatro y, con vosotros, los hombres sesudos graves y preocupados de más arduos estudios, que no es digno de su entendimiento espectáculo tan baladí [...]. Nada de reflexiones; vamos a soñar, y el autor soñando, os invita a ello. Seguidle, si su sueño os interesa”. Jacinto Benavente, *Teatro fantástico*,..., pág. 131-134.

⁶⁰⁷ “Bien conoce el autor que tan primitivo espectáculo no es el más digno de un culto auditorio de estos tiempos; así que de vuestra cultura tanto como de vuestra bondad se ampara. El autor sólo pide que añeéis cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbucesos”. Jacinto Benavente, *Los intereses creados*,..., pág. 53.

⁶⁰⁸ “DON ESTRAFALARIO. – La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos [...]. Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique, qué deseaba ser, contestó: Yo difunto”. Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 114.

⁶⁰⁹ Paola Ambrosi, «El prólogo en la concepción dramática lorquiana», *Anales de literatura española*, vol. 24, 1999, pág. 391

salutación al público, la petición de silencio y finalmente la *captatio benevolentiae*; todo ello pasado por el tamiz de una nueva concepción dramática en la que se mezclan tradición y modernidad con un claro objetivo:

Meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad⁶¹⁰

No me gustaría dejar de señalar que estos prólogos lorquianos suelen recaer sobre Autores, Poetas y Directores. El dramaturgo granadino de manera nada gratuita retoma una distinción sumamente conocida durante el Siglo de Oro. Recupera el concepto de Autor⁶¹¹, cercano al de director de escena o de la compañía teatral; esos Poetas a modo de creadores a la sombra del texto; a los que añade como antagonista esa figura del Director, de aquel que “tiene en la compañía la autoridad de toda ella, para encaminar, guiar y gobernar los negocios e intereses comunes”⁶¹². Esta dualidad de personajes, e incluso en ocasiones desdoblamientos del propio dramaturgo, sirven a Federico García Lorca para trazar de nuevo la línea que separa esas dos concepciones dramáticas opuestas; ese teatro poético en el que se sitúan Autores y Poetas, cuya intención es desnudar la escena para ofrecer al público la verdadera realidad del alma humana, frente a ese teatro de Directores y empresarios burgueses que esconden la realidad tras el entretenimiento vacío y vacío con el que se pretende oscurecer la verdad.

La Advertencia al lector/espectador que abre la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, se convierte en la primera huella de este camino de

⁶¹⁰ «Diálogos de un caricaturista salvaje: Federico García Lorca habla sobre la riqueza poética y vital mayor de España» en *El Sol*, Madrid, (10 de junio de 1939), pág. 5.

⁶¹¹ “AUTOR: También se dice el que es cabeza y principal de la farsa que representa las comedias en los corrales o teatros públicos, en cuyo poder entra el caudal que adquieren para su mantenimiento, y para repartirlo entre los cómicos”. *Autoridades*, 1726.

⁶¹² *Autoridades*, 1732

regreso hacia la tradición de la loa y el exordio. Se trata de una huella⁶¹³, la de esta primera farsa, profundamente marcada por la influencia de la comedia de William Shakespeare *El sueño de una noche de verano*, pero en la que ya se observa el tono que aparecerá en dos prólogos de más enjundia como son el prólogo a *La zapatera prodigiosa* y el del *Retablillo de don Cristóbal y la señá Rosita*. La impronta del dramaturgo inglés se observa, además de en ese personaje llamado Mosquito que tanto ha heredado del duende Puck, en la clara alusión que Federico García Lorca hace en la acotación primera:

El Mosquito es un personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto. Representa la alegría del vivir libre, y la gracia y la poesía de Andalucía. Nació en una comedia de Shakespeare desgraciadamente perdida.⁶¹⁴

Es en las palabras de este Mosquito que forma parte del *dramatis personae*⁶¹⁵, en las que se observa que empieza a fraguarse una conciencia dramática que alcanzará su cénit en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, y en las que parecen resonar los ecos de aquel otro que Miguel de Cervantes puso a sus comedias y entremeses. El dramaturgo traza con sus palabras una línea entre esas ocho comedias y entremeses que “arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio”⁶¹⁶ y la ingente producción dramática de Lope de Vega; es decir, delimita la distancia entre dos concepciones dramáticas

⁶¹³ No querría obviar la profundas similitudes que encontramos entre esta Advertencia y el prólogo con el que se inicia esa pequeña primera comedia del dramaturgo granadino que lleva por título *El maleficio de la mariposa*: “Un viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare [...] contó al poeta esta historia oculta en un anochecer de otoño [...] y ahora el poeta os la repite envuelta en su propia melancolía”. Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, 2009, pág. 140.

⁶¹⁴ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 40.

⁶¹⁵ El personaje de Mosquito aparecerá de nuevo en el cuadro cuarto y sexto para abrir las puertas a la poesía que debe llegar hasta el público del proscenio: “No hay que llorar, amiguitos, no hay que llorar. La tierra tiene caminitos blancos, caminitos lisos, caminitos tontos”. Federico García Lorca, *Ibid.*, pág. 73.

⁶¹⁶ Miguel de Cervantes, *Entremeses,...*, pág. 93.

opuestas⁶¹⁷. Del mismo modo, Federico García Lorca lleva a cabo toda una declaración de intenciones a través de este embajador del autor que es el Mosquito, con la que se posiciona ante una nueva concepción del teatro, alejada de las tendencias de corte realista y naturalista:

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. Yo y mi compañía estábamos encerrados [...]. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz. Abrí mi ojo todo lo que puede – me lo quería cerrar el dedo del viento-.⁶¹⁸

De nuevo, como en la propuesta cervantina, estamos ante una intención por parte del autor de situarse en el lugar del teatro poético, del teatro del alma humana. Así, del mismo modo que “Cervantes ha hecho las paces con el barro humano y se divierte con el espectáculo de sus miserias”⁶¹⁹, el dramaturgo granadino apuesta ya por un teatro que se acerque al pueblo, un teatro que ponga encima del escenario esas miserias, que se enfrente a ellas, ese teatro que es “depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura”⁶²⁰. Esta es la ladera de Miguel de Cervantes y de Federico García Lorca, frente al teatro de fastos de Lope de Vega o bien el teatro burgués que copaba los escenarios de la España de la década de los años veinte.

Vemos como las palabras de este pequeño Mosquito, que aparecen bajo el epígrafe de «Advertencia», son un breve escrito con el que se pretende advertir de algo al lector/espectador, pero que a la vez es “un intento de diálogo

⁶¹⁷ Fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes [...], y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó en el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas”. *Ibid.*, pág. 93.

⁶¹⁸ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 40.

⁶¹⁹ Asensio, *Itinerario del entremés. De Lope de Rueda a Quiñones Benavente*,..., pág. 42.

⁶²⁰ «En honor de Lola Membrives» en *Crítica*, Buenos Aires (16 de marzo de 1934); cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa*,..., pág. 243.

amistoso y defensivo con la persona que leerá la obra”⁶²¹; en ellas no se observa el tono de confrontación con la realidad que aparecerán en otros prólogos⁶²². Palabras que confieren a este personaje la entidad de embajador de un texto y sitúan de nuevo a Federico García Lorca en un lugar de encuentro con la tradición cervantina. Suenan, en este primer prólogo del ciclo farsesco, los ecos de esa propuesta dramática que fraguan los entremeses; con la que se pretende llevar a escena los dramas y las miserias del alma humana y que nace bajo una premisa de libertad; teatro libre y poético frente a las ataduras del teatro nacido bajo las riendas del artificio de la realidad velada.

La «Advertencia» de este “personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto”⁶²³ supone uno de los primeros pasos hacia la construcción de toda una poética dramática, y bajo sus palabras subyace una de las premisas que forma parte de los requisitos de la loa clásica: la petición de silencio al público⁶²⁴ (“Callad, para que el silencio se quede más clarito”, pág. 40). Junto a la petición de silencio, Mosquito anticipa⁶²⁵, en este breve parlamento, el tema de la obra al tiempo que apuntala el *leit motive* que recorrerá la producción dramática de Federico García Lorca: las ansias de

⁶²¹ Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, pág. 48.

⁶²² El tono no es todavía el del Autor de *La zapatera prodigiosa* y dista mucho de las palabras con que se abre el texto inconcluso de la *Comedia sin título*: “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 dirige el teatro sus luces para entretener y haceros 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”. Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 769.

⁶²³ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 40.

⁶²⁴ “Mandad callar y escuchar
Estad atentos señores”

Juan de la Encina, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, Madrid, Akal, 1995, pág. 81

⁶²⁵ “va a dar comienzo la gran función titulada *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita...* Preparaos a sufrir el genio del puñeterillo Cristóbal y a llorar las ternezas de la señá Rosita que, a más de mujer, es una avefría sobre la charca”. Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 40.

libertad del individuo, de aquellos que no encajan dentro de los márgenes establecidos por la sociedad:

Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz.⁶²⁶

Con las palabras de ese Autor que “lleva una carta en la mano”⁶²⁷ en el prólogo que abre *La zapatera prodigiosa*, Federico García Lorca da un gran paso de madurez creativa dentro de su producción dramática. Con el prólogo de la farsa violenta, el dramaturgo granadino teje un texto clave por el que se filtra la profunda impronta del prólogo a los *Entremeses* cervantinos junto con el prólogo a esa primera parte de 1605 del *Quijote*. Un texto en el que el Autor, como embajador de la obra, se dirige al público para pedir un poco de atención ante la nueva propuesta dramática que pretende llevar a escena; un teatro alejado de ese teatro que “no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama *matar el tiempo*”⁶²⁸, propio de Echegaray y los hermanos Quintero, a la vez que recoge el testigo de la tradición clásica. El prólogo a *La zapatera prodigiosa* se muestra como ejemplo clave de ese intento del dramaturgo granadino por dotar a la escena española de una nueva propuesta teatral, en la que tradición y vanguardia se convierten en finos hilos que se entrelazan formando un solo y único telar.

Entre la advertencia a la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (que aparece ya en el núcleo de redacción primitivo de 1922) y el prólogo a la farsa violenta de la zapatera (incorporado al texto en 1930 para la versión que el dramaturgo granadino llevará al Teatro Español) se observa una evolución y un manejo del género y sus mecanismos que guarda similitudes con la trayectoria

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 196.

⁶²⁸ «Al público de Buenos Aires» en *La Nación*, Buenos Aires (26 de octubre de 1933) Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III. Prosa*, pág. 255.

de los prólogos de Miguel de Cervantes. Como bien anota el profesor Porqueras Mayo, se observa cierta evolución desde el prólogo a *La Galatea* (1585) hasta el prólogo al *Quijote* de 1605 en el que da muestras de querer “arremeter retóricamente contra los prólogos, y mostrar, por detrás, los hilos de la tapicería en los preliminares”⁶²⁹. Parece que ambos autores, con el paso de los años, las lecturas y la escritura arriban a un mismo puerto: la subversión del prólogo para llevar a cabo la renovación de un género, si bien en el caso del autor del *Quijote* fue la novela, en Federico García Lorca es el teatro; géneros distintos pero con un mismo objetivo de renovación a partir de la asimilación de una tradición ya clásica ponen de nuevo a ambos en el mismo cruce de caminos.

Palabras, las previas a la obra, que Autor recita al salir a escena tras un cierto halo de demiurgo creador⁶³⁰ con las que se revela como uno de esos “actores cuyo deber es quitar el velo de misterio que le impide al público ver la verdad”⁶³¹; palabras a las que arroja luz el gran discurso leído en el Teatro Español el 1 de febrero de 1935, tras el segundo acto de la representación de *Yerma*. Ambos terminarán siendo textos imprescindibles para comprender la concepción dramática que con el paso de los años, las lecturas y los distintos caminos recorridos con *La Barraca*, había forjado Federico García Lorca. De ellos se desprende la necesidad de despojarse de esos escenarios llenos de “engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero”⁶³², desnudar la escena para poder llegar a crear ese teatro de poesía, de romancillo, que pueda servir como instrumento para la educación de un país; un teatro que se convierta en

⁶²⁹ Alberto Porqueras Mayo, «En torno a los prólogos de Cervantes» en *Cervantes: su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, pág. 78.

⁶³⁰ “Autor: el que inventa, discurre, hace y da principio a alguna cosa. Por excelencia se entiende Dios, como supremo hacedor y autor de todo lo criado. Comúnmente se llama el que escribe libros, y compone y saca a la luz otras obras literarias”. *Autoridades*, 1726.

⁶³¹ Rosana Vitale, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1991, pág. 27

⁶³² Federico García Lorca, «Charla sobre teatro» en *Heraldo de Madrid*, Madrid (2 de febrero), pág. 6.

una “tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas y equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre”⁶³³. Ese teatro por el luchaba Federico García Lorca encima del escenario del Teatro Español esa noche de febrero, surge de entre las palabras del Autor del prólogo de *La zapatera prodigiosa*, convirtiéndolo así en toda una declaración de intenciones dramáticas:

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 un árbol, por ejemplo se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud.⁶³⁴

Federico García Lorca encuentra en la loa del teatro áureo español y los prólogos de Miguel de Cervantes el influjo perfecto para conseguir alcanzar ese teatro que recoja 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”⁶³⁵. Es por ello que, en las palabras de ese Autor que promete “abrir los escotillones de la escena para que vuelvan a salir las copas falsas, el veneno, las bibliotecas, la sombra y la luna fingida del verdadero teatro”⁶³⁶, convergen las huellas de las loas clásicas, que a su vez encuentran su punto de partida en Prologus⁶³⁷, el personaje que Plauto creó para presentar sus obras al público. En el prólogo al romancillo de la zapaterilla, el Autor se presenta ante el público, de nuevo, como embajador de ese poeta, tras el que se esconde Federico García Lorca, que

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 196.

⁶³⁵ Federico García Lorca, «Charla sobre teatro» en *Heraldo de Madrid*, Madrid (2 de febrero), pág. 6.

⁶³⁶ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 647.

⁶³⁷ “Habla en nombre de su dueño, Plauto, y antes de explicar la obra, quiere que impere el orden en el teatro: nada de putas en el proscenio, que el administrador no pase delante de los cómicos, que los retrasados se queden de pie, que los esclavos no invadan las gradas reservadas a los hombres libres, que las nodrizas no traigan niños y sobre todo que callen las mujeres”. Jean-Louis Fleckniakoska, *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, pág. 18.

“pide perdón a las musas por haber transigido en esta prisión de la zapaterilla por intentar divertir a un grupo de gentes”⁶³⁸, recuperando de este modo una figura popularmente admitida en el siglo XVII⁶³⁹. Tras las palabras del prologuista encontramos una distinción entre Autor y Poeta, recurrente a lo largo de su producción dramática⁶⁴⁰ y a la que en ocasiones se añade un tercer personaje, el del Director. En este caso que nos ocupa, si por un lado, tras el Poeta se esconde Federico García Lorca, por el otro, Autor se convierte en su representante frente al público soberano. Representante que se dirige al proscenio con una salutación que subvierte las que encontramos en las loas del teatro áureo, si bien éstas solían tener un tono laudatorio hacía el público a quien iba dirigida la obra, el dramaturgo granadino, siguiendo la estela de las declaraciones en las que afirma que “el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro”⁶⁴¹, construye una nueva relación del público con la obra, que jamás deberá estar a merced de sus arbitrios:

Respetable público... (*pausa*). No, respetable público no, público solamente; y no es que el autor no considere al público respetable, todo lo contrario, sino que detrás de esta palabra hay como un delicado temblor de miedo y una especie de súplica para que el auditorio sea generoso con la mímica de los actores.⁶⁴²

⁶³⁸ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 647.

⁶³⁹ “El autor que acá me envía a dar cuenta de esta obra”.

Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*, pág. 52.

⁶⁴⁰ Desde el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, pasando por la discusión del Director con don Cristóbal en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, llegando hasta la aparición de los tres personajes, representantes cada uno de la forma de entender el teatro en el *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* y finalmente el prólogo de Autor de la *Comedia sin título*. Intervenciones, todas ellas, que configuran la poética dramática de Federico García Lorca.

⁶⁴¹ Federico García Lorca, «Charla sobre teatro» en *Heraldo de Madrid*, Madrid (2 de febrero), pág. 6.

⁶⁴² Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 196.

Subversión del saludo clásico que se acompaña de una nueva *captatio benevolentiae*, puesto que el “poeta ya no pide benevolencia, sino atención”⁶⁴³; no necesita la indulgencia y la simpatía del público, necesita que ponga atención a lo que el poeta pondrá encima del escenario, necesita que sea capaz de romper con los viejos códigos morales; necesita que “no se extrañe el público si aparece violenta o toma actitudes agrias porque ella lucha siempre”⁶⁴⁴. Junto a esta necesidad que el público esté dispuesto a prestar sus cinco sentidos a lo que verá en escena, aparece la petición de silencio; petición que si bien en la loa se hacía a ese público de distintas clases sociales que copaba los corrales de comedia, ahora, en un nuevo giro sobre la tradición clásica⁶⁴⁵, el dramaturgo pide a esa zapaterilla que se esconde tras la cortina: “¡Silencio! (Se descorre la cortina y aparece el decorado con tenue luz)”⁶⁴⁶. Todo ello se cierra en cuanto la fantasía se cuela por entre las rendijas de esa escena en la que “va creciendo la luz”⁶⁴⁷; escena a la que entrará la Zapatera del vestido verde tras la despedida del poeta cual prestidigitador que ha devuelto al escenario la fantasía⁶⁴⁸ y el ilusionismo perdido con el teatro realista burgués. Todos los elementos de la fantasía, el ilusionismo y lo prodigioso, como bien apunta la profesora Lina Rodríguez Cachero, “se justifican por la desaparición del mundo de la fantasía en el teatro burgués”⁶⁴⁹; elementos que el Federico García Lorca considera que es necesario que el público recupere. Nada parecía encajar mejor en este juego escénico que las palabras que Miguel de Cervantes dirigió a sus lectores en los

⁶⁴³ *Ibidem*.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ “Guardadnos silencio un día,
Tenednos prudencia y seso,
Que habiéndolo entre vosotras
No estaré poco contento”.

Jean-Louis Flechniakoska, op. cit., pág. 60.

⁶⁴⁶ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág.196-197.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, pág. 197

⁶⁴⁸ “Se quita el sombrero de copa y éste se ilumina por dentro con una luz verde, el Autor lo inclina y sale de él un chorro de agua”. *Ibidem*.

⁶⁴⁹ Lina Rodríguez Cachero, “La originalidad de la farsa violenta lorquiana” en Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Barcelona, Pre-Textos, pág.

albores del siglo XVII; de nuevo el dramaturgo ha sabido incorporarlas a su bagaje intelectual de un modo brillante, para poder engendrar esa criatura que “lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía”⁶⁵⁰:

En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que sí esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco.⁶⁵¹

Derribar la máquina de ese teatro burgués incapaz de mostrar la verdadera realidad, es el objetivo de Federico García Lorca con su farsa violenta y que se desprende de las palabras de Autor:

Ya voy, no tengas tanta impaciencia en salir; no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje barato [...], tu traje y tu lucha será el traje y la lucha de cada espectador sentado en su butaca, en su palco, en su entrada general.⁶⁵²

Hacia finales de 1930, sigue dándole vueltas a sus *Títeres de Cachiporra* con la farsa para guiñol que lleva por título *El retablillo de don Cristóbal*; farsa que, una vez más, aparece precedida de un prólogo, pero esta vez, en un intento de construir algo nuevo tomando como punto de partida elementos de la tradición: nos hallamos ante una obra de acto único bajo el epígrafe de “Prólogo hablado”. Un acto que el dramaturgo granadino, mostrando plena destreza de los recursos que le ofrece el teatro de títeres y los elementos de la loa clásica, presenta al público de la mano de tres protagonistas claves en la construcción de la poética dramática que venimos observando en las farsas anteriores: por un lado tenemos a Autor⁶⁵³, el abogado del texto ante el público y el enlace del

⁶⁵⁰ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 196

⁶⁵¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha,...*, pág. 18

⁶⁵² Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 647.

⁶⁵³ “El poeta, que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guiñol tiene la evidencia de que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos”. *Ibíd.*, pág. 398.

público con el Poeta⁶⁵⁴, el segundo de los protagonistas y alter ego de Federico García Lorca; y por otro lado, el antagonista a ambos, el Director⁶⁵⁵, el representante de ese teatro construido bajo pilares de carácter prosaico, material y tosco, cuyo mayor defecto es correr un tupido velo bajo la verdadera realidad del alma humana.

De nuevo, en las primeras líneas en boca de Autor, que pueden tomarse como el verdadero prólogo de este retablillo, aparecen los elementos ya conocidos que conformaban la loa áurea. Desde la aparición del prologuista como embajador del texto, pasando por la petición de silencio⁶⁵⁶ al público tan cercana a las reprimendas hechas al público que llenaba los corrales de comedia⁶⁵⁷, hasta llegar a la subversión de esa *captatio benevolentiae* tan prolífica en el siglo XVII con la justifica la elección del género del guiñol para hacer llegar al público los abismos más profundos que pueblan el alma humana:

El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia.

Así, pues, el poeta sabe que el público oír con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen 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.⁶⁵⁸

⁶⁵⁴ "Sí, señor; pero es que don Cristóbal yo sé que en el fondo es bueno y que quizá podría serlo [...]. No las quiero de oro. El oro me parece fuego, y yo soy poeta de la noche. Démelas de plata. Las monedas de plata parece que están iluminadas". Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 399.

⁶⁵⁵ "Usted, como poeta, no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos". *Ibidem*.

⁶⁵⁶ "Hombres y mujeres, atención; niño, cállate. Quiero que haya un silencio tan profundo que oigamos el glú-glú de los manantiales [...]. Será necesario que las muchachas cierren los abanicos y las niñas saquen sus pañuelitos de encaje para oír y para ver las cosas de doña Rosita". Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 398.

⁶⁵⁷ "Guárdanos silencio un día,
tenednos prudencia y seso,
que habiéndolo entre vosotras
no estaré poco contento".

Jean-Louis Fleckniakoska, *op. cit.*, pág. 60.

⁶⁵⁸ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 398.

Pese a que es en boca de Autor como se nos presenta este nuevo *Retablillo*, será en las palabras de ese Poeta “que sabe cómo nacen las rosas y cómo se crían las estrellas de mar”⁶⁵⁹, tras las que se esconderá toda la concepción dramática lorquiana; todo ese teatro que debe nacer para educar, liberar y hacer crecer a un pueblo, ese teatro que no puede ser de oro sino de plata (“No las quiero de oro. El oro me parece fuego, y yo soy poeta de la noche. Démelas de plata. Las monedas de plata parece que están iluminadas por la luna”, pág. 399). Teatro poético que tiene el deber de desentrañar la verdad de la realidad, de descubrir el alma humana y que se encuentra en la otra orilla, la del teatro representado por la figura del Director tirano:

DIRECTOR. Usted, como poeta, no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos todos.⁶⁶⁰

Descubrir ese secreto, es el objetivo final que se desprende de los prólogos que forman parte del ciclo farsesco; prólogos que Federico García Lorca construye con toda la tradición heredada de la pluma de Miguel de Cervantes. Secreto tras el que andaba también el dramaturgo áureo. Autores, que como hemos observado, se encuentran andando el tiempo, y que retoman la tradición para renovarla y subvertirla al servicio de una necesidad: poder desentrañar el secreto que pone al descubierto la condición humana, ya que para ambos cualquier otra opción dramática tan solo es un artificio prosaico al servicio una realidad velada.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁶⁰ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 399.

La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca

LA DAMA BOBA: TRAZAS CLÁSICAS PARA LA ZAPATERA PRODIGIOSA

Mientras tanto, todo el palpitante tesoro de un verdadero teatro nacional único en el mundo permanece en la sombra esperando siempre el día de su difusión, rodeado de las más cretinas discusiones y los proyectos más insustanciales y antipoéticos.

Federico García Lorca, Presentación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, representado por el club teatral Anfistora

Del mismo modo que, como se ha apuntado anteriormente, el tema de *La zapatera prodigiosa* se presenta a ojos del lector-espectador como la construcción de un imbricado universo en el que se sobreponen diferentes referencias a la tradición del teatro clásico, el personaje de la Zapatera crece bajo el mismo patrón. La fierecilla sin domar se configura como un personaje en el que se observan reminiscencias de una de las grandes damas tracistas de la tradición clásica: Finea, *La dama boba* de Lope de Vega. La dama tramoyera de Lope es, bajo la maestría de su creador, el personaje principal de la comedia. Es Finea, la pobre dama a la que nadie quiere si no es por su generosa dote, quien acabará, a través de “aquel ingenio profundo, / que llaman el alma del mundo”⁶⁶¹, aprendiendo y aprehendido a través del maestro Amor a manejar los acontecimientos de la trama. Como buena tramoyera maneja a cuantos personajes giran a su alrededor para conseguir su objetivo: la libertad de decisión, casarse con quien ella desea y no vivir soterrada en un matrimonio

⁶⁶¹ Lope de Vega, *La dama boba*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral-Espasa Calpe, 2007, vv. 1080-1081.

impuesto por la voluntad paterna. Bajo el manto de *la dama boba* lopesca, quien verá iluminado su pobre entendimiento⁶⁶² gracias al amor del apuesto galán Laurencio, podemos arrojar luz sobre ciertos ademanes de la Zapatera de Federico García Lorca. En el Acto segundo, la joven Zapatera sobrevive gracias a la posada que ha puesto en su casa, cuatro meses después de la partida del viejo esposo. La posada, espacio de hombres por antonomasia, ocupa ahora el lugar idóneo para la tentación del adulterio. Espacio masculino en el que la protagonista refrenda su honra; la Zapatera se mantiene más firme que nunca gracias a un idealizado recuerdo de su esposo, y volverá a enamorarse de su marido a la luz de la conversación que mantiene con el titiritero:

ZAPATERA. Tiene usted mucha razón, pero yo desde entonces no como, ni duermo, ni vivo; porque él era mi alegría, mi defensa. [...]
ZAPATERA. (*Enérgica*). Sí. ¿Ve usted todos estos romances y chupaletinas que canta y cuenta por los pueblos? Pues todo eso es un ochavo comparado con lo que él sabía... él sabía... ¡el triple!⁶⁶³

⁶⁶² Teoría del amor como instrumento educador que nace de las doctrinas neoplatónicas del amor y que fue harto prolija durante el Renacimiento gracias a los textos de Marsilo Ficino y más concretamente a sus comentarios a *El Banquete* de Platón: “Sin duda, todas las leyes y disciplinas se esfuerzan en educar a los hombres en esto, que se aparten de las cosas deshonestas y se ocupen de las honestas. Y esto las casi innumerables leyes y ciencias apenas lo consiguen en mucho tiempo. Y sin embargo, el amor él solo lo hace en breve. Pues la vergüenza aparta al hombre de lo deshonesto, y provoca su afán de sobresalir en las honestas. Nada más fácil y rápido que el amor enseña a los hombres estas dos cosas” (*De Amore*, Discurso primero, IV)

“Queda, después de esto, que expongamos cómo el amor es maestro y gobernador de todas las artes. Comprenderemos que es el maestro de las artes si consideramos que ninguno puede encontrar o aprender arte alguna si no se mueve por el placer de buscar lo verdadero y el deseo de invención, y si el que enseña no ama a los discípulos y si los discípulos no están ávidos de tal doctrina. Merece, además, llamarse gobernador. Pues atentamente ejecuta las obras de arte y las consume exactamente el que ama máximamente estas obras y las personas que las hacen. Añádase que los artistas en cualquier parte no buscan ni cultivan otra cosa que el amor” (*De Amore*, Discurso Tercero, III)

Marsilo Ficino, *De Amore: comentario a «El Banquete» de Platón*. Traducción y estudio preliminar de Rocío de Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 2001.

⁶⁶³ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 230.

La Zapatera y Finea se convierten, gracias al artificio de sus respectivos creadores, en damas absolutamente protagonistas de la trama; entran y salen cuando quieren, dicen y callan lo que se les antojan, tejen y destejen a su antojo para conseguir un objetivo común: ser fieles a sus principios de libertad. Ambas deciden en todo momento dónde quieren estar y con quien. Una vez en Finea se ha completado el proceso transformador que opera en ella gracias al amor que siente por Laurencio, se transforma en una nueva dama capaz de usar su mejor arma, el fingirse boba, para conseguir burlar la autoridad paterna y poderse quedar con su amado galán en una gran traza urdida al final del acto tercero; de este modo, toda la trama siempre gira a su alrededor. Finea se alza en prestidigitadora de la trama, durante el tiempo que fue boba porque su matrimonio es el punto de partida del enredo, y una vez apresada por ese amor por el que “desataste y rompiste/la escuridad de mi ingenio; /tú fuiste el divino genio/que me enseñaste, y me diste/la luz con que me pusiste/el nuevo ser en que estoy”⁶⁶⁴, termina siendo la tejedora del destino del resto de personajes y decide usar su recién adquirido ingenio para conseguir su propósito:

FINEA. Si, porque mi rudo ingenio,
Que todos aborrecían,
Se ha transformado en discreto,
Liseo me quiere bien,
Con volver a ser tan necio
Como primero le tuve,
Me aborrecerá Liseo.
LAURENCIO. Pues, ¿sabrás fingirte boba?
FINEA. Sí; que lo fui mucho tiempo,
Y el lugar donde se nace
Saben andarle los ciegos.
Demás desto, las mujeres
Naturaleza tenemos
Tan pronta para fingir
O con amor o con miedo,
Que, antes de nacer fingimos.⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Lope de Vega, *La dama boba*,..., pág. 119-120.

⁶⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 136.

Del mismo modo, los personajes de la Zapatera bailan al son de sus tacones, estando su marido presente o ausente es ella la que dispone; decide mantenerse fiel a sí misma; decide que no quiere a su marido, puesto que está enamorada de un recuerdo idealizado de un hombre que el Zapatero nunca ha sido, y aun así elige mantener su honor sin mácula alguna⁶⁶⁶. El adulterio no es salida para ella, y por ello acepta de nuevo a su zapatero cuando el sueño del gran hombre que “veía venir en su jaca blanca”⁶⁶⁷ se desvanece y la realidad vuelve a imponerse tras la caída del disfraz del titiritero; la zapatera consigue así vivir sin que ningún hombre maneje las riendas en ausencia de su marido manteniéndose firme y gallarda en su taberna, es espacio dominado por lo masculino:

ZAPATERA. Pues si dices tú, más digo yo y puedes enterarte, y todos los del pueblo, que hace cuatro meses que se fue mi marido y no cederé a nadie jamás, porque una mujer casada debe estarse en su sitio como Dios manda. Y que no me asusto de nadie, ¿lo oyes? [...]. Decente fui y decente lo seré. Me comprometí con mi marido. Pues hasta la muerte.⁶⁶⁸

No ceder jamás ante cruda realidad; esa es la decisión de la Zapatera y de Finea, ambas escogen no ceder ante la realidad que el resto han dispuesto para ellas, bien sea la figura paterna bien sea la pluralidad de voces de vecinas del pueblo. Por lo tanto, Federico García Lorca aprende de Lope de Vega los rasgos cómicos que hacen de la mujer en el personaje que controla la escena y acercarla a aquellas damas áureas que son verdaderas protagonistas, “transgresoras de un orden social inventado por los hombres y en el que no se

⁶⁶⁶ “¡Yo guardo mi corazón entero para el que está por esos mundos, para quien debo, para mi marido!”. Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 232.

⁶⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 219.

⁶⁶⁸ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 218

siente libre”⁶⁶⁹. La libertad y la necesidad de decidir sobre sus vidas es lo que une a estas damas; mujeres encerradas en una realidad en las que no se sienten libres, pero a la vez mujeres que no son espectadoras de su desdicha, son mujeres que luchan “que toman iniciativas, que impulsan a los hombres a tomar decisiones [...], sus mujeres piensan, toman decisiones y actúan”⁶⁷⁰; mujeres que se resisten a vivir sometidas a una realidad con la que no se conforman. Resistencia que se manifiesta de manera distinta en cada una de ellas: si bien Finea maneja los resortes de la traza para conseguir vencer la oposición paterna y casarse con el hombre al que ama mediante el uso del tino que nadie le supone por su bobería; la Zapatera, encerrada en un pequeño espacio, con un viejo marido y un vecindario acechando para ser testigo del traspies que nunca llega, decide vivir firme con su honor, el adulterio ya no es una opción para ella, su opción es construir una realidad con un hombre montado “en una jaca negra, llena de borlas y espejitos, con una varilla de mimbre en su mano y las espuelas de cobre reluciente”⁶⁷¹.

Los personajes femeninos que las acompañan se mueven, actúan y deciden en función de los movimientos de las damas. Así bien, mientras el Zapatero abandona a su esposa a su suerte, ante las muestras de ingratitud de ésta, convencido de que no la quiere, Laurencio acaba subiendo al escondrijo del desván a petición de Finea para conseguir así su intención final, el consentimiento paterno para el enlace. Son mujeres, tanto Finea como la joven zapaterita, coartadas por una figura masculina, bien sea la figura del rey, dueño del destino de sus hijas en lo que al matrimonio por interés atañe; bien sea la del marido, propietario del encierro de la esposa. Las mujeres son esa posesión que los hombres deben vigilar y a su vez deben ser cautelosas con sus movimientos:

⁶⁶⁹ Luis M. González González, «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español» en *Teatro: Revista de estudios teatrales*, Universidad de Alcalá de Henares, núm. 6-7, 1995, pág. 42

⁶⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 48.

⁶⁷¹ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 201.

Al hombre para que “siempre guarde el debido decoro a las mujeres”, y a la mujer, que se guarde de violar la misma ley. De tal modo encasillada, vigilados ella y su nombre por guardas cuidadosos varoniles, la mujer debe meditar muy bien sus pasos y sus versos, pues cualquiera de ellos puede constituir una transgresión de la línea del círculo invisible pero muy real que traza alrededor de ella el nombre de dama, nombre que le ha conferido el hombre.⁶⁷²

Ambas son, además, dos mujeres a quienes sus hacedores alejan de la figura de la perfecta casada. Finea, en palabras de su propio padre, se aleja del patrón que marca la convención social del Siglo de Oro para las mujeres casadas:

Está la discreción de una casada
En amar y servirá su marido;
En vivir recogida y recatada,
Honesta en el hablar y en el vestido;
En ser de la familia respetada,
En retirar la vista y el oído,
En enseñar los hijos, cuidadosa,
Preciada más de limpia que de hermosa.⁶⁷³

Finea dista del decoro que marca para ella la sociedad del siglo XVII, la pobre dama boba carece de cualquier discreción, se mueve como un vendaval con tal de conseguir aquello que anhela y es capaz de perder la compostura ante aquellos que le rodean. La joven dama boba no se conforma con convertirse en la recatada dama que acata sin protestar las órdenes de un padre protector; se niega a aceptar que sean otros quienes dirijan las riendas de su vida, es por todo ello que Lope de Vega hace que su protagonista se aleje, todo aquello que el decoro le permita, de las damas sumisas y rectadas. Por otra parte, Federico García Lorca construye de nuevo una mujer enfrentada al

⁶⁷² Mary M. Gaylord, «Las damas no desdigan de su nombre: decoro femenino y el lenguaje en el Arte nuevo y La dama boba» en *Homenaje a Justina Ruiz de Conde en su ochenta cumpleaños*, eds. Elena Gascón-Vera, Joy Renjilian Burgy, Erie, Pennsylvania, 1992, pág. 72.

⁶⁷³ Lope de Vega, *La dama boba*,..., pág. 46.

concepto de perfecta casada que seguía imperando en la España rural de finales del siglo XIX, principios del siglo XX. De nuevo, el dramaturgo granadino retoma un tema clásico para convertirlo en un motivo universal: la mujer que huye de las normas establecidas. La Zapatera aparece ante los ojos de sus vecinas, en el segundo acto, como la reencarnación de la deshonra:

VECINA ROJA. Salga en seguida de esta casa. Usted es persona decente y no debe estar aquí.

VECINA AMARILLA. Esta es la casa de una leona, de una hiena.

VECINA ROJA. De una mal nacida, desengaño de los hombres.⁶⁷⁴

La Zapatera no está dispuesta a la sumisión y tampoco al recato; la mujer del Zapatero no quiere convertirse en un ser como las difuntas esposas del Alcalde:

Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última: buenas mozas todas, aficionadas al baile y al agua limpia. Todas sin excepción, han probado esta vara repetidas veces. En mi casa... en mi casa coser y cantar.⁶⁷⁵

La “criatura poética”⁶⁷⁶ que Federico García Lorca sube a bailar al escenario no está dispuesta a formar parte del espacio femenino, recatado y sometido, que el mundo ha reservado para ella; la vara, símbolo ferviente del poder castrador no está hecho para ella, la vara está reservada para “todas las que están detrás de las ventanas”⁶⁷⁷; para aquellas que no luchan por su libertad.

⁶⁷⁴ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 236

⁶⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 205.

⁶⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 196.

⁶⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 198.

La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca

JUANITO VENTOLERA: EL MITO DE DON JUAN ANTE EL ESPEJO CÓNCAVO VALLEINCLANIANO

El mito “cuenta la historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial”⁶⁷⁸, el tiempo primitivo que genera una realidad; el mismo que ve nacer no solo un personaje como don Juan Tenorio, sino la creación de un mito que, nacido bajo la mano de Tirso de Molina hacia 1630, expande su estela por gran parte de la literatura universal a lo largo de los siglos, hasta llegar a la actualidad. El *hombre sin nombre*, que vive el presente, nace para sobrevivir a lo largo de los tiempos a las distintas galas que el hombre le irá vistiendo para mostrar la verdadera naturaleza del individuo. Un hombre, el que anda como un relámpago por la vida bajo el lema del *tan largo me lo fiais*, que se convierte en el ropaje perfecto con el que Valle-Inclán lleva a cabo su particular vuelta al origen en búsqueda de una mirada rota para mostrar al espectador de principios del siglo XX el mundo corrompido que le rodea. Don Juan pasará así por la óptica del esperpento para crear un nuevo vendaval acorde con esa realidad:

El mundo es un burdel, España es [...] como una plaza de toros, y en la realidad histórica de esta España mitad ruedo – mitad burdel se han prostituido valores [...]. La sociedad española se ha envilecido colectivamente y Valle-Inclán la contempla como un grotesco retablo [...]. La historia de España es un escenario degradado y degradador, un espectáculo de burdel, un espejo que desvaloriza tanto a los personajes como a sus acciones.⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1963, pág. 7

⁶⁷⁹ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 48.

Es por todo ello que en las páginas de este capítulo no pretendemos llevar a cabo una comparativa con el don Juan de Zorrilla, que será claramente burlado como crítica a toda una forma ya anquilosada de hacer teatro: la intención es trazar la línea que une el espacio mítico del original personaje de Tirso con el *sorche* desarrapado de Valle-Inclán. Una lectura, la de Juanito Ventolera a la luz del mito, que debe mucho al brillante estudio⁶⁸⁰ de Maurice Molho en el que justifica detalladamente el carácter mítico del don Juan de Tirso de Molina:

Es propio de los mitos [...] perpetuarse indefinidamente, renaciendo sin cesar de sus propios escombros [...], se les ve engendrar, en un continuo reajuste de sus componentes, una serie aparentemente cerrada, y no inagotable de relaciones elementales.⁶⁸¹

Las líneas que se esbozan en las páginas siguientes pretenden mostrar cómo, en el fondo, es éste el que proporciona la savia para la creación del antihéroe, de aquel que vive “haciendo piernas, mofador y chispón”⁶⁸², representación máxima de la degradación de un tiempo que, si bien no dista mucho de la España del siglo XVII, frente al espejo cóncavo valleinclaniano, muestra cómo la grandeza del hombre ante la adversidad ya no es posible. Así es como el *hombre sin hombre*⁶⁸³ acaba convertido en un mero bulto que asalta tumbas a media noche para poder conseguir cuatro trapos que le permitan conquistar a una prostituta a la que no puede pagar; este es la estela que intentaremos recorrer con este capítulo, de un tiempo, que es a la vez la de un mito y, con él, la de toda una sociedad. Don Juan, en la primera hoja del retablo de *Martes de carnaval*, ya ni siquiera es un hombre, sino un mero bulto:

⁶⁸⁰ Maurice Molho, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993

⁶⁸¹ Maurice Molho, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*,..., pág. 106.

⁶⁸² Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 109

⁶⁸³ “¿Quién soy? Un hombre sin nombre”. Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*. Edición de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, vv.15.

Pisa las tumbas un bulto de hombre, que por tiempos se rasca la nalga, y saca una luz en la punta de los dedos para leer los epitafios.⁶⁸⁴

Mito y hombre encuentran, así, bajo el esperpento valleincliniano un nuevo lugar de encuentro. Conquistador sin ley, no debemos perder de vista que don Juan Tenorio, con sus burlas constantes al honor femenino, en el fondo lo que intenta es transgredir los fundamentos de todo un orden bajo el que se rige la sociedad en la que vive y para la que termina suponiendo una amenaza; de ahí su marginalidad. Pero su violación de todo un código de conducta no es el de quien espera derrocar un sistema para instaurar uno mejor, sino el de aquel que pretende echarlo todo abajo:

Si el protagonista de nuestro drama ataca el orden social no lo hace en virtud de nuevos principios, opuestos a los vigentes, ni a raíz de crítica alguna; no actúa contra esa particular sociedad; actúa contra la sociedad. Por tanto, su burla no ha de limitarse a las diversas instancias sociales, incluso a la más alta [...]. Sin detenerse ahí, se atreverá por último con el orden de lo sagrado sobre cuyo cimiento se levanta el edificio de la sociedad.⁶⁸⁵

El mito de un hombre que vive como un vendaval y para el que no existe ni pasado ni futuro⁶⁸⁶, en el que se relacionan amor y muerte, lo profano y lo sagrado, es el instrumento con el que el dramaturgo barroco consigue crear un espacio con el que situarse desterrado de la sociedad y del sistema de normas que la rigen; don Juan es, del mismo modo que lo será el *sorche* valleincliniano, un personaje marginal; marginales en tanto que las reglas que rigen al colectivo no pueden aceptarlas, pues coartan su individualidad. Hombres tras los que se

⁶⁸⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 65.

⁶⁸⁵ Francisco Ayala, "Burla, burlando... (Tirso)" en *Realidad y ensueño*, Madrid, Gredos, 1963, pág. 71

⁶⁸⁶ "Don Juan Tenorio sólo cree, siendo el que es, en el "aquí" y el "ahora". [...]. Incapacitado para el ensimismamiento y para la soledad personal desprovisto de conciencia moral y enajenado de toda problemática interior [...]. Don Juan [...] no tiene largos monólogos ni atormentados soliloquios, porque no tiene ni dudas ni angustias". Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*,..., pág. 270.

encarnan toda una serie de pulsiones humanas que rompen con los fundamentos morales bajo los que se construye un rígido sistema de orden social. Son personajes que, cada uno en su momento, inician su andadura *in medias res*, pues apenas conocemos cuando aparecen en escena nada de su pasado, pero que con su ritmo pretenden sacudir su presente, dislocarlo y descolocarlo; Juanito para conseguir el calor de la Daifa, Don Juan para desafiar incluso hasta la muerte,

Entre el mito y esperpento se entretrejen así varios puntos de unión que nos permiten rastrear los hilos con los que se unen. Una huella gracias a la que se aproximan el hombre y el bulto, junto con las damas burladas y esa prostituta “pelinegra, con un lazo detonante el moño”⁶⁸⁷ a quien el padre ha dejado en el más absoluto desamparo de la calle. Juanito Ventolera, tras el proceso de esperpentización al que es sometido de la mano de Valle-Inclán, aparece a ojos del espectador como producto de una guerra, la de Cuba de 1898, que se ha convertido en un espacio de degradación de valores; una guerra de la que regresa a un lugar, el de la España de finales de siglo que aparece ante su mirada como una sociedad amoral, un prostíbulo carente de valores de ningún tipo en el que puede llevar a cabo, sin remordimiento ni conciencia de culpa, hasta el sacrilegio a la tumba del boticario. Es en este punto donde se cruzan el don Juan Ventolera y *El burlador de Sevilla*. El soldado fanfarrón venido de ultramar⁶⁸⁸ muestra así una falta de remordimiento y de conciencia de culpa que le acerca magistralmente, bajo la máscara de lo grotesco, al “tan largo me lo fiais”. Trazas de un burlador que sirven al dramaturgo gallego, junto con toda la tradición del *soldado fantoche*, heredada de la comedia bufa de Plutarco, pasado por el tamiz grotesco y deformante del esperpento para poner sobre el escenario

⁶⁸⁷ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*. Esperpentos,..., pág. 79.

⁶⁸⁸ Mientras Don Juan llega hasta los brazos de Tisbea a través del mar, convertido así en un nuevo Eneas y alimentando con ello su grandeza mítica, Juanito Ventolera llega hasta la Daifa, en una deformación grotesca de la imagen anterior, en un barco militar que recién acaba de llegar al puerto

la única respuesta posible a esa sociedad degradada y carente de valores morales en la que ya no hay salvación ni redención posible. Un mundo, por el que anda el vendaval de Juanito, que el individuo ha convertido en infierno, de ahí que pueda andar por él si pesar ni remordimiento. Militar desamparado, lleno de medallas en su traje que sube a escena como símbolo de la degradación de valores que representan, con los que intenta conseguir los favores carnales de la Daifa. Infierno y pasión, los heredados del mito, por los que Valle-Inclán, siente gran atracción a lo largo de su vida, que le sirven para encarnar un personaje con el que mostrar la degradación de los valores de la sociedad burguesa:

Don Juan es un tema eterno y nacional; pero Don Juan no es esencialmente conquistador de mujeres; se caracteriza también por la impiedad y por el desacato a las leyes y a los hombres. En Don Juan se han de desarrollar tres temas. Primero: falta de respeto a los muertos y a la religión, que es una misma cosa. Segundo: satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás. Tercero: conquista de mujeres. Es decir, Demonio, mundo y carne respectivamente. Don Juan es el Ángel Rebelde⁶⁸⁹

Falto de moral, de escrúpulos y de cualquier tipo de piedad ante los que tiene delante, del mismo modo que el burlador de Tirso, Juanito Ventolera tan solo responde ante sí mismo, pues en él se actualiza y toma forma de nuevo el *tan largo me lo fiáis*: “Yo respondo de todas mis acciones, y con esto ninguno me iguala”⁶⁹⁰. Don Juan, incapacitado para sentir compasión ni reverencia ni por cuanto le rodea, ni por Dios, se dedica, con su vivir el presente cual vendaval, a profanar el orden terrenal y divino; y es en ese afán constante por quebrantar los pilares sociales y religiosos en que se sustenta la vida del hombre del barroco, donde se encuentra con la perspectiva del otro lado, de *la otra ribera*, la de don Gonzalo. Así pues, bajo el descenso a los infiernos hacia lo más grotesco del ser

⁶⁸⁹ Ramón del Valle-Inclán, *La Novela de Hoy*, septiembre de 1926, número 225; cito por Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 53.

⁶⁹⁰ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 72.

humano de Juanito, late el camino sin vuelta atrás hasta la muerte en el que vive don Juan Tenorio. Una muerte marcada por esa bajada los infiernos con la que el personaje tirsiano se convierte en la encarnación del mal en la tierra tras presumir de la misma osadía que Satán al querer ser como Dios desafiando su poder.

Tirso dibuja la irresistible ascensión de un personaje cuya pertinacia en el mal no alcanza límites ni freno en el terreno humano y en el divino. Desafiando las leyes del honor y la obediencia que debe a sus superiores en el orden familiar y social, desafía además a Dios, alzándose como vector de su propia ley y orden. Al margen de la mentira y el perjurio, o del crimen y la lujuria que caracterizan sus obras, don Juan encarna fundamentalmente la práctica del soberbio que aspira a convertirse en dios único juez y señor de su vida.⁶⁹¹

Una imagen luciferina⁶⁹² que se va fraguando desde los primeros versos a la luz de la descripción que de él hará don Pedro tras su primera burla a Isabela; palabras con la que va construyendo así su dimensión mítica en la que conviven eros y thanatos:

DON PEDRO. Siguíole con diligencia
tu gente; cuando salieron
por esa vecina puerta
le hallaron agonizando
como enroscada culebra⁶⁹³

Convertido así en símbolo de la seducción por lo terrenal, del sexo como pecado⁶⁹⁴ y de la resurrección del cuerpo⁶⁹⁵, transgresor del orden natural y de

⁶⁹¹ Aurora Egido, «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)» en *Cuadernos de Teatro Clásico. El mito de don Juan*, volumen 2, Madrid, 1988, pág. 42.

⁶⁹² "DON PEDRO. [...] pero pienso que el demonio en él tomó forma humana, pues que vuelto en humo y polvo se arrojó por los balcones"

Tirso de Molina, *op. cit.*, vv. 300-304.

⁶⁹³ *Ibíd.*, vv. 136-140.

⁶⁹⁴ "Don Juan se identifica como demonio, Lucifer y diablo, y se animaliza con sus actos: burla,

los límites de lo humano⁶⁹⁶, el don Juan de Tirso hace a su vez de las mujeres en seres condenados, pues en la burla de la que son víctimas encuentran, en un primer momento, su deshonor, y finalmente la pérdida del honor de sus padres y maridos. De nuevo las mujeres, depositarias de la fama del hombre, de su alma, de aquello que les hace ser dentro del colectivo, son víctimas por partida doble, por una lado, del gran burlador que las seduce para luego abandonarlas, y, por otro lado, de una sociedad que las hace a ellas sujetos débiles, sometidos a los designios del deseo de la carne, culpables de la caída⁶⁹⁷; representaciones de la Eva del paraíso que acaban siendo arrastradas por el hombre que las hace culpables de la pérdida de su honor. Mujeres burladas, desde la Isabel que es llevada presa⁶⁹⁸, pasando por la burladora castigada de Tisbea, por la pastora Aminta, hasta llegar a doña Ana, que son defenestradas y que sirven a Valle-Inclán para dar forma a un personaje como la Daifa, el único que parecerá ser digno de la conmiseración del dramaturgo; del mismo modo que todas ellas⁶⁹⁹ la

desobedece, engaña, desafía, mata, lucha, y al fin cae, víctima de sí mismo. El haber planteado su caída en términos demoníacos y no meramente adánicos, constituye uno de los mayores aciertos de Tirso". Aurora Egido, *op. cit.*, pág. 45.

⁶⁹⁵ Recordemos que el áspid muda de piel para volver a renacer del mismo modo que lo hará don Juan con cada una de sus conquistas, con cada nueva dama muda la piel haciéndose pasar por otro o bien prometiendo lo que sabe que jamás cumplirá, para ser así un nuevo hombre.

⁶⁹⁶ "DON PEDRO. [...] ¿Atreveráste a bajar

por ese balcón?

DON JUAN. Sí atrevo

que alas en tu favor llevo"

Tirso de Molina, *op. cit.*, vv. 105-108.

⁶⁹⁷ "REY. ¡Ah pobre honor! Si eres alma

del hombre ¿por qué te dejan

en la mujer inconstante

si es la misma ligereza?"

Ibíd., vv. 153-156.

⁶⁹⁸ "ISABELA. Gran señor, volvedme el rostro

Rey. Ofensa a mi espalda hecha,

es justicia y es razón

castigalla a espaldas vueltas. [...]

Isabela. (Mi culpa

no hay disculpa que la venza)"

Ibíd., vv.183-189.

⁶⁹⁹ Quizás Tisbea sea la que mujer que más se acerca a la Daifa, pues como mujer deshonorada termina siendo reducida por el hombre quien casi la compara con una prostituta; ambas terminan

burla del hombre y la consecuente deshonra familiar la condujeron a la expulsión social:

La Daifa. Se fue dejándome embarazada de cinco meses. Pasado un poco más tiempo no pude tenerlo oculto, y al descubrirse mi padre me echó al camino. Por donde también a mí me alcanza la guerra.⁷⁰⁰

Víctima del hombre y de la sociedad, la joven prostituta muestra el lado más trágico, mísero y grotesco de la España de fin de siglo; mujer cuyos lamentos encuentran su eco en todas esas damas burladas por el don Juan de Tirso y que, junto con el personaje de Juanito, ese galán grotesco, desarrapado y vagabundo, que tan solo aspira a conquistar prostitutas mediante el engaño y la mentira, sirven a Valle-Inclán para fustigar a todo un sistema social y de valores caduco que seguía en pie todavía en el siglo XX. La misma condena que Tirso de Molina construye con su *Burlador de Sevilla*: “El burlador representa la condenación de una clase y de un sistema social. El desorden íntimo y profundo [...], la desesperanza y la amargura de la España estática de la prolongada contrarreforma”⁷⁰¹.

El dramaturgo barroco crea un hombre, bajo las ropas de don Juan Tenorio, que no busca a las mujeres, son damas, solteras o casadas a las que va encontrando; y es en ese camino de encuentros en el que las burla o bien haciéndose pasar por otro o prometiendo lo que no puede cumplir. Unas burlas, las del *hombre sin nombre*, que, a través de la deformación del espejo grotesco del esperpento, intentan conquistar a la prostituta del Tapadillo de la Carmelitana

siendo burladoras burladas. La joven marinera, quien presumía de su desdén para con aquellos que la pretendían (como en ventura sola, / tirana me reservo / de sus prisiones locas”, *Ibíd.*, vv. 380-383) termina siendo la que el caballero “profanó/ mi honestidad y mi cama” (*Ibíd.*, vv. 1019-1020); y la prostituta de *Las galas del difunto*, que acaba cediendo a los encantos sórdidos del *sorche* Ventolera y termina siendo motivo de escarnio y de burla al llevarle éste la carta que escribió a su difunto padre y con el que mueren todas sus posibilidades de salir del agujero donde está atrapada.

⁷⁰⁰ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos...*, pág. 84.

⁷⁰¹ Américo Castro, “Introducción” en Tirso de Molina, *Comedias*. Edición, prólogo y notas de Américo Castro, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pág. 12.

bajo la promesa del militar repatriado de pagar algo, a sabiendas que no tendrá dinero, y usando las ropas del viejo boticario para hacerse pasar por otro. Hombres, que en ambos casos, a quien burlan, en última instancia no es duquesas, pescadoras o prostitutas, sino que con su manera de vivir, apuntan hacia todo un sistema de normas bajo las que se rige el orden social y moral en el que vive sometido el individuo. Hombres, el mito y el esperpento que actúan en todo momento sin sentir remordimiento ni arrepentimiento alguno; sentimientos que no tienen cabida para los que el pasado no existe en su conciencia, ni el futuro tampoco; individuos bajos los que se hace carne el *tan largo me lo fiáis*, esa “incapacidad de dotar de existencia al futuro, en cuyo horizonte están la muerte y el más allá”⁷⁰²

Farsante, insolente, desconsiderado: don Juan Tenorio pasa por la vida como un vendaval erótico, como así lo llamó Américo Castro, pues no debemos olvidar que Tirso de Molina lo construye como un personaje atípico⁷⁰³, incapaz de ceñirse a unas normas sociales, morales y éticas que le son completamente ajenas y que hacen de él un hereje a ojos del resto de individuos. La comedia tirsiana, la del vendaval del devenir de don Juan Tenorio, termina convirtiendo a sus personajes en símbolo del deseo y muerte; eros y thanatos toman forma en un mundo que es “morada de vivos y muertos, que es lugar en que la vida se ensalza estrechamente con la muerte”⁷⁰⁴. Deseo y norma, pasión y muerte forman parte de los pilares de una realidad que lleva tiempo resquebrajándose bajos los pies del hombre. Don Juan con sus actos de burlador y asaltador de

⁷⁰² Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*,..., pág. 272

⁷⁰³ Recordamos de nuevo la definición de Jean Duvignaud en su Sociología del teatro: “Todos los personajes del teatro del Siglo de Oro español [...] están condenados al sufrimiento y a la desgracia a causa de su propia individuación. La ansiosa demostración de una libertad, parece que resulta de la separación que sufren, y su individualidad es el signo de una irrisión o de una maldición. Todos ellos son extraños a las normas admitidas, bien porque no pueden otorgarles su adhesión, porque les parecen absurdas o ilusorias. Todos ellos son “personajes atípicos”, heréticos”. Jean Duvignaud, *op. cit.*, pág. 154.

⁷⁰⁴ Maurice Molho, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*,..., pág. 32.

camas de damas desde la alta alcornia hasta la baja estofa, se presenta como una amenaza permanente a toda una estructura social que encierra al hombre y lo tiraniza bajo férreos códigos que no dejan espacio ni lugar para aquellos que no están dispuestos a vivir bajo su amparo. Galas de un hombre convertido en mito, incapaz de vivir dentro del redil, con las que Valle-Inclán vestirá a su Juanito Ventolera y que en el fondo, van más allá de una mera sátira del teatro romántico burgués de Zorrilla, ya que con ellas el *sorche* pone en tela de juicio toda una sociedad corrupta, degradada y grotesca en la que la tragedia ya no tiene cabida. El burlador de Tirso le otorga al *sorche* repatriado la posibilidad de dar forma a la única respuesta posible para aquellos que son atípicos, fronterizos, que viven oprimidos: arremeter y desafiar a todo; incluido la muerte. Así pues, la escena tercera, en la que el *bulto de hombre* aparece pisando tumbas y decide robar las ropas del boticario, pese a las advertencias de sus compinches que con la muerte no se juega⁷⁰⁵, le convierte también en un ser amparado por el diablo⁷⁰⁶ que se acerca a la escena del cementerio con el Comendador del *Burlador de Sevilla*. Mito y esperpento se abrazan de nuevo en un mismo escenario para mostrar que son capaces de enfrentarse hasta con los muertos. Muertos que en el fondo son representación de la conciencia moral y del orden social bajo el que debe ajustarse el hombre si quiere poder pertenecer al colectivo. El Comendador, bien sea vivo ya sea como convidado de piedra, y el Boticario encarnan toda una serie de valores bajo los que los protagonistas jamás podrán encajar. Seres infrahumanos ambos que no solo son garante de un sistema y de una norma que condena el deseo del individuo y con ello los termina convirtiendo en individuos cuya burla a las mujeres que pasan por su

⁷⁰⁵ "JUANITO VENTOLERA. Para recoger la manda del patrón, me es preciso dejarle en cueros [...] PEDRO MASIDE. ¡Te digo ahora lo que antes te dije! ¡No hay burlas con los muertos!" Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 95.

⁷⁰⁶ "PEDRO MASIDE. ¡La ocurrencia de vestirte la ropa del difunto te la sopló el diablo!". *Ibíd.*, pág. 96.

cama termina siendo, en última instancia, un escarnio a la sociedad que les rodea y que pretende hacerles vivir dentro de orden.

Pero si bien para Juanito al final de su burla ni muere ni es castigado, ya que en su mundo ya no es posible restablecer ningún orden ni hay salvación posible, no es el caso de don Juan. Con su muerte, y las bodas que le siguen, se restaura el orden social quebrantado por los actos del burlador, ya que él jamás podrá vivir dentro de ese espacio; pues no olvidemos que los sucesivos intentos por parte del rey de casar a todas las mujeres burladas no son más que un empeño de querer restituir un orden truncado por los actos de don Juan y que no será posible hasta su muerte. Es por todo ello que el protagonista es, además de burlador de honras femeninas, un monstruo que perturba la estabilidad institucional⁷⁰⁷. Pero el orden restaurado, como indica de manera brillante el profesor Ruiz Ramón, es el de la sociedad corrompida que termina arrinconando quienes se sitúan en la frontera de lo establecido. Don Juan, quien finalmente cae ante la justicia de Dios, no frente a la del hombre, se configura no como la causa de los males de la sociedad, sino que el resultado de la corrupción de sus valores:

Cuando el rey cierra el drama diciendo: “y agora es bien que se casen / todos, pues la causa es muerta” nada queda cerrado pues don Juan no es la causa, sino el efecto “⁷⁰⁸

⁷⁰⁷ “El argumento del discurso mítico no es otro que la salvaguarda de un orden monogámico que perturba, por sus actos irresponsables, una especie de monstruo humano, portador de un desorden capaz por sí solo de poner en peligro la organización moral del mundo. Sólo la intervención sobrenatural de la Estatua acabará con Don Juan y permitirá instaurar, por fin, una vez eliminado el monstruo, el orden monogámico aparentemente necesario a la estabilidad de la sociedad humana”. Maurice Molho, *Mitologías. Don Juan. Segismundo...*, pág. 56.

⁷⁰⁸ Francisco Ruiz Ramón, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 55.

La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca

EL MITO SOCIO-RELIGIOSO DE LA HONRA CALDERONIANA: EL CONFLICTO ENTRE DESEO Y DEBER

Calderón es, fundamentalmente, el dramaturgo de la libertad.
Eugenio Trias

12.1. CALDERÓN TRAS EL ESPEJO CÓNCAVO: VALLE-INCLÁN Y *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA*

Una pareja de títeres se mueven bajo la capa del Bululú; los hilos del titiritero situado desde la perspectiva de la otra ribera, manejan a este matrimonio de muñecos, que con los brazos aspadados hacen su aparición en el Prólogo de *Los cuernos de don Friolera*, para mostrar al corro de feriantes que se ha juntado en la posada, la escena en la que al Fantoche le acusan de cornudo:

EL BULULÚ – ¡Sooo! No camine tan agudo, mi Teniente Don Friolera, y mate usted a la bolichera, si no se aviene con ser cornudo [...]
EL FANTOCHE - ¡Válgame Dios, que soy un cabrón! [...]
EL BULULÚ - ¡Ande usted, mi Teniente, con ella! ¡Cósala usted con un puñal! Tiene usted, por su buena estrella, vecina la raya de Portugal.
EL FANTOCHE – ¡Me comeré en albondiguillas el tasajo de esta bribona y haré de su sangre morcillas!⁷⁰⁹

Tras esta primera versión de una misma historia, la del teatro de títeres del Bululú, se esconde, deformado por la óptica del cristal de ese espejo

⁷⁰⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 125-127.

cóncavo del callejón del Gato⁷¹⁰, el asesinato de Mencía a mano de su marido en *El médico de su honra*. Su marido, al creerse mancillado su honor pese a no ser cierto, entra un proceso de descenso con el que va perdiendo la razón y la capacidad de discernir⁷¹¹ y de decidir, que le aboca irremediamente hacia la venganza. Una muerte que don Gutierre no ejecuta él mismo y que deja en manos del barbero sangrador, con la que pretende sanar su honor maltrecho por los actos de una mujer, pues no debemos olvidar que el único remedio contra la ofensa de honor es la sangre⁷¹². Es ésta la única que podrá restituir la posición dentro de sociedad del individuo deshonrado; la sangre es la que da la posibilidad de volver a formar parte del colectivo:

DON GUTIERRE. Pues a ese vivo cadáver
que ves has de dar muerte
Ludovico. ¿Pues qué quieres?
DON GUTIERRE. Que la sangres
y la dejes que, rendida
a su violencia, desmaye
la fuerza, y que en tanto horror
tú atrevido la acompañes
hasta que por breve herida

⁷¹⁰ "MAX. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato [...]. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España".

Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia. Esperpento*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pág. 162-163.

⁷¹¹ "Este salto del territorio de la identidad individual al de la identidad social, no solo invalida la habilidad y la capacidad de la razón para conocer la verdad y entender la realidad, sino que aboca a la sustitución de la realidad misma por una metáfora. [...] justo después de la metáfora, queda como habitante único del escenario de la conciencia el honor, autor y actor soberano del drama que empieza cuando la metáfora sustituye a la realidad. La metáfora constituye, y ello es hartamente conocido, un tópico mediante el que se predica hasta la saciedad la condición vidriosa del honor en tanto que ente social, colectivo y abstracto". Francisco Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000, pág. 73.

⁷¹² "el derramamiento de sangre del ofensor es el único medio que el ofendido tiene de reintegrarse como miembro vivo a la comunidad. Mientras no se cumpla la venganza el deshonrado es un miembro muerto que la comunidad rechaza". Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro. Desde sus orígenes hasta 1900,...*, pág. 159.

ella expire y desangre⁷¹³

La sangre derramada de Mencía muestra, de una manera atroz, la dureza de ese código que el hombre había dejado que manejara sus decisiones y se apoderara de su conciencia, hasta llegar a cometer el asesinato empujado por unas normas a sangre fría. Crimen cometido por deber y no bajo el poder de la pasión el de la sangría brutal de doña Mencía, que se convierte en escarnio, sorna y ridiculez al pasar por el tamiz valleinclanesco. Lo que en Calderón se presenta ante el espectador como el trabajo con escalpelo del dramaturgo para mostrar la incapacidad del hombre para enfrentarse a aquello que lo gobierna y lo destruye, bajo la voluntad del titiritero de Valle-Inclán, termina transformado en una ridiculez grotesca de matanza que deshumaniza a los protagonistas y los muestra como fantoches absurdos con los que el espectador, lejos de horrorizarse, identificarse o mostrar algún tipo de compasión, le mueven a la risa al ridiculizar un código que si ya no podría valer en el siglo XVII ahora es absurdo y ni siquiera mueve a la tragedia. De este modo, la muerte esperpéntica de la bolichera ya ni siquiera le otorga cierta dignidad a ella ni a las mujeres, que en las tragedias de honor, inocentes como son, terminan con sus cuerpos yacentes presidiendo toda la escena, “como una especie de potente foco de luz inmóvil que bañara las últimas palabras, acciones, gestos y silencios de los personajes”⁷¹⁴, son merecedoras de alguna grandeza escénica en el teatrillo de muñecos del Bululú, sino que termina “soltando las horquillas y enseñando las calcetas [...]. Remolino de gritos y brazos aspados”⁷¹⁵. El silencio y sigilo que impera en la muerte de Mencía, vuelve a escena con el reflejo grotesco del espejo valleinclaniano, en forma de aspavientos, gritos y gestos ridículos.

⁷¹³ Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*. Edición de Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012, vv.2583-2591.

⁷¹⁴ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*,..., pág. 81.

⁷¹⁵ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 127.

Esta primera hoja del retablo de *Los cuernos de don Friolera*, la de la sangría grotesca de los títeres, y primera versión del crimen de honor del desagraviado militar, dará paso al gran cuerpo central de la obra: la historia de celos, adulterio y declive social de don Friolera y doña Loreta. En la escena primera surge ya el conflicto que funciona como eje temática; el teniente espoleado por el rumor que llega de la mano de una “sombra raposa, cautelosa” que ronda la garita, irrumpe en escena:

DON FRIOLERA – Tu mujer piedra de escándalo [...]. ¡Loreta con sentencia de muerte! ¡Friolera! ¡Si fuese verdad tendría que degollarla! [...] Este pueblo es un pueblo de canallas. [...] Cualquier ligereza, una imprudencia, las mujeres no reflexionan⁷¹⁶

El lamento, el del teniente Astete muestra así el prodigio del dramaturgo al condensar en tan breve intervención con la que se abre el esperpento propiamente dicho, todos los elementos que maneja Calderón en el drama de honor: ya desde el principio Valle-Inclán muestra al espectador los cimientos con los que va a dar forma y desarrollar este grotesco conflicto de honor. Desde la sospecha levantada por el rumor exterior⁷¹⁷, por el colectivo que le señala y empuja a tomar una decisión que marcará el estar dentro o fuera de lo establecido; pasando por la imagen de la mujer como la depositaria⁷¹⁸ de la honra de su marido ya que bajo sus palabras, gestos y ademanes se juzga la fama de su marido⁷¹⁹; hasta llegar a la angustia del individuo ante la

⁷¹⁶ *Ibíd.*, pág. 132.

⁷¹⁷ “La sospecha suele venir de dentro a fuera, como si estuviera agazapada e inmóvil en el fondo de la conciencia”. Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, pág. 141.

⁷¹⁸ “SERAFINA. ¿Tengo yo elección ni arbitrio más que tu gusto? Él es sólo alma y ley de mi albedrío”

Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, en *Tragedias. Volumen 2*. Edición e introducción de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1968, vv. 1458-1460.

⁷¹⁹ “¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer le salga rana?”. Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 134.

obligatoriedad de decir entre el deseo y el deber: don Friolera *tendría* que matar a doña Loreta ante la posibilidad de saberse cornudo, el mismo modo que se sienten impelidos por el deber del *soy quien soy* Juan Roca o don Gutierre a terminar con la vida de sus esposas, inocentes ambas:

Mas ¿quién no la creará así,
pues todos la escrupulosa
condición del honor ven?
¡Mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosa!
Poco del honor sabía
el legislador tirano,
que puso en ajena mano
mi opinión, y no en la mía
¡Qué a otro mi honor se sujete,
y sea, injusta ley traidora! [...]
No ha de saberse quién soy,
pues no soy mientras vengado
no esté.⁷²⁰

Es ley tan rigurosa la del tirano código de honor que gobierna los designios de Juan Roca; la misma ley bajo la que actúa ese teniente que “en el reflejo amarillo del quinqué, es un fante trágico”⁷²¹ y que muestra toda la obra, a partir de esta primera intervención, como el intento grotesco de luchar contra aquello bajo lo que se halla sometido. Pues es la que rige la existencia del individuo para los demás. Friolera deambula así por la escena presionado, por un lado, por el colectivo que le empuja a dar a su adúltera mujer su merecido encarnado en la figura de esa vieja beata que “le clava los ojos de pajarraco”⁷²², y por el otro, por los militares⁷²³ que no conciben que uno de los suyos pase por cornudo:

⁷²⁰ Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 2581-2644.

⁷²¹ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág.146

⁷²² *Ibid.*, pág. 143.

⁷²³ “la miseria moral del código de honor calderoniano al que está sometido el personaje no sólo por español sino, ante todo, por militar español”. Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 107.

DON FRIOLERA - [...] ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ... ¡No me tiembla a mí la mano! Hecha justicia me presento a mi Corone: “Mi Coronel, ¿cómo se lava la honra?”. Ya sé su respuesta. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ¡Listos! En el honor no puede haber nubes [...]. ¡No consintáis nunca el adulterio en el Cuerpo de Carabineros! ¡Friolera! ¡Eran culpables! ¡Pagaron con su sangre!⁷²⁴

Pagar con sangre; es la única salida para don Friolera, del mismo modo que termina siéndolo para don Gutierre y para Juan Roca; asesinatos que, del mismo modo que para los maridos calderonianos acaban siendo soluciones falsas lo será para el teniente fantochesco del esperpento valleincliniano. La muerte de Mencía tan solo conduce a su marido a volver a vivir bajo el incertidumbre de un matrimonio no deseado y la de Serafina a la huida del hombre que termina plasmando ese “cuadro que ha dibujado con sangre / el pintor de su deshonra”⁷²⁵. Pero si bien Calderón otorga a sus personajes, tanto masculinos como femeninos, la grandeza de los héroes trágicos tras el final del tercer acto, Valle-Inclán, atrapado por las posibilidades que el drama de honor le brinda para burlarse de una sociedad, la suya, que sigue señalando y arrinconando a los no viven bajo el imperativo de la norma, proponiendo a su vez una alternativa a todo del teatro neorromántico, pero convencido de que en España no es posible la tragedia pues “declara muerta la tragedia pura”⁷²⁶, convierte a sus personajes en peleles a la merced de una realidad que les aniquila, dejándoles en la más absoluta de las grotescas miserias. No hay redención posible para ellos, ni posibilidad de grandeza ni siquiera en la muerte; don Friolera, cuando sus manos empiezan a clamar sangre, es tanta su incapacidad para la magnificencia que termina matando a su hija de la forma más caricaturesca posible:

⁷²⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 155.

⁷²⁵ Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 3103-3104.

⁷²⁶ Antonio Buero Vallejo, «De rodillas, en pie, en el aire (sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)»,..., pág. 124.

EL CORONEL - ¡Qué usted deshonra con el feo vicio de la borrachera!
DON FRIOLERA - ¡Gotean sangre mis manos!
EL CORONEL – ¡No la veo! [...]
DON FRIOLERA, *convertido en fantoche matasiete, rígido y cuadrado* [...].
DOÑA PEPITA - ¡Qué drama! ¡No mató a la mujer! ¡Mató a la hija!⁷²⁷

El fantoche de Astete se pasará escena tras escena, entretanto su mujer es secuestrada por un pelele de tres al cuarto⁷²⁸, antes que planeando su venganza cruel, intentando convencerse a sí mismo que debe llevarla a cabo. Y es en ese momento de necesidad de convencerse que no le resta más salida si quiere seguir perteneciendo al colectivo que rige el ser del individuo bajo el férreo código del honor, donde Valle-Inclán acentúa la deformación grotesca de sus gestos y palabras, para convertirlo así en un ser que se muestra como parodia grotesca de la grandeza del final de Juan Roca ante su esposa:

DON FRIOLERA - ¡Vengaré mi honra! ¡Peleones! [...] ¡No me tiembla a mí el pulso! ¡Hecha justicia, me presento a mi Coronel!
Dispara el pistolón⁷²⁹, y con un grito los fantoches luneros de la tapia se doblan sobre el otro huerto. Doña Loreta reaparece, los pelos de punta,

⁷²⁷ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 198.

⁷²⁸ No debemos pasar por alto que mientras los que ocupan el verdadero corazón de las esposas calderonianas son galanes, amantes “imagen del amor, objetivación del deseo, se transforma en imagen de tentación” (Francisco Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*,..., pág. 52); son el elemento que desencadena la dialéctica entre realidad y deseo además de colocarlas frente la encrucijada entre pasado y presente que las conduce hacia la tragedia, bajo la mirada de Valle-Inclán se convierten en un “barbero, cuarentón cojo y narigudo” (Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 135) que acaba llevando a cabo un rapto ridículo y estrafalario a ojos del espectador. Ridículo y estrafalario porque no debemos olvidar que en el fondo el “esperpento, lejos de negar lo trágico o de predicar su ausencia, es el único modo lícito de dar testimonio de lo trágico” (Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro. Desde los orígenes hasta 1900*,..., pág. 128).

⁷²⁹ DON JUAN. [Ap.] (Ya, cielos, no hay sufrimiento que baste. Cuantas razones propuse aquí para reportarme, al verla en sus brazos, todas es forzoso que me falten.) ¡Muere, traidor, y contigo muera esa hermosura infame!
(Dispara una pistola a él y otra a ella y cayendo los dos, vienen a parar, ella en los brazos de Don Pedro, y él en los de Don Luis, que salen alborotados al ruido, [...])

*los brazos levantados [...]. En la buharda, como una lechuza, acecha Doña Tadea.*⁷³⁰

Mujeres alejadas del amor verdadero por el deber (“Doña Loreta – ¡Mi honra nos separa!”⁷³¹); hombres devastados por el poder de una ley que no admite concesión alguna, fuera de ella no es posible vivir, ni siquiera ser, y un pueblo que vigilia al acecho a aquellos que parece que fueran a salirse del lugar común y correcto; elementos todos ellos que construyen el drama calderoniano de honor y que Valle-Inclán maneja de nuevo, pasados por el tamiz de la deformación grotesca que le otorga ese estar *levantado en el aire*, con la intención de mostrar al espectador sus propios rincones más oscuros. Con todo, el dramaturgo gallego intenta dar cuerpo a la palabras de don Estrafalarío, pues las “lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos, y el Diablo es de naturaleza angélica”⁷³².

Pese a ese forma de situarse ante Calderón, heredada, como hemos visto, de una crítica cuya lectura del drama de honor mostraba ciertas carencias, pues el dramaturgo barroco no da muestras de comulgar con la norma sino que “optó por explorar dilemas y no por resolverlos”⁷³³, Valle-Inclán muestra cierta inclinación hacia su maestría a la hora de situarse ante sus personajes cual demiurgo que maneja sus vidas. *El pintor* parece convertirse, al otro lado del espejo cóncavo del callejón, en la paleta que proporciona al dramaturgo gallego, un tema ancestral con el que mostrar al espectador el lado más oscuro del hombre, y que a su vez le ofrece sutiles pinceladas puestas al servicio de la estructura de la obra⁷³⁴.

Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 3077- 3083.

⁷³⁰ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 194

⁷³¹ *Ibíd.*, pág.188.

⁷³² *Ibíd.*, pág. 123.

⁷³³ Melveena Mckendrick, *op. cit.*, pág. 153.

⁷³⁴ Teoría brillantemente apuntada por Marcella Trambaioli en “Calderón y Valle-Inclán: reinterpretación de una diálogo intertextual tergiversado: *El pintor de su deshonra* y *Los cuernos de don Friolera*” en *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, Pamplona, EUNSA, 2005, Vol. II, pág. 1655.

El otro punto fundamental que une la arquitectura de las dos obras atañe las diferentes versiones de la historia dramatizada. El esperpento de Valle-Inclán, tripartito como un retablo, pero también como una comedia del Siglo de Oro, nos proporciona el drama pasional de los cuernos de don Friolera en el guiñol de Fidel, en el esperpento y en el romance de ciego respectivamente. [...] Calderón, a su vez, nos presenta la historia de honor con tres modalidades distintas.⁷³⁵

Tres versiones distintas son también con las que juega el dramaturgo barroco, empezando por los cuentos de Juanete⁷³⁶ que supondrían una versión cómica de la tragedia de honor, pasando por la pintura del cuadro de Serafina ante la que Juan Roca se siente incapaz de llevar a cabo por no poder conseguir la suficiente distancia frente a la belleza de su amada⁷³⁷, hasta llegar a la pintura final, el momento en que el hombre, vencido a sí mismo y dejándose arrastrar por lo que le deber le impone da forma a la versión trágica y simbólica del drama:

⁷³⁵ Marcella Trambaioli en "Calderón y Valle-Inclán: reinterpretación de una diálogo intertextual tergiversado: *El pintor de su deshonra* y *Los cuernos de don Friolera*",..., pág. 1658.

⁷³⁶ "[...] Tu así

presumes que no está en ti
la culpa; y aunque te pese,
es tuya, y no la conoces,
pues das sordo en la locura
de no entender la hermosura
que el mundo te dice a voces"

Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 1180-1186.

⁷³⁷ "Luego si en su perfección,

la imaginación exceden,
mal hoy los pinceles pueden
seguir la imaginación.

Y otra razón. [...]

Fuego, luz, aire y sol niego
que pintarse puedan: luego
retratarse no podrá

beldad que compuesta está
de sol, aire, luz y fuego... [...]

Y así me doy por vencido"

Ibíd., vv.1141-151.

Un cuadro es,
que ha dibujado con sangre
el pintor de su deshonra.
Don Juan Roca soy: matadme
todos, pues todos tenéis
vuestras injurias delante.⁷³⁸

Un final que tras ese *todos* asoma como el engranaje destructor del código de honor aniquila al hombre; código que es el que rige y gobierna los gestos, palabras y deseos de una sociedad que empuja a aquellos que dudan hacia la tragedia, pues ante la deshonra solo hay una opción: la venganza⁷³⁹. Así, de las muertes de Serafina y Mencía, del mismo modo que de la hija de don Friolera, de las que son responsables esos maridos atrapados por el monstruo de los celos, nos muestran de qué modo tras la lucha interna que se produce en sus conciencias⁷⁴⁰, se esconde el ejecutor de un crimen que encuentra en la colectividad su principal culpable. Víctimas de una ley injusta cuya obediencia “implica enajenación de la propia libertad y complicidad con el mal”⁷⁴¹ a quienes la sociedad acaba convirtiendo en verdugos del más débil, sus mujeres, puesto que es en ellas en quien termina depositando el honor de sus maridos frente a la

⁷³⁸ *Ibíd.*, vv. 3103-3107

⁷³⁹ “DON JUAN. Es
una desdicha, una rabia,
una afrenta, una deshonra
tan grande, ¡ay de mí!, tan rara
que no me atrevo a decirla
hasta después de vengarla...
Y ha de ser de esta manera [...]
Dadme,
¡cielos!, o muerte o venganza”

Ibíd., vv. 2080-2091.

⁷⁴⁰ “Esta especie de transformación *alucinatoria* de la realidad empieza cuando el hombre queda a solas consigo mismo [...], a solas con su honor y sus sospechas, pues solamente cuando éstas irrumpen por la palabra interior, rompiendo el círculo silencioso de la conciencia, se hace dramáticamente presente el honor como un Tú de exigente compañía, como un juez severo y terrible, justo en la intersección del Yo y el Nosotros, del individuo y la colectividad. El escenario de la conciencia es, por el honor, el lugar de la colisión de fuerzas conflictivas representativas de dos dimensiones existenciales del ser humano: la individual y la social”. Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 143.

⁷⁴¹ *Ibíd.*, pág. 148.

colectividad. Son *todos*, desde el su entorno hasta llegar al príncipe quienes empujan a Juan Roca a pintar su último cuadro de sangre⁷⁴², del mismo modo que son *todos* los que tras las ventanas del retablo esperpéntico de *Los cuernos de don Friolera*, pasando por la figura de Doña Tadea, hasta el tribunal de honor grotesco y degradante de militares montado en una sala de billares, empujan al fante, inundado por las dudas⁷⁴³, hasta la trágica muerte de su hija, mientras todos ellos son testigos del drama y no hacen nada por evitarlo.

⁷⁴² “tú, Don Pedro, pues te vuelvo triste y sangriento cadáver una beldad que me diste; tú Don Luis, pues muerto yace tú hijo a mis manos; y tú Príncipe, pues me mandaste hacer un retrato, que pinté con su rojo esmalte.

¿Qué esperáis? Matadme todos”

Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 3108-3116.

⁷⁴³ “DON FRIOLERA. ¿El ladrón de mi honra es Pachequín?

DOÑA TADEA - ¡A qué pregunta, Señor Teniente? Usted puede sorprender el adulterio, si disimula y anda alertado.

DON FRIOLERA - ¿Y para qué?

DOÑA TADEA - Para dar a los culpables su merecido

DON FRIOLERA - ¡La muerte! “

Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 145.

12.2. FEDERICO GARCÍA LORCA Y CALDERÓN DE LA BARCA: EL INCESANTE CONFLICTO DEL HOMBRE FRENTE AL MUNDO

“Yo soy quien soy”⁷⁴⁴; cuatro palabras, procedentes del antiguo Tetragrama⁷⁴⁵, tras las que se encierra todo un entramado bajo el que se construye el concepto del honor áureo; cuatro palabras con las que ese fenómeno raro y oscuro, como apuntaba Américo Castro, traspasa la literatura y se convierte en objeto moral. Con esta sentencia Calderón de la Barca consigue mostrar al espectador el problema del hombre interior: “al Lope volcado hacia afuera, rico de pasión vital, se une, como la otra cara de un mismo torso, el Calderón volcado hacia adentro rico de pasión intelectual”⁷⁴⁶. Si para el primero el honor es un instrumento con el que ensalzar la dignidad de hombre como persona, en el caso de Calderón le permite indagar acerca de un conflicto universal: el del individuo y la alienación que nace de la disputa entre la conciencia y la realidad, entre el deseo y la sociedad que lo asfixia. Todo un universo trágico el que el dramaturgo imprime en tan breve sentencia puesta en boca de las dos grandes presuntas adúlteras de sus dramas, Mencía y Serafina, que parece tejer uno de los parlamentos cumbre de la Zapatera lorquiana, y que tras el espejo cóncavo de Valle-Inclán transforma a sus personajes en hombres “minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo”⁷⁴⁷.

⁷⁴⁴ Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*,..., vv.133.

⁷⁴⁵ Como bien ha rastreado el profesor Spitzer en su ya clásico estudio “Soy quien soy” (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, 1947, vol. 2, págs. 113-127) la frase parece proceder de un intento por reflejar el *sum qui sum* de la Vulgata (Éxodo, 3-14); palabras de Dios a Moisés en la zarza que aluden a uno de los misterios más insondable de la cábala: el Tetragrama, nombre de Dios de cuatro letras (IHVH) que simboliza la presencia divina entre los hombres, y el misterio de la reunificación del Nombre, separado como consecuencia de la caída del hombre.

⁷⁴⁶ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*,..., pág. 248.

⁷⁴⁷ Ramón del Valle-Inclán, «Don Ramón del Valle-Inclán trabaja en una novela de la sensibilidad española» en *La Libertad*, Madrid (16 de abril de 1926), pág. 6

Si bien la intención de este epígrafe no es desentrañar todo el entramado crítico que se empieza a fraguar a finales del siglo XIX acerca de la obra calderoniana, y que marcará ciertas miradas y lecturas a la comedias del dramaturgo madrileño, sí creemos que es necesario detenernos un instante en ellas, ya que arroja luz a la manera en que Valle-Inclán y Federico García Lorca abordan la obra de Calderón de la Barca. Aproximaciones distintas a los mismos textos que comparten la necesidad de llevar a cabo la renovación de la escena española que desde finales del siglo XIX venía siendo un desierto de ripios románticos, pero de las que nacen propuestas distintas. No debemos olvidar que el sentir de Valle-Inclán hacia el dramaturgo áureo, y que se trasluce de las palabras⁷⁴⁸ de don Estrafalario en el prólogo a *Los Cuernos de don Friolera*, está profundamente marcado por las conferencias de Marcelino Méndez Pelayo en 1881 en torno a Calderón y su teatro. Textos, los de intelectual, que tuvieron un efecto demoledor sobre la dramaturgia calderoniana y contribuyeron, en su justa medida, a dejarla en el olvido durante décadas en España, tras afirmar que “está demasiado sujeto al terruño” o que sus “dramas carecen de la verdad humana, absoluta, hermosa”. Juicios que calan en autores de suma importancia para el devenir de la literatura española de fin de siglo, como pueden ser Miguel de Unamuno o Azorín. Esa mirada sesgada de Méndez Pelayo, con según qué afirmaciones de su estudio, tras la que asoma la visión del teatro calderoniano como aquel que maneja, tras las tragedias de honor, acciones alejadas de la moral cristiana, llega también hasta Valle-Inclán. La falta de redención para los personajes de Calderón de la Barca supuso, andando el

⁷⁴⁸ DON ESTRAFALARIO - Una forma popular judaica, como el honor c calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sespiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española, tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática [...], tiene toda la antipatía de los códigos”. Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 129.

tiempo, lecturas dispares y acercamientos al texto que producirían reacciones diversas. Bagaje casi inconsciente que consigue que Valle-Inclán, al final de su trayectoria dramática, retome de nuevo un tema usado, el del adulterio femenino, y clásico en la literatura española, del que se desprende siempre la pérdida del honor y la honra. A través de las tres versiones de la misma historia, el dramaturgo plantea un problema de creación dramática que le permite mostrar un gran conflicto humano. En el caso de Valle-Inclán y su necesidad de poner la vida ante el espejo cóncavo del callejón del gato ese conflicto transfigura los grandes personajes del drama de honor, alienados y atormentados por una sociedad que les dicta sus actos y les enjuicia, en meros títeres movidos por los hilos que maneja aquél que pone al individuo en jaque; situaciones dramáticas bajo las que se mueven los personajes valleinclinianos que, tras mirarlas desde la otra ribera, desde la estética de la “superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones con los muertos, al contarse historias de los vivos”⁷⁴⁹, terminan reducidos en sujetos absurdos y grotescos. Esa mirada de demiurgo levantado en el aire transfigura el drama de honor calderoniano en esperpento volviéndose el único espacio posible para la tragedia y para la redención del hombre⁷⁵⁰ en la España de principios del siglo XX. Del mismo modo que el mundo bajo el que vive el individuo ha visto zarandearse los pilares bajo los que se sustenta, Valle-Inclán subvierte el tema del problema del honor y la honra, desde dentro mismo. Retoma motivos, espacios, personajes y acciones que los dramas calderonianos le proporcionan para llevar a cabo la creación de ese nuevo género para terminar así con “el teatro de camilla casera”⁷⁵¹ con el que mostrar al espectador la condición de fante del ser humano. No

⁷⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 124.

⁷⁵⁰ “DON MANOLITO - ¿Y de dónde vendrá la redención Don Estrafalario?

DON ESTRAFALARIO - Del Compadre Fidel. ¡Don Manolito, el retablo de este tuno vale más que su Orbaneja!”. Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos...*, pág. 122.

⁷⁵¹ «Don Ramón habla de teatro a los tertulianos» en *La luz*, Madrid (23 de noviembre de 1933), pág. 9.

debemos perder de vista, como bien apunta la profesora Marcella Trambaioli, de que manera el dramaturgo gallego se sirve de dos de las grandes tragedias de honor calderonianas, no tanto para criticar la dramaturgia del barroco sino para revitalizar la escena dramática contemporánea frente a las tendencias del teatro burgués decimonónico que solo admite la denominación de “drama-ripio, pues esta denominación capta sin más su esencia”.⁷⁵²

La estela del tono calderoniano, que asoma a lo largo de toda la parte central del esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, sirve como punto de partida sobre subvertir toda una concepción de la existencia y del hombre; así pues ya en la primera intervención del extravagante teniente Astete se muestra cual es barro nutricio del que se alimenta el personaje:

DON FRIOLERA - Tu mujer piedra del escándalo. ¡Esto es un rayo a mis pies! ¡Loreta con sentencia de muerte! ¡Friolera! ¡Si fuese verdad tendría que degollarla! ¡Irremisiblemente condenada! ¡En el Cuerpo de Carabineros no hay cabrones. ¡Friolera! [...]. Ya me tenía la mosca en la oreja. Caer, no ha caído.⁷⁵³

La llegada durante la segunda década del siglo XX de un nuevo sector de la crítica decidido no por recuperar la dramaturgia calderoniana para darle el sitio que se merecía, cambiará la mirada de algunos intelectuales ante la obra de Calderón de la Barca; los artículos de Díez Canedo en el semanario *España* en los que se hace eco del silencio bajo el que se ha mantenido al dramaturgo barroco⁷⁵⁴ y de las posibilidades que ofrece el auto sacramental en la nueva

⁷⁵² Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*,..., pág. 457

⁷⁵³ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 132.

⁷⁵⁴ “Las colecciones literarias nuestras tienen hoy un poco olvidado a Calderón. Sólo en la de Calleja se ha dado un tomo recientemente. Ni las de clásicos como la que publica *La Lectura*, ni las más vastas como la *Biblioteca Universal* de Calpe, con haber hecho sitio a otros dramaturgos menores, lo han encontrado todavía para nuestro gran dramaturgo barroco. No se ha convertido en realidad el temor que expresaba Menéndez y Pelayo en las famosas Conferencias leídas en la Unión Católica en 1881, a raíz del centenario calderoniano, de verle convertido en «un ídolo, un maniquí o un fetiche...como ha pasado ya con Cervantes». Enrique Díez- Canedo,

regeneración de la escena española ⁷⁵⁵ abren nuevos caminos hacia la producción dramática calderoniana :

el auto muestra el espectáculo de la vida como objetivo adecuado de un teatro nuevo en la época, que alcanzase a mostrar una representación de la existencia humana en un nivel superior de abstracción, no cautiva en las anécdotas triviales de la comedia y el drama. [...] permite al autor moderno exponer (o insertar en ella) su *nueva visión* del mundo. [...] La vuelta del auto sacramental abre la creación de un teatro de la modernidad.⁷⁵⁶

Un testigo, el del admirable crítico teatral, que recogerá pocos años después Ángel Valbuena Prat a partir de 1924 con su trabajo crítico y editorial. Desde su tesis doctoral, pasando por su *Historia de la literatura Española*, hasta llegar a la edición de los autos sacramentales de Calderón, sus páginas muestran una intención muy clara desde el inicio: “despertar en alguien el interés por estas olvidadas obras maestras”⁷⁵⁷. La perspectiva frente a Calderón del intelectual barcelonés permite entonces, además de arrojar luz a sus obras, sacarlo del destierro en el que andaba vagando; los estudios de sus ediciones de 1926 y 1927 a los autos difunden, entre poetas y dramaturgos coetáneos, la necesidad de regresar al teatro de barroco para fraguar la renovación de ese teatro vetusto heredado de la escena romántica del siglo XIX:

«Benavente y el premio Nobel» en *España*, núm. 344 (18 de noviembre de 1922), pág. 10.

⁷⁵⁵ “Una lección moral de vida humana, al fin de la cual cada uno recibe el premio de sus buenas acciones o el castigo de su perversidad. Calderón hace al autor compasivo en grado sumo. Solo ante la riqueza empedernida le deja inflexible.

Quizá basta la exposición que hemos hecho para dar a entender al lector el gran número de situaciones que, en su sencillez, tiene el auto, capaces de lograr eficacia y efecto en la escena. No es una acción seguida, sino una serie de episodios con que se desarrolla, más que el pensamiento del premio y el castigo, el espectáculo vario de la vida”.

Enrique Díez-Canedo, «El gran Teatro del Mundo (Calderón-Hoffmannsthal)» en *España*, núm. 348 (16 de diciembre de 1922), pág. 10.

⁷⁵⁶ José Paulino Ayuso, “La Generación del 27 y el teatro clásico español” en *La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*, vol. I, pág. 31

⁷⁵⁷ Cita de la tesis doctoral de Valbuena Prat extraída de José Paulino Ayuso, “La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos...”, pág. 33.

Todavía la nueva generación no se halla tan orientada respecto del drama como frente a otros géneros. En el arte general estamos en el momento de rehabilitación del barroco. No se explica, en 1927 cómo la vuelta a Góngora, típica de su centenario, no ha traído aún, de modo pleno, la vuelta a la dramática de Calderón.⁷⁵⁸

Esta esperada vuelta dramática no tardará en producirse⁷⁵⁹, puesto que encuentra, con llegada de la Segunda República, sus máximos baluartes en las Misiones Pedagógicas, bajo el amparo de la Institución de Libre Enseñanza, y de La Barraca, dirigida por Federico García Lorca junto con Eduardo Ugarte. No parece desatinado, pues, pensar que, ese ejemplar de Valbuena Prat de los Autos Sacramentales subrayado a rojo⁷⁶⁰ que tenía en su poder el poeta granadino, fuera el que alentó su querencia por Calderón. Querencia por sacar del armario los grandes dramaturgos clásicos del barroco español para hacer de su viaje por los caminos de España una forma de convertirlos en el tejido con el que construir ese nuevo teatro “poesía que sale del libro para hacerse humana”⁷⁶¹.

⁷⁵⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Auto sacramentales*. Edición y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, La lectura, 1926, pág. 18.

⁷⁵⁹ “Muy entrada la noche irrumpe Federico en la tertulia con impetuosidades de ventarrón. Viene en extremo vibrante, exaltado [...]. Trae puestos los zapatos de “doña Juana la Loca”. Se trata de una idea nueva que ha surgido, con la violencia de una erupción, en su espíritu en constante efervescencia. Concepción seductora de vastas proporciones: construir una barraca – con una capacidad para 400 personas -, con el fin de “salvar al teatro español” y de ponerlo al alcance del pueblo. Se darán, en el galpón, obras de Calderón de la Barca, de Lope de Vega, comedias de Cervantes, etc. También de autores desconocidos seleccionados [...]. “La Barraca” será portátil. Un teatro errante y gratuito que recorrerá las tórridas carreteras de Castilla, las rutas polvorientas de Andalucía [...]. Penetrará en las aldehuelas, poblados y villorrios y armará en las plazuelas sus tablados y tinguladillos de guiñol. Resurrección de la farándula ambulante de los tiempos pasados”. (3 de noviembre de 1391)
Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pág. 147-148.

⁷⁶⁰ En el catálogo de la biblioteca de Federico García Lorca, Fernández-Montesinos y Christian de Paepe anotan dicha edición en el número 68 e indican: “Subrayados a lápiz rojo en las págs. 9-11 y 26-19”

⁷⁶¹ «Conversaciones literarias – Al habla con Federico García Lorca» en *La voz*, Madrid (21 de abril de 1936); cito por Marie Laffranque, «Federico García Lorca. Conférences, Déclarations et interviews oubliés» en *Bulletin Hispanique*, 1958, volumen 60, núm. 60, pág. 35.

En el teatro religioso de Calderón, que es un magistral teatro, el hombre ocupa un segundo plano. Todo tiende a él, pero él no es el drama; el drama lo llevan los símbolos, lo llevan los elementos de la naturaleza; el drama lo lleva, como en la misa o como en los toros, viejo espectáculo religioso donde se sacrifica el símbolo, el drama lo lleva Dios. Todos los autos de Calderón son el drama de Dios, que ama al hombre, que lo busca y lo perdona y lo vuelve a llamar, lleno de heridas.⁷⁶²

Poetas y dramaturgos de la Generación del 27, emprenden así un itinerario tras la estela de los estudios de Valbuena Prat, que de nuevo hace evidente la encrucijada ante la que separan sus caminos Valle-Inclán y Federico García Lorca; punto de encuentro en el que comparten esa necesidad de regeneración del teatro español, sumido en la mediocridad del teatro burgués, y ante el que de nuevo muestran soluciones distintas. De nuevo, el dramaturgo gallego y su esperpentización de las comedias de honor calderonianas, con la perspectiva el tiempo se erigen como una propuesta de resolución de la crisis del teatro español que muestra un nuevo quehacer artístico que servirá a García Lorca para dar un paso más allá y con su propuesta dramática alejarse de la caricatura grotesca del maestro gallego, sin querer prescindir de la mirada en pie, y mostrar como la compasión hace más evidente la tragedia:

Pero Lorca evita en su romance el malicioso aire paródico que Valle da al suyo [...]. Valle nos dice en *Don Friolera* que el sentido formal de la obra lo resume el desenfadado guiñol del bululú y no el altisonante romance popular que la termina: Lorca decide rehabilitar al ciego de su tierra que lo recita, denigrado por Valle, y, al hacerlo, rebate de hecho el esbozo teórico del esperpento.⁷⁶³

Como magistralmente expone Buero Vallejo en su gran ensayo acerca de *Lorca frente al esperpento*, el dramaturgo granadino necesita de la *tragedia* del Bululú y de la ridiculización grotesca de Astete para dar un giro y poner en

⁷⁶² «Presentación del auto sacramental *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, representado por La Barraca», leída en el paraninfo de la Universidad de Madrid el 25 de octubre de 1932; cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Vol. III. Prosa,...*, pág. 219-220.

⁷⁶³ Antonio Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento»,..., pág. 126.

escena, mediante el género de la farsa, la verdadera tragedia del hombre ante la realidad; si, por un lado, Valle-Inclán cree que en una tierra como la nuestra tan solo es posible una tragedia bajo la forma del esperpento, de ahí que necesite crear un nuevo género, por el otro, Federico García Lorca trasciende los límites de la problemática española para ser capaz de poner al hombre frente a su desgracia con cualquiera de los géneros que manejará a lo largo de su trayectoria dramática. Necesidad de ver un camino para emprender otro que les sitúa de nuevo en un punto de partida común: el tema de la pérdida de la honra del hombre por el adulterio, real o no, de una mujer. La honra calderoniana se convierte en la materia originaria sobre la que operan ambos dramaturgos para escribir diferentes obras; una impronta que el autor del esperpento retoma con la intención de mostrar al espectador “la miseria moral del código de honor calderoniano al que está sometido el personaje”⁷⁶⁴.

“No ha de saberse quien soy, / pues no soy mientras vengado no esté...”⁷⁶⁵; palabras de Juan Roca, frente a la sospecha de sentirse engañado, tras las que Calderón de la Barca se erige como el dramaturgo que consigue llevar a escena, de manera magistral, el conflicto del hombre frente al mundo y frente a sí mismo. Sentencia, la del *Pintor de su deshonra* que define el devenir del protagonista, que a su vez es el del mismo dramaturgo; un universo que rige todos los movimientos, todos los pensamientos y todos los sentimientos por el mito socio-religioso de la honra. El honor es el instrumento social que sitúa al individuo frente a la colectividad y lo que le hace pertenecer o no la norma, a lo establecido por el poder y que termina por apoderarse de la conciencia humana, como expone magistralmente el profesor Ruiz Ramón:

Don Juan parece significarse en ese “soy”, que se trata de ser no ante Dios, ni ante sí mismo, [...] sino de ser ante el *otro yo*, el colectivo,

⁷⁶⁴ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 107.

⁷⁶⁵ Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 545.

objetivado – como antes apuntaba – en la conciencia, de la que termina posesionándose. Se es pues, yo ante el mundo y para el mundo.⁷⁶⁶

Esa posesión de la conciencia del individuo, que llega hasta el extremo en la tragedia de honor del dramaturgo madrileño, es el motivo por el cual el capítulo está centrado en la herencia calderoniana y no al honor como tema recurrente en el teatro del Siglo de Oro. Es importante apunar, para justificar esta elección, que, pese al concepto de honor que imperaba en la sociedad de los siglos XVI y XVII, se establecen diferencias frente a la manera de situarse frente a la pérdida de la honra entre los grandes autores como Lope, Cervantes o Calderón. De este modo, mientras que para el primero de ellos el honor es “el juicio de valor del hombre que forman los demás”⁷⁶⁷, para Miguel de Cervantes “reside más en la significación moral del hombre, según principios superiores, que en la estimación ajena”⁷⁶⁸ y finalmente en el universo calderoniano se convierte en el mito socio-religioso de carácter trágico que rige el devenir del hombre.

No debemos perder de vista de qué manera el drama de honor⁷⁶⁹, termina siendo reflejo de una sociedad, la España del siglo XVI y XVII⁷⁷⁰; en la que la honra se yergue como una entidad que el individuo debe defender, en ocasiones, por encima de su vida; en el que la fama se acrecentaba o se perdía con un solo acto que impulsará la mala reputación. Un mundo en el que el

⁷⁶⁶ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 147

⁷⁶⁷ Américo Castro, «Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII»,..., pág. 21-22.

⁷⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 362

⁷⁶⁹ Quizás por esas diferencias anotadas anteriormente respecto del concepto de la honra los personajes que deambulan por el mundo cervantino, aquellos que se alejan lo establecido por la sociedad, no se enderezan según las normas, si no que permanecen en los márgenes.

⁷⁷⁰ “Patrimonio del alma es, sin embargo, por lo que tiene de bien comunitario, raíz y fundamento del orden común. El individuo, en cuanto miembro de la comunidad que sustenta y da sentido a su vida, debe, si quiere permanecer en ella, mantener íntegro el honor [...]; pues son los demás quienes dan y quitan la honra, es necesario vivir en permanente tensión vigilante con todos los sentidos y el ánimo atentos a opinión ajena”. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro. Desde sus orígenes hasta 1900*,..., pág. 159.

adulterio se convirtió en el peor deshonor y la máxima deshonra. La honra, entendida como la relación entre individuo y sociedad, es el elemento que marca la admisión o defenestración social; convirtiéndose así en elemento de exclusión para aquellos que caminan por los márgenes de la sociedad:

En España se daba, en el siglo XVII, una estrechísima cohesión social; en materia religiosa, en política, en la admisión de los principios que dan valor al individuo, en la colectividad, había llegado a establecerse un acuerdo unánime; la discordancia del individuo con la sociedad en cualquiera de estos puntos producía la infamia [...]

En cambio en España, sobre todo en el siglo XVII, los individuos venían a engrasarse en un todo social, ninguno de cuyos supuestos admitía cambio, y no lograban la plena realización de su personalidad sino enlazando todos sus actos con los principios conservados por tradición.⁷⁷¹

Si tenemos en cuenta que el hombre del barroco vive bajo el yugo de una sociedad que le obliga a atenerse al deber de ser quien se es en todo momento y que de ello depende su admisión o su repulsión dentro de la colectividad; un deber que viene impuesto por todos los elementos de poder del estado, desde la monarquía hasta el estamento eclesiástico, y que lo controla todo, no resulta extraño que la comedia del Siglo de Oro se yerga como el instrumento de propaganda perfecto de aquello a lo que el individuo está obligado: debe mantener su honor además de vengarlo con la muerte si fuera necesario. Instrumento, que bajo la maestría de los grandes dramaturgos de nuestro teatro clásico se convierte en un arma de doble filo, pues encontrarán la manera, cada uno a su modo, de poder mostrar su disensión con la norma. De ahí las diferencias que se observan entre Lope de Vega, Miguel de Cervantes y Calderón de la Barca: para el primero el honor aparece como “la consideración social, es el juicio que del valor del hombre se forman los demás”⁷⁷²; según

⁷⁷¹ Américo Castro, «Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII»,..., pág. 49-50.

⁷⁷² *Ibíd.*, pág. 21.

Cervantes la honra está más allá del concepto ajeno, se trata antes de una consideración interna que externa, es decir, el individuo “se lesiona más por sus actos que por los de los demás”⁷⁷³; hasta que a Calderón, la tiranía del código de honor, le permite adentrarse en el hombre interior y utilizar su arte “como un escalpelo para investigar la patología de la experiencia humana, no para prescribir medicamentos y curas”⁷⁷⁴. Es por ello que todos los personajes de sus obras, en algún momento, se alejan de lo establecido por la norma social, y en cada uno de éstos encontramos resoluciones distintas ante el conflicto que esto provoca: desde la recuperación del espacio social perdido a través de la mediación del rey en la comedia lopesca, pasando por los hombres y mujeres que desfilan por los entremeses cervantinos y que no se enderezan según las normas ya que permanecen en los márgenes, hasta llegar a los viejos maridos agraviados de Calderón a los que la ley no solo deja fuera del sistema sino que les empuja hasta la locura de la muerte por deber. Así, no debemos perder de vista de qué modo el drama de honor es el reflejo de una sociedad, la de la España del siglo XVI y XVII; en el que la honra debe ser defendida por el individuo que se sienta dentro del colectivo, en ocasiones, por encima de su vida; en el que la fama se acrecentaba o se perdía con un solo acto que impulsará la mala reputación. Un tiempo que hizo del adulterio el peor de los deshones y la máxima deshonra; la honra entendida como la relación entre individuo y sociedad, convertida en un instrumento del poder para la admisión o defenestración social del hombre. El honor adquiere así la entidad de mito socio-religioso que provoca la exclusión del colectivo, del espacio regido por la norma y los límites, para aquellos que caminan por los márgenes de la sociedad:

En España se daba, en el siglo XVII, una estrechísima cohesión social; en materia religiosa, en política, en la admisión de los principios que dan

⁷⁷³ *Ibíd.*, pág. 362.

⁷⁷⁴ Merveena Mckendrick, *El Teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003, pág.154.

valor al individuo, en la colectividad, había llegado a establecerse un acuerdo unánime; la discordancia del individuo con la sociedad en cualquiera de estos puntos producía la infamia [...]

En cambio en España, sobre todo en el siglo XVII, los individuos venían a engrasarse en un todo social, ninguno de cuyos supuestos admitía cambio, y no lograban la plena realización de su personalidad sino enlazando todos sus actos con los principios conservados por tradición.⁷⁷⁵

Estos individuos caídos en infamia y a los que el artefacto del poder aplasta y destroza son los que Calderón de la Barca hace protagonistas de sus dramas de honor; individuos que son defenestrados por un férreo código sin sentido ya, atormentados por la necesidad de llevar a cabo unos actos en los que no creen como deber; un deber del que no pueden huir si quieren *ser* ante el mundo. Cualquier engranaje fuera de la máquina podía significar una grieta en el inflexible sistema bajo el que se cimentaba toda esa sociedad que el dramaturgo conocía a la perfección y ante la siente un gran desapego; Calderón no comulga con la disciplina del código de honor, bien al contrario se sirve de ella para mostrar el conflicto del hombre frente a la realidad. El tema se pone al servicio del creador para mostrar al público al hombre interior con toda su vulnerabilidad. Cualquier engranaje fuera del artefacto debía ser señalado, apartado y eliminado, convirtiendo así el honor en el instrumento que separa al individuo de un universo del que no se siente formar parte, pero del que tampoco puede huir.

No debemos olvidar que Calderón es, ante todo, el “dramaturgo de la angustia de elegir: entre uno mismo y el otro, entre la conveniencia social y la moralidad, entre este mundo y el otro, entre la vida y la muerte”⁷⁷⁶; angustia de elegir que sirve como estructura argumental para sus dramas de honor, pues en ellos el individuo se debate constantemente entre deber y el deseo, entre la necesidad y responsabilidad. Los personajes calderonianos se nos muestran como hombres que viven sometidos bajo una sociedad que les aniquila por la

⁷⁷⁵ Américo Castro, «Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII»,..., pág. 49-50.

⁷⁷⁶ Melveena Mckendrick, *op. cit.*, pág. 154.

tensión en la que viven bajo la tiranía de una norma que les destruye. Son todos ellos víctimas de un entorno que a su vez terminan por hacer del espacio de sus mujeres un emplazamiento oscuro y cerrado bajo el que están atrapadas, puesto que ellas son las depositarias del honor de sus maridos y ellas son, culpables o no, las que pagan con la muerte la deshonra del hombre. Los celos de los viejos maridos frente a la aparición el recuerdo de antiguos y verdaderos amores de sus esposas son el resorte con el que se pone “en movimiento lo que estaba ya en estado de latencia, anterior y preexistente”⁷⁷⁷ al acontecimiento que desencadena la tragedia. Tragedia que parece surgir de ese sentimiento interior del hombre, pero que se empieza a gestar en el momento en el que el individuo, como expone de manera brillante, el profesor Ruiz Ramón, traslada su sentir del ámbito individual al colectivo; y es en el momento que cruza esa frontera cuando el *soy quien soy*, encarnación de valor del individuo en la colectividad, se apodera de la conciencia y se inicia la lucha interior:

Este salto del territorio de la identidad individual al de la identidad social, no sólo invalida la habilidad y la capacidad de la razón para conocer la verdad y entender la realidad, sino que aboca a la sustitución de la realidad misma por una metáfora.⁷⁷⁸

El drama humano de los protagonistas calderonianos sirve a los dramaturgos objeto del estudio para construir dos alternativas distintas frente a la tragedia: el reflejo frente al espejo cóncavo que termina convirtiendo la tragedia de un hombre como don Friolera al verse después de haber sido engañado por su mujer, señalado por el colectivo, en una farsa grotesca muestra de una sociedad, la española, bajo la que nada ya se sostiene; y la posibilidad que ofrece a Federico García Lorca de construir unos personajes que viven al margen de una realidad que no es la suya, de hombres y mujeres que nunca

⁷⁷⁷ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 141.

⁷⁷⁸ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón, nuestro contemporáneo*,..., pág. 73.

podrán llegar a *ser* y que encuentra la Zapatera su personaje cumbre. La heroína que se mueve en una lucha constante por defender su honra, la que ella siente y su corazón le dicta, frente al coro de vecinas que se sientan expectantes esperando su caída; la joven sostenida por el amor y la honradez, pese a todos sus escauceos públicos, que no son otra cosa que la necesidad dar entrada a la poesía en el mundo cerrado en el que vive, jamás traicionará a su marido, ni siquiera en privado con el titiritero que tantas atenciones le presta.

Hacia el final de la escena tercera de *Los cuernos de don Friolera*, “el Teniente se cruza con una vieja que le clava los ojos de pajarraco. [...] siente el peso de aquella mirada”⁷⁷⁹: Doña Tadea Calderón. No parece un mero juego ni un simple alarde que el personaje de la vieja, quien hace del Teniente Astete en ese cornudo a quien el devenir de los acontecimientos sitúa en el punto de mira de todo el colectivo y cuyo empeño es que lleve a cabo la venganza, lleve ese nombre y actúe como Valle-Inclán la hace moverse bajo su voluntad. No es mi propósito desmerecer el trabajo que Rodolfo Cardona y Anthony N. Zarreas llevan a cabo en su magnífico estudio *Revisión de esperpento*, pero quizás solo hacer mención en un breve epígrafe de media página al tema de la honra y tan solo mencionar por encima la influencia del Yago de Shakespeare y relacionar sentimiento de honor como algo ancestral arraigado a la tierra española sin mencionar la tragedia de honor calderoniana ni cómo la sátira de ésta se articula a lo largo de las tres versiones de la tragedia que forman la obra desde el prólogo hasta el romance de ciego final, parece quedarse en la superficie de lo que realmente late bajo el texto del dramaturgo gallego. El profesor Aznar Soler, por su parte, sí que apunta, brevemente, que la historia del Teniente Astete se transforma, bajo la pluma del dramaturgo gallego, en la esperpentización grotesca de la servidumbre del individuo ante el código de honor calderoniano:

⁷⁷⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos,...*, pág. 143.

es consciente que con cuernos quiere atacar toda esta tradición castellana, que sigue inoculando en la sociedad española coetánea una ideología tradicional y anacrónica.⁷⁸⁰

No olvidemos que Valle-Inclán construye el esperpento más importante de *Martes de Carnaval* como un retablo de tres hojas en cada una de las cuales se dedica a llevar a cabo una versión distinta de un mismo tema, convirtiendo así la obra en una reflexión sobre lo retrogrado y ultramontano de la sociedad de principios del siglo XX, que le permitía discurrir acerca de la necesidad de renovar la escena dramática española, empezando por las formas de hacer teatro. Una pieza extensa, con tres versiones de una misma tragedia: la del hombre frente al código de honor que todo lo rige. No debemos pasar por alto que, pese a la postura de Valle-Inclán frente a la producción dramática de Calderón de la Barca que se trasluce de las palabras de don Estrafalarario en el prólogo⁷⁸¹, es perfectamente conocedor de las tragedias de honor y de cómo funciona la traición dentro de ellas. Traición, pérdida de la honra y venganza, los tres elementos que laten bajo las obras de Calderón que, bajo el caleidoscopio deformante del esperpento, transfiguran el drama de hombre frente al universo en una escena grotesca y ridícula protagonizada por fantoques.

Pero si bien bajo la batuta de Valle-Inclán la tragedia calderoniana se nos presenta como elemento perfecto para la subversión, como aquello que es necesario deformar para mostrar al espectador lo que verdaderamente se esconde tras la mascarada que los hombres han hecho de sus vidas, Federico García Lorca hace del *soy quien soy* de Mencía y del gran conflicto de Juan Roca, un elemento más con el que “corroborar una esencial verdad: que la ternura no ablanda la tragedia y que la compasión, lejos de eliminar su honda

⁷⁸⁰ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 114.

⁷⁸¹ “Una forma popular judaica, como el honor calderoniano [...]. La crueldad española, tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. [...] tiene toda la antipatía de los códigos”. Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*,..., pág. 129.

crueledad, la revela poderosamente⁷⁸². Todo este entramado dramático acerca del honor que construye Calderón de la Barca se nos muestra ahora como el tejido que subyace bajo toda la farsa violenta de *La zapatera prodigiosa*: “Nunca se rinde la que sostenida por el amor y la honradez. Soy capaz de seguir así hasta que se me vuelva cana toda mi mata de pelo”⁷⁸³. Un entramado que acaba trascendiendo la idea del honor para convertir al hombre en conflicto, al hombre apresado entre el deseo de su conciencia y el dictamen social, en el centro del drama y que Federico García Lorca retoma de nuevo en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. El viejo Perlimplín, cuya “imaginación dormida se despierta con el tremendo engaño de su mujer”⁷⁸⁴, esconde bajo sus galas la esencia de la que se nutren los maridos de las tragedias de honor calderonianas; de esos hombres que, empujados por el recelo y la sospecha, son absorbidos por la tiranía de una sociedad regida por la pasión de honor⁷⁸⁵. El dramaturgo granadino, con la muerte del viejo marido que “es el hombre menos cornudo del mundo”⁷⁸⁶, lleva a cabo una subversión del crimen de honor, convertido bajo la pluma de Calderón en la única solución posible del hombre ante las circunstancias a que lo aboca la renuncia a la conciencia individual para cumplir con la “injusta ley traidora”⁷⁸⁷. El crimen del viejo marido lorquiano, convertido en víctima y verdugo, es aquello que termina otorgándole la dignidad humana que en vida se le ha negado, aunque en el caso del teniente Astete no hace más que reafirmar su carácter de pelele ante el mundo.

⁷⁸² Antonio Buero Vallejo, «De rodillas, en pie, en el aire (sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)»,..., pág. 131.

⁷⁸³ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 235.

⁷⁸⁴ «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» en *El Sol*, Madrid, (5 de abril de 1933), pág. 10

⁷⁸⁵ “En la pugna interior entre ambos [...] a los que Calderón denomina pasión de amor y pasión de honor, esta última [...], objetivada en «ley del mundo», desplaza a la primera y acaba tomando entera posesión de la conciencia”. Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 146.

⁷⁸⁶ «El carro de la farándula» en *La Vanguardia*, Barcelona (1 de diciembre de 1932), pág. 5

⁷⁸⁷ Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 494.

Si en las tragedias calderonianas son las protagonistas femeninas las que viven cercadas y sometidas por los maridos y amantes, en el caso de la *Aleluya erótica*, tanto el viejo marido como la joven esposa viven encerrados en un espacio que pretende imponer por encima de su voluntad el modo en qué deben vivir. Es por ello que, Federico García Lorca escoge ahora el género de la farsa para subir a escena a un marido que, si bien del mismo modo que don Juan Roca, se casó sin quererlo y tras ver el cuerpo de su mujer se produce en él una enajenación de la razón, perdiendo toda perspectiva; al ser consciente de la culpabilidad de su esposa decide llevar a cabo su venganza con el asesinato de su amante, de aquel desconocido a quien ha amado, dejando a la joven Belisa muerta en vida. La herencia, claramente consciente y por la que mostrará una profunda querencia, que late bajo estas dos obras del poeta, nacida de la dramaturgia calderoniana y que funciona como andamiaje de gran parte de la producción dramática de Federico García Lorca, que se esclarece a la luz de las palabras del poeta:

La raíz de mi teatro es calderoniana. Teatro de magia [...] en el sentido poético de obtener ideas vestidas, no puros símbolos [...]. Yo soy un poeta telúrico, un hombre agarrado a la tierra, que toda creación la saca de su manantial.⁷⁸⁸

Raíz de la tierra, manantial, el de la dramática calderoniana, que impregna no sólo el ciclo farsesco, sino que se convierte en suelo nutricio de la concepción escénica de Federico García Lorca. El dramaturgo granadino toma del drama de honor calderoniano, en el caso que nos ocupa, toda una obsesión y una preocupación endémica española acerca del honor y la honra con un fin: poner en escena a esos personajes que viven en los márgenes; es decir, individuos

⁷⁸⁸ «Conversación con Federico García Lorca» en *El Mercantil Valenciano*, Valencia (15 de noviembre de 1935). Cito por Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen III, Prosa,...*, pág. 612-613.

marginales que son apartados o bien se apartan de una sociedad en la que no encajan; individuos que no pueden mantenerse dentro de los f\u00e9reos e inamovibles l\u00edmites que la sociedad en la que viven tienen reservados para ellos. Como consecuencia de todo ello, son personajes que de nuevo enarbolan honor y honra como motivos para estar dentro o fuera de los l\u00edmites; son personajes cuyas consciencias no pueden ser felices dentro de ese espacio al que est\u00e1n predestinados; sujetos arrastrados por la tiran\u00eda de un entorno que los absorbe y los devora; por ello, para poder sobrevivir construyen un mundo irreal al margen de lo establecido; un universo de fantas\u00eda con el que poder resistir.

Federico Garc\u00eda Lorca retoma ese mundo de inquietud y amenaza bajo el que vive el hombre en los dramas de honor de Calder\u00f3n para encerrar a sus personajes en un ambiente que los ahoga. Un espacio, el de las farsas, en el que, el alma de los personajes que lo habitan vive en un continuo conflicto entre deseo y deber⁷⁸⁹; entre aquello que anhelan y que est\u00e1 fuera de los m\u00e1rgenes de lo establecido por la sociedad, y aquello a lo que est\u00e1n obligados, ese honor por el que el entorno social presiona a los que intentan escapar, a los que viven tras la frontera de la norma social. De este modo, los protagonistas de las farsas se nos presentan como marginados, individuos que no est\u00e1n dispuestos a renunciar a esos deseos del alma. Son personajes que viven alterados por la sensaci\u00f3n que el colectivo ejerce sobre ellos; una sensaci\u00f3n, la que construye Federico Garc\u00eda Lorca, que se convierte en un tejido bajo el cual aparecen las huellas que el drama de honor calderoniano proporciona al dramaturgo granadino.

⁷⁸⁹ Del mismo modo, Calder\u00f3n construye con sus personajes femeninos como Serafina o Leonora, mujeres que viven marcadas, angustiada y dolorosamente, por el enfrentamiento entre realidad y deseo; entre aquello que dicen sus palabras y lo que muestran sus gestos. Mujeres en las que el conflicto entre deseo y deber, entre felicidad y obligaci\u00f3n, entre amor y honor, se convierte en el acicate que marcar\u00e1 el devenir tr\u00e1gico de su historia.

“\u00c1C\u00f3mo puedo,
si estoy mirando, \u00a1ay de m\u00ed!,
mi fantas\u00eda con cuerpo,
con voz mi imaginaci\u00f3n,
con alma mi pensamiento”

Pedro Calder\u00f3n de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 586-591

Se es, pues, yo ante el mundo y para el mundo, vivido, sentido o percibido no como objeto exterior de la conciencia, sino como objeto interior a ella, como la forma interior de la conciencia alienada. Lo que el monólogo de honor calderoniano parece estar expresando es esa terrible y fascinante operación de absorción del yo individual por el yo colectivo, del uno por el nosotros, al que llamamos hoy alienación.⁷⁹⁰

Los personajes que Federico García Lorca coloca en cada una de sus farsas, ya sean para guiñol, ya sean para actores, acaban creando un mundo que se divide entre aquellos que están dentro del colectivo, de la realidad, y los que desean vivir fuera de ellos, los creadores de un universo poético. Tensión entre dos realidades que cobra especial atención en *La zapatera prodigiosa*. La Zapatera se envuelve a lo largo de toda la farsa de un halo de fantasía, de un mundo que ella construye en el que no tienen cabida ni viejos maridos, ni zafios pretendientes, ni coros de arpías vecinas. Un lugar para la poesía en el que guarda un espacio para ese titiritero, ese amor idílico, pero imposible a la vez, que se desvanece cuando se desprende del disfraz. Con la caída del velo y el reconocimiento del zapatero la obra “regresa entonces al punto de partida, sin solución alguna, sin haber cancelado o modificado el conflicto”⁷⁹¹.

La impronta de las piezas que giran en torno al tema del honor y la honra de Calderón de la Barca se hace patente en toda la dramaturgia lorquiana; si bien es cierto que en los dramas y las tragedias es más visible, en las farsas asoma de nuevo la sombra de ese mito socio-religioso que recorre toda la historia de la literatura española y que encuentra en el dramaturgo barroco su gran hito. Debemos tener en cuenta que el género condicionará de manera clara el modo en que la enajenación del individuo a causa de la presión social aparece en estos textos; mientras que en los dramas de honor calderonianos no resta

⁷⁹⁰ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 182.

⁷⁹¹ Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*,..., pág. 107.

otra salida para las esposas que la muerte, fría y calculada, a manos de sus maridos, Federico García Lorca concede a las protagonistas de sus farsas la posibilidad de sortear el destino trágico que la deshonra conlleva: en el caso de la Zapatera, eludirá el cerco donde la sociedad pretende encerrarla a través de la imaginación, de ese mundo poético que sólo existe en su mente y consigue salvarla de esa realidad mediocre; en el caso de la historia de Belisa, puesto que el Federico García Lorca se mueve, dentro de esta pequeña pieza de cámara, entre los márgenes de la tragicomedia, tan solo puede tener un final, la muerte; pero en este caso, el deshonorado marido acabará con la vida del amante (a la vez que con la suya, puesto que estamos ante un personaje desdoblado) dejando así a la pobre Belisa muerta en vida.

La honra que proclaman estas mujeres, las protagonistas del ciclo farsesco lorquiano, está totalmente enfrentada con el concepto de amor bajo el que se sustenta el entorno que las rodea; la oposición de la Zapatera no es sólo a su marido, es a todo hombre, lo cual la aleja de la sociedad de mujeres en la medida que estas acatan la dominación masculina. Exclusión social que sufre también Mencía; la muerte de la joven esposa del médico debe entenderse como símbolo de la exclusión a la que es sometida la mujer que se resiste a obedecer el poder del hombre o que se aparta de los márgenes establecidos por ese poder y por esa sociedad regida por el recio principio de la honra. De nuevo la impronta del universo calderoniano talla a esas mujeres lorquianas, como la Zapatera, cuya proclamación de la honra las aleja de todo hombre, o como Belisa, casada por obligación y que encuentra en el amor en brazos de su amante secreto. Mujeres que acaban condenadas, de una manera u otra, a la más profunda de las soledades.

Del mismo modo que la honra se convirtió a lo largo de los siglos XVI y XVII, como bien indica el profesor Américo Castro, en la razón de la existencia del individuo, la pérdida del honor, de ese concepto de fama que la sociedad

impone al individuo para poder vivir dentro del círculo⁷⁹², implicaba siempre una pérdida mayor: si el honor era necesario para vivir, la pérdida de la honra se convirtió en una muerte en vida. Necesidad vital, la relacionada con la honra del hombre del barroco, que si bien en la comedias de Lope de Vega, es el acicate épico para encumbrar a los protagonistas del drama al recobrar su honor gracias a la voluntad del rey tras verse envilecidos, bajo la pluma de Calderón se alza como mito socio-religioso de carácter trágico: “pasando así de un universo en el que domina una visión abierta y heroica del honor [...], a un enrarecido y asfixiante universo [...] en donde el honor, posesionándose de la conciencia del individuo, exige víctimas y actúa enajenando la razón”⁷⁹³. Ese mundo enrarecido y asfixiante es el que aprehende Federico García Lorca; es el universo que encierra a todos los personajes a lo largo de su producción dramática, en menor o mayor grado, y del que no se escapan los protagonistas del ciclo farsesco.

12.2.1. *La zapatera prodigiosa*: la defensa de la honra como espacio para la rebeldía

Si para Valle-Inclán los dramas de honor de Calderón se muestran como punto de partida sobre el que subvertir toda una concepción del mundo que ya no sirve, que se derrumba bajo los pies del hombre, en los textos del ciclo farsesco lorquiano, y en concreto en *La Zapatera prodigiosa*, se nos muestra como toda una creación con la que construir una realidad que aplasta y aniquila a aquellos que intentan sobrevivir tras los márgenes de lo establecido por el

⁷⁹² “En España, sobre todo en el siglo XVII, los individuos venían a engranarse en un todo social, ninguno de cuyos supuestos admitía cambio, y no lograban la plena realización de su personalidad sino enlazando todos sus actos con los principios conservados por tradición”. Américo Castro, «Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII»,..., pág. 50

⁷⁹³ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*,..., pág. 47.

código social. Con ella consigue poner encima de la escena grandes personajes trágicos y del mismo modo que el dramaturgo barroco, mirar hacia dentro del hombre, y hacer de él elemento que llena toda la obra para así crear un espacio casi mítico por lo que tiene de atemporal.

Así pues, del mismo modo que ocurre con el matrimonio de Mencía o de Serafina, en el de los zapateros amor y honor “se convierten en fuerzas contrarias en continua lucha”⁷⁹⁴; la protagonista de la farsa vive en permanente lucha con un viejo marido impuesto, con todo tipo de hombres que la acechan y con un coro de vecinas que vigila sus movimientos, es decir, “ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible”⁷⁹⁵. Esta lucha de fuerzas contrarias con la que se articula la estructura dramática de la farsa es la materia que retoma Federico García Lorca del drama de honor de Calderón para dar forma a la farsa violenta del viejo zapatero y su joven esposa, a los que acabará salvando de la tragedia. Toda una herencia calderoniana, la del drama de estos hombres y mujeres sometidos al yugo del honor, con la que construye un universo en el que la joven Zapatera se mueve entre esa lucha constante por defender su honra frente al coro de vecinas y sus deseos de amor y libertad; lucha que le confiere la categoría de heroína de un mundo que está al acecho de su caída, puesto que, pese a todos sus escarceos públicos, jamás caerá en la trampa de traicionar a su marido, ni siquiera en privado con el titiritero que tantas atenciones le presta. Joven furia que “viste traje verde rabioso”⁷⁹⁶, el personaje de la Zapatera, que hunde sus raíces en dos personajes cumbre de la producción dramática calderoniana: por un lado, la Mencía de *El médico de su honra*, que pese a verse correspondida por el amor de don Enrique, sabe el sitio en el que debe permanecer⁷⁹⁷; y, por

⁷⁹⁴ Carlos Feal, *Lorca: tragedia y mito*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pág. 111

⁷⁹⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 196.

⁷⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 198.

⁷⁹⁷ “Ya se fueron, ya he quedado sola ¡Oh quien pudiera, ah cielos,

otro lado, la mujer de *El pintor de su deshonra*, Serafina, aquella que “expresa con meridiana claridad su trágica conciencia del cambio, desgarrada interiormente por el doble tirón del pasado – espacio del amor y la felicidad – y del presente – espacio del honor y del deber. Siendo ambos irreconciliables”⁷⁹⁸. *Ejemplo poético del alma humana*, el vendaval de mujer casada con el viejo Zapatero, que Federico García Lorca talla con las trazas que le proporcionan ambas damas. Del mismo modo que Mencía en su monólogo cumbre de la primera jornada da muestras de una conciencia clara acerca del deber bajo que el de debe vivir y al que debe ceñirse y de su situación como esposa⁷⁹⁹, la protagonista de la farsa violenta se mostrará firme en todo momento acerca del lugar en el que quiere permanecer: siendo fiel a su viejo marido, aun estando éste ausente. Pero, si Mencía pretendía anegar su dolor secreto ahogando su expresión en silencio, la Zapatera intenta sobrevivir a su falta de libertad a través de la poesía que discurre al otro lado de la ventana de la casa. Es ese mundo de poesía que se alimenta de recuerdos difusos de un pasado feliz, lo que la acerca a Serafina y a su suceder. La joven mujer del viejo pintor, de nuevo, en un soliloquio en el Calderón da muestras de su gran maestría, pone encima del escenario la imposibilidad de reconciliación entre el pasado, el tiempo de la felicidad y del amor, y el presente, el tiempo del deber y la honra. Deseo y deber en lucha irreconciliable. Tiempos en pugna constante en todo el drama de *El*

con licencia de su honor
hacer aquí sentimientos!”

Calderón de la Barca, *El médico de su honra*,..., vv. 121-124.

⁷⁹⁸ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 125.

⁷⁹⁹ “¡O quien pudiera dar voces,

y romper con el silencio

cárceles de nieve donde

está aprisionado el fuego,

que ya, resuelto en cenizas,

es ruina que está diciendo.

«Aquí fue amor»!. Mas ¿qué digo?

¿Qué es esto, cielos, qué es esto?

Yo soy quien soy”

Calderón de la Barca, *El médico de su honra*,..., vv. 125-133

pintor de su deshonra que son el trasunto de uno de los temas bajo los que se construye la tragedia: la incompatibilidad entre el amor y el honor⁸⁰⁰. Serafina, como el resto de heroínas calderonianas, deberá aplacar el deseo hacía ese pasado, espacio en el que vivió el verdadero amor y conoció la felicidad, representado por el joven amante, para poder permanecer en el sitio en el que debe, el del presente, el del honor. Mujer en lucha por templar el deseo y el verdadero amor para evitar salir del margen que marca la ley, puesto que sus movimientos hacía uno u otro lado, no sólo supeditan su condición, sino que de ellos depende la honra de su marido, de aquel que renunció a su universo individual para vivir apresado por el código desnaturalizado del colectivo. Pasado y presente se vuelven así irreconciliables en el universo trágico de Serafina:

Cuando me acuerdo quién fui,
el corazón las tributa;
cuando me acuerdo quién soy,
él mismo me las rehúsa;
y así entre estos dos afectos,
como el uno al otro repugna,
las vierte el dolor, y al mismo
tiempo el honor me las hurta;
porque no pueda el dolor
decir que el honor triunfa.⁸⁰¹

Tiempos también en discordia para la joven esposa del Zapatero: por un lado el pasado, el espacio que toma forma tras la ventana por donde aparece y asoma el recuerdo de Emiliano, de aquel que “venia montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos, con una varilla de mimbre en su mano y las espuelas de cobre reluciente”⁸⁰²; y por otro lado, el presente, el mundo dentro de la casa

⁸⁰⁰“El verdadero conflicto está en que amor y honor son términos excluyentes [...]. El valor moral y la fuerza dramática de Mencía, Leonor y Serafina estriban en su conciencia de esa incompatibilidad entre amor y honor y en su elección del honor frente al amor. Elección que no se hace sin dolor, sin sufrimiento, sin esfuerzo”. Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 119.

⁸⁰¹ Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., pág. 1040-1049.

⁸⁰² Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 201.

rodeada por el cerco de vecinas de colores, su vida como esposa de un viejo marido al que no quiere. Si bien ambas mujeres se encuentran en la misma disyuntiva entre pasado y presente, su actitud frente a ella las distancia. Por un lado, Serafina “por la palabra afirma el espacio del honor y el deber, por las lágrimas afirma el espacio del amor⁸⁰³ y de la felicidad”⁸⁰⁴, por otro, la Zapatera con la palabra proclama el espacio del amor a través de ese universo de poesía en el que sobrevive y con sus actos ratifica el espacio del honor como decisión propia que la hace más libre dentro de ese universo que la ahoga:

Pues si dices tú, más digo yo y puedes enterarte, y todos los del pueblo, que hace cuatro meses que se fue mi marido y no cederé a nadie jamás, porque una mujer casada debe estar en su sitio como Dios manda. Y que no me asusto de nadie [...]. Decente fui y decente lo seré. Me comprometí con mi marido. Pues hasta la muerte.⁸⁰⁵

⁸⁰³ SERAFINA No ha de ser nunca.

DON ÁLVARO ...mi desdicha...

SERAFINA Soy quien soy.

DON ÁLVARO ...restituyendo...

SERAFINA ¡Qué injuria!

DON ÁLVARO ...mi perdido bien...

SERAFINA ¡Qué engaño!

DON ÁLVARO ...a mis brazos? [...]

SERAFINA Tu peligro buscas.

DON ÁLVARO ...tengo de ir...

SERAFINA Mi muerte intentas. [...]

DON ÁLVARO ...donde...

SERAFINA Me hallarás ajena.

DON ÁLVARO Serás mía.

SERAFINA ¿Yo ser tuya?”

Calderón, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 1059-1067

⁸⁰⁴ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 125.

El profesor Ruiz Ramón da cuentas de manera magistral de cómo estas mujeres viven en la agonía de no poder expresar lo que sienten, lo que hace que deban medir sus palabras pese a que sus actos las delaten. Ejemplo claro de ello es la última parte de la escena entre Serafina y don Álvaro construida mediante la *sticomitia* y en la que “el personaje está configurado por esa riquísima cadena de contradicciones entre palabra y acción, entre sistema verbal y corporalidad” (*Ibíd.*, pág. 126)

⁸⁰⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 217-218.

De este modo, si por un lado, las damas del drama de honor deben huir de su pasado para intentar salvar sus vidas, por el otro, la zapatera se instala en él para poder sobrevivir a esa a “masa del pueblo que la circunda con un cinturón de espinas”⁸⁰⁶. Por ello, el dramaturgo granadino acaba creando una realidad de tintes míticos⁸⁰⁷ por su atemporalidad, que se divide entre aquellos que están dentro del colectivo, de la realidad, y los que merodean las fronteras de lo establecido, los creadores de un mundo de ilusión. La poesía, se yergue así como instrumento perfecto para crear un universo en el que poder resistir frente a esa realidad cerrada y oscura; de este modo, la Zapatera se envuelve, a lo largo de toda la farsa, de un halo de ilusión, de un entorno que ella construye en el que no tienen cabida ni viejos maridos, ni zafios pretendientes, ni coros de arpías vecinas. Un espacio poético en el que termina guardando un rincón para el vagabundo y desconocido titiritero, ese amor idílico, pero imposible a la vez, que se desvanece cuando el viejo marido se desprende del disfraz; con la anagnórisis la obra “regresa entonces al punto de partida, sin solución alguna, sin haber cancelado o modificado el conflicto”⁸⁰⁸.

Los dramas de honor de Calderón de la Barca muestran a Federico García Lorca mujeres, como Mencía y Serafina, en un espacio convertido en símbolo y metáfora de su situación personal que las acerca poderosamente al espacio en el que el poeta sitúa el devenir de la zapaterilla. Mujeres que habitan casas que se constituyen en lugares cerrados controlados por sus maridos, espacios donde su libertad individual se hace imposible⁸⁰⁹; mujeres que cuando

⁸⁰⁶ «El estreno de *La zapatera prodigiosa* se dará mañana a conocer en el Teatro Avenida» en *Crítica*, Buenos Aires (1 de diciembre de 1933); cito por Marie Lafranque, «Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés» en *Bulletin Hispanique*, 1956, tomo 58, núm. 3, pág. 326.

⁸⁰⁷ “La palabra y el ritmo pueden ser andaluces, pero no la sustancia [...]. Desde luego, la zapatera no es una mujer en particular, sino todas las mujeres... Todos los espectadores llevan una zapatera volando por el pecho”. «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» en *El Sol*, Madrid (5 de abril de 1933), pág. 10.

⁸⁰⁸ Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*,..., pág. 107.

⁸⁰⁹ Casas en las que el código de honor coloca a sus habitantes en una situación límite de la que

salen fuera del entorno de la casa no encuentran más que un ambiente que las vigila con sigilo, un lugar por el que deben caminar con cautela ya que cualquier movimiento en falso, por inocente que fuera, podría costarles la buena fama, es decir, la vida:

En el mundo en el que viven, el de la propia casa, y el otro, más terrible y sin rostro, el mundo exterior que las cerca, es un mundo dominado por la desconfianza, un mundo que es todo oídos y ojos y obliga al individuo a vigilar sus palabras.⁸¹⁰

El mundo interior y exterior se establece cómo una morada muy difícil de habitar para estas mujeres, esposas por obligación y enamoradas de hombres a los que dieron por muertos o desaparecidos; una realidad llena de desconfianzas y de miedos que se refleja en estos matrimonios que carecen de ternura y afecto. Las protagonistas de estos dramas a la vez son conocedoras de la sociedad en la que se mueven, saben que cualquier gesto que pudiera delatar ante sus maridos sus verdaderos sentimientos las conduciría a la más profunda de las humillaciones. Conocedoras también que en su descenso no caerían solas, ya que su deshonor sería el acicate para el agravio social de sus maridos las hace vivir en lo que el profesor Ruiz Ramón acierta poderosamente en llamar *el espacio del miedo*⁸¹¹ el en que situaciones creadas por el azar las conducen a

depende el estar dentro de la comunidad, el ser individuo para los demás:

DON ÁLVARO. Escucharme tienes.

SERAFINA. Porcia, ¿no me ayudas

a defender de un peligro,

en qué ver que se aventura

honor, ser y vida.

Calderón de la barca, *El pintor de su deshonor*,..., vv. 1002-1006

⁸¹⁰ Francisco Ruiz Ramón, "Introducción" en Pedro Calderón de la Barca, *Tragedias. Vol. III*, Madrid, Alianza, 1969, pág.14.

⁸¹¹ "Dos elementos de gran importancia dramática están presentes en la estructura de la acción de las tres tragedias: el azar y la ocultación.

El azar constituye, en cierto modo, la invisible espina dorsal de la acción y vertebrada la cadena de situaciones que desembocan, como eslabón último, en catástrofe.

La ocultación es la respuesta inmediata e incontrolada de los personajes mayores [...] a la situación provocada por el azar. Respuesta que, a su vez, provocará una nueva cadena de

la ocultación. Y es del conocimiento y la conciencia de saberse depositarias del honor del hombre, que de sus actos se desprende la fama de sus maridos, de donde nace el miedo que las lleva a ocultar el pasado convertido en presente por la presencia del amante, pese a ser inocentes. Este es el espacio en el que se mueven Mencía y Serafina, profundamente marcado por el mito socio-religioso de la honra que el dramaturgo barroco conoce a la perfección; pero del que “Calderón no copia su realidad: la interpreta”⁸¹². Toma de este modo el tema de la honra no con la intención de llevar a escena una fiel muestra de un aspecto del vida humana, sino que al tomarlo, lo interpreta, lo mitifica y lo plantea como cuestión trascendente del individuo para mostrar al público un problema de la colectividad; ante todo el honor, en sus obras, es un medio para poner en jaque toda una estructura social que aplasta a sus individuos y los tiraniza

Lo traspuesto por el dramaturgo al universo del drama no es el honor en cuanto categoría histórica real, sino la estructura de una ordenación de la sociedad para cuya plasmación dramática se utiliza el honor como simple instrumento dramático estructurante de la acción. Una acción que, mediante ese elemento estructurante, pone al desnudo una sociedad en donde el individuo humano vive en continua y tensa vigilancia, aplastado por el peso de las normas y unos principios rígidos.⁸¹³

Este intento de Calderón de la Barca de poner al desnudo esa sociedad que encierra y aplasta al individuo en favor de unos principios colectivos convertidos en imperativo categórico, se convierte en el espacio en el que de nuevo Federico García Lorca se reencuentra con la tradición del teatro áureo. Una aproximación que, en este caso, le permite aprehender los aspectos que vertebran el drama de honor, para construir el universo que rodea a la Zapatera, ese lugar que la señala y que intenta empujar a su marido a que la obligue a

situaciones que desembocará en la catástrofe”. Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 127-128.

⁸¹² Francisco Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*,..., pág. 47.

⁸¹³ *Ibidem*.

mantenerse dentro del círculo establecido por la colectividad. Intentos que, en el caso de la farsa, siempre serán en vano. Es esa actitud firme, la de la Zapatera frente a todos aquellos que intentan propiciar su caída y ante aquellas que esperan su descenso para poderla señalar, el elemento que la acerca al *Yo soy esa*; a esa necesidad que muestran Mencía y Serafina de luchar frente al deseo para poder estar en el lugar que deben. Aunque si bien las damas calderonianas no encuentran salida a su encierro que no sea la muerte, Federico García Lorca concede a esta mujer, a la que talla como “ejemplo poético del alma humana”⁸¹⁴, un espacio al que poder huir y en el que poder sobrevivir, lejos de todo lo que la acecha y de la oscura realidad de su decrepito marido: la ilusión⁸¹⁵. Es por ello que, el dramaturgo granadino, tras dar una nueva muestra de la lucha de fuerzas opuestas que es el matrimonio de zapateros, da paso a la música de “*una flauta acompañada de guitarra que toca una polquita antigua con el ritmo cómicamente acusado*”⁸¹⁶ y con ella da pie a la entrada de la fantasía del universo poético que salva a la Zapatera. Música y poesía se ponen así a merced de la joven “del traje rojo⁸¹⁷ encendido”⁸¹⁸:

⁸¹⁴ «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» en *El Sol*, Madrid (5 de abril de 1933), pág. 10.

⁸¹⁵ “Zapaterita prodigiosa...Es la lucha perpetua, con su fondo dramático expuesto tranquilamente, sencillamente (yo creo que por esto más íntimo) 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 creíamos que era y la vulgaridad de lo que es”. «Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca» en *La Libertad*, Madrid (24 de noviembre de 1930), pág. 9.

⁸¹⁶ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 208.

⁸¹⁷ Es el color del vestido que luce la protagonista en el Acto Segundo, bajo el que se esconde un profundo simbolismo con el que Federico García Lorca vestía todas sus obras: “Color de fuego y de sangre [...], es el color del fuego central del hombre y de la tierra y el del atañor de los alquimistas donde se opera la digestión, la maduración y la regeneración del ser o de la obra. [...] Es el secreto, es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas [...]. Es el color del alma. [...] es matricial. No es lícitamente visible más que en el curso de la muerte iniciática, en la que toma un valor sacramental” (Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*). Rojo que nos remonta de nuevo a la sangre derramada bajo la que terminan Mencía y Serafina al final de los dramas.

⁸¹⁸ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 216.

(Se levanta y se pone a bailar como si lo hiciera con novios imaginarios.)
¡Ay Emiliano! Que cintillos tan preciosos llevas... No, no... me da vergüencilla... Pero José María, ¿no ves que nos están viendo? Coge un pañuelo, que no quiero que me manches el vestido. A ti te quiero, a ti...
¡Ah, sí!...mañana que traigas la jaca blanca, la que a mí me gusta *(Ríe. Cesa la música)* ¡Qué mala sombra! Esto es dejar a una con la miel en los labios...Qué...⁸¹⁹

Cesa la música y con el silencio la realidad sombría vuelve a acechar a la joven protagonista. De nuevo los pretendientes vetustos vuelven a la ventana de la Zapatera levantando las sospechas del viejo marido. Sospechas sobre la pérdida de la honra de su joven esposa, siempre infundadas⁸²⁰, del mismo modo que les ocurre en mayor o menor medida a las protagonistas de *El médico de su honra* o de *El pintor de su deshonra*, que son espoleadas por ese conjunto de vecinas, convertido en un coro de arpías que acecha y vigilia al matrimonio:

VECINA ROJA. Salga en seguida de esta casa. Usted es persona decente y no debe estar aquí
VECINA AMARILLA. Esta es la casa de una leona, de una hiena
VECINA ROJA. De una mal nacida, desengaño de los hombres [...] Muerta la quisiera ver
VECINA AMARILLA. Amortajada, con su ramo en el pecho⁸²¹

Cantos de un coro que conducen a que el Zapatero termine siendo un hombre que vive en constante sobresalto por el temor a ser señalado; temor que encuentra sus raíces en esos maridos calderonianos cuya alma se encuentra invadida por la aflicción causada por la deshonra. Ambos son víctimas de esa “operación de absorción del yo individual por el yo colectivo, del uno por el nosotros, al que llamamos hoy alienación”⁸²². Mártires de una situación que les

⁸¹⁹ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro,...*, pág. 209.

⁸²⁰ “¿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 trajo de fregar... ¡Era lo que me quedaba que ver!”. *Ibíd.*, pág. 211.

⁸²¹ *Ibíd.*, pág. 214.

⁸²² Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia,...*, pág. 182.

empuja hacia la desesperación y que encuentra su origen en los celos⁸²³, en la sensación de no poder colmar las expectativas de sus jóvenes mujeres y que éstas acabaran en brazos de hombres más jóvenes, arrastrando así por el lodo aquello que da sentido a sus vidas dentro de la sociedad: la honra.

Los celos son el salvaje instinto que gobierna un mundo sin ley. El honor es bárbara ley que gobierna un mundo traumatizado por el instinto.⁸²⁴

Si bien en el caso de los dramas de honor de Calderón de la Barca son los maridos quienes llaman a la sangre⁸²⁵ para restablecer el orden natural de esa sociedad vertebrada bajo el mito socio-religioso del honor y la honra, en el caso de la farsa, dada la incapacidad del viejo Zapatero para imponerse ante el vendaval de furia de su mujer, es el coro de vecinas, el pueblo, el que pide la muerte de aquella que ha osado apartarse de los márgenes establecidos⁸²⁶. Es en este punto donde el Zapatero se nos muestra como una subversión grotesca de la imagen de don Gutierre o Juan Roca, de aquellos que matan a sus mujeres no bajo los efectos de la pasión irracional, sino de manera fría, de aquellos que

⁸²³ De la sospecha y el recelo de los maridos surge el sentimiento de los celos, sentimiento que se convierte en el acicate que impulsa el paso, como señala Francisco Ruiz Ramón, “de la esfera personal [...] a la esfera colectiva del valor social, abstracto, de la persona, encarnada verbalmente en ese «yo soy quien soy» y ella «es quien es» (Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 144). Una vez dado este paso en el que los maridos pasan a vivir en un universo en el que el honor, como ente social, lo domina todo, tan solo queda una salida al desagravio: la muerte de sus esposas.

⁸²⁴ Eugenio Trias, *Calderón de la Barca*, Barcelona, Omega, 2001, pág. 56.

⁸²⁵ “DON GUTIERRE. Los que de un oficio tratan

ponen, señor, a las puertas
un escudo de sus armas;
trato en honor y así pongo
mi mano en sangre bañada
a la puerta, que el honor
con sangre, señor, se lava”

Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*,..., vv. 2933-2939

⁸²⁶ “¡Pues no estaban mirando por el ojo de la llave! ¡Brujas, sayonas! ¡Cuidado con el retintín con que me lo han dicho! Claro...si en todo el pueblo no se hablará de otra cosa: ¡que si yo, que si ella, que si los mozos! [...] Pero primero solo que señalado por el dedo de los demás! (*sale rápidamente y deja la puerta abierta [...]*). Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 212.

sienten la obligación moral de matar, “tienen que matar si quieren seguir siendo quienes son [...] un ser definido por su pertenencia al mundo”⁸²⁷. Tras las palabras de Juan Roca, la filosofía de acerca de la honra calderoniana se hace universal y alcanza la categoría de mito. Mito que retoma Federico García Lorca para construir las galas de ese viejo zapatero, que ante el agravio al que se cree sometido por el vendaval de la Zapatera decide huir y dejarla sola ante frente a ese universo colectivo, al acecho de su caída.

12.2.2. Amor de Don Perlimplín: el destino trágico del honor, entre lo lírico y lo grotesco

“No ha de saberse quien soy, / pues no soy, mientras vengado / no esté.”⁸²⁸; tras las palabras de Juan Roca en uno de los momentos cumbre de la tragedia de *El pintor de su deshonra*, se esconde la raíz del conflicto trágico que azota al individuo que vive bajo una realidad de férreos códigos y estrictos límites entre los que se ahoga la libertad: la condena a acometer la venganza para restablecer el orden marcado por la ley social:

En ésta el héroe – el marido – descubre que ha sido condenado a matar por los rigurosos dioses, sin rostro ni cuerpo, de una colectividad cuya identidad ética y política estriba en la Ley del Honor. Una profunda crisis trágica le lleva a identificarse con ella mediante un ritual dramático estrictamente codificado por el que satisface su “deuda” con la Colectividad. Satisfacer esa deuda de honor le destruye interiormente, pero no satisfacerla significa su propia muerte social: el deshonor.⁸²⁹

⁸²⁷ Francisco Ruiz Ramón, “Introducción”,..., pág. 16.

⁸²⁸ Pedro Calderón, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 545-547.

⁸²⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000, pág. 46.

Las palabras del profesor Ruiz Ramón vuelven de nuevo a poner al descubierto el tejido que se esconde tras las tramas de las tragedias de honor calderoniano; tejido del que surge la materia con la que Federico García Lorca construye el *aleluya erótica* y trágica con la que cierra el retablo del ciclo farsesco; una pieza que se nos muestra como la farsa, a la vez que la más pulida, la más imbricada también. La historia de don Perlimplín se nos muestra así como, bajo la influencia del entramado socio-religioso con el que Calderón puso los cimientos de sus piezas, la posibilidad de creación de un nuevo espacio “fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes”⁸³⁰. Federico García Lorca introduce ahora en esta tragedia de amor y de honor el elemento grotesco⁸³¹ que le permite subvertir el código tirano de la honra al que se ve sometido el hombre que “viste casaca verde y peluca llena de bucles”⁸³², para intentar de nuevo poner en jaque toda una estructura de valores morales y sociales que seguían imperando desde el siglo XVII y seguían determinando los actos del individuo a principios del siglo XX. Perlimplín, del mismo modo que lo hará Belisa, o como hemos observado que lo hizo la Zapatera, busca también ese espacio en el que poder ser libre, fuera las normas de lo establecido, a la vez que burla el férreo código moral, religioso y social de la honra, y consigue alcanzar ser el “hombre menos cornudo del mundo”⁸³³, forjador de un nuevo código de honor heterodoxo, en palabras del profesor Peral Vega⁸³⁴. Un personaje tallado con las mismas trazas que Juan Roca o don Gutierre: casado con una mujer bella y joven a la que no hace feliz, burlado por ésta, hará uso del ardid del ocultamiento de la

⁸³⁰ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 257.

⁸³¹ Recordemos que ese elemento grotesco jamás llegará al nivel de Valle-Inclán, pues para el poeta granadino la entrada del mundo mítico le permite dar al hombre el espacio de la tragedia y redención el gallego no puede encontrar: “Yo veía dos maneras de realizar mi intento: una tratando el tema con truculencias y manchones de cartel callejero (pero esto lo hace insuperablemente don Ramón) y otra, la que he seguido, que responde a una visión nocturna, lunar, infantil”. Federico García Lorca, *La libertad*, Madrid (13 de octubre de 1927), pág. 3

⁸³² Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 242.

⁸³³ «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» en *El Sol*, Madrid, (5 de abril de 1933), pág. 10.

⁸³⁴ Emilio Peral Vega, «Burla clásica-burla moderna: el personaje de Perlimplín»,..., pág. 227.

identidad para desvelar la verdad oculta hasta que finalmente ejecuta el crimen racional para llevar a cabo su venganza. Elementos, todo ellos, que colocan a los tres personajes ante el mismo dilema y con los que Perlimplín consigue zafarse de ese entorno colectivo opresor que rige los movimientos del hombre, convirtiéndose en víctima y verdugo de una realidad tirana que Federico García Lorca pretende subir a escena. Un viejo, “que no tiene honor y quiere divertirse”⁸³⁵, que consigue lo que no consiguieron los maridos calderonianos, hacer caso a esa razón que se rebela contra la ley del honor; mientras ellos obedecen esa ley haciendo oídos sordos a su conciencia, aunque ello implique y les aboque a la más desgarradora demencia⁸³⁶, don Perlimplín lleva a cabo el sacrificio como acto de rebeldía frente a ese código que tiraniza y consigue así ser libre. Aunque el precio por la libertad es alto: por un lado, la muerte física; y, por otro lado, la muerte en vida de una esposa que ve morir al hombre que más ha amado y condenada a ojos de la gente por adúltera.

Este camino de similitudes y paralelismos que emprende Perlimplín con los maridos calderonianos, empieza desde el momento en el que aparece la idea del matrimonio. En ambos casos nos encontramos con hombres con muy poco interés por el matrimonio⁸³⁷, pues “habiendo sido/de vuestro divertimento/lo postrero el casamiento; / pues en libros suspendido/gastabais noches y días”⁸³⁸, pero que tras contemplar a sus jóvenes y bellas mujeres quedan atrapados hasta perder el juicio y la razón⁸³⁹:

⁸³⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 254.

⁸³⁶ “En los monólogos el héroe se presenta a sí mismo como víctima de la ley del honor. Su razón se rebela contra ella, su conciencia protesta [...]. Sin embargo la obedecen. Saben con entera lucidez, que tal obediencia implica alienación”. Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 36.

⁸³⁷ “Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante. ¿De qué me va a servir?”. Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*, pág. 242.

⁸³⁸ Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 33-36.

⁸³⁹ “DON JUAN. Como aunque mi pecho ingrato,
por las noticias que tuvo
desde allá, inclinado estuvo
de Serafina al retrato;

Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura [...]. Y entonces fue cuando sentí el amor [...] como un hondo corte de lanceta en mi garganta.⁸⁴⁰

Apoderados de un sentimiento irracional que aparece como prelude del drama de sus mujeres, será en el momento en el que sientan amenazado su espacio a través de la pérdida del honor, cuando se produce el salto de la identidad individual a la identidad social que les lleva emprender las acciones que conducirán a la tragedia: el asesinato de sus mujeres en el caso de Calderón, el crimen del amante a la vez que del marido en el caso de la pequeña pieza lorquiana. Si bien, en el caso de esta última, el dramaturgo granadino concede a su protagonista el sentimiento del miedo al universo al que va a acceder, miedo que aparece bajo el tono grotesco de sus palabras y que anuncia ya como esa manera de vivir marcada por el rigor del código del honor y la honra no le permite actuar libremente: “Ay Marcolfa, Marcolfa, en qué mundo me vas a meter”⁸⁴¹. Un lugar en el que es metido sin quererlo y en el que el viejo Perlimplín, desde el inicio de la aleyuya erótica, parece no sentirse cómodo

De este modo, si Federico García Lorca construye un personaje que “crece a la par que la burla”⁸⁴² hasta poder deshacerse de ese universo social que le ahoga y bajo cuyos límites no puede vivir, Calderón pone en escena a maridos que bajo la enajenación que supone el sentimiento de los celos, “el salvaje instinto que gobierna un mundo sin ley”⁸⁴³, acaban sucumbiendo al código alienador de la Ley del honor. Ese sentimiento es que el distingue a los

después que vio a Serafina,
tan del todo se rindió
que aún yo no sé si soy yo.”

Ibíd., vv. 77-83.

⁸⁴⁰ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág., 249.

⁸⁴¹ *Ibíd.*, pág., 245.

⁸⁴² Emilio Peral Vega, «Burla clásica-burla moderna: el personaje de Perlimplín»,..., pág. 227

⁸⁴³ Eugenio Trias, *op. cit.*, pág. 56.

personajes del drama de honor áureo. De este modo, el feliz hombre cornudo de la farsa que se convierte en verdugo de un ambiente alienador; y por contra, los viejos celosos como don Gutierre o Juan Roca terminan siendo víctimas de ese entorno con los que el dramaturgo encarna ese paso del universo individual al colectivo:

De la esfera personal de los celos o la razón individual, celos y razón que encarnan las fuerzas oscuras o luminosas del ser humano concreto, de carne y hueso, se pasa, sin transición, a la esfera colectiva del valor social, abstracto, de la persona encarnada verbalmente en ese yo “soy quien soy”.⁸⁴⁴

Será en la mitad del segundo cuadro, con la aparición de los duendes⁸⁴⁵, el momento en que se lleva a cabo el adulterio, cuando se opera un cambio en el viejo y grotesco Perlimplín. Federico García Lorca inicia aquí el proceso de subversión del marido celoso calderoniano con la aceptación de la burla: “¡Belisa! ¿Y por qué no? Todo lo explicas tan bien. Estoy conforme. ¿Por qué no

⁸⁴⁴ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*,..., pág. 144.

⁸⁴⁵ El dramaturgo granadino, en nuevo juego con el espectador impulsado por ese afán de renovación de la escena teatral española del primer tercio del siglo XX, deja sin mostrar al espectador el acto del adulterio, y en su lugar rompe con la tercera pared del teatro y sube a escena a dos Duendes que “*corren una cortina de tonos grises. Queda el teatro en penumbra, con dulce tono de sueño*” (Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 249. Duendes de una honda raíz shakesperiana, que están situados entre la obra y el público, cuya función es evitar que éste sea espectador del engaño creando un espacio atemporal y onírico desde el que nace lo secreto, lo oculto: “La abarrotada superficie de la aleluya se ofrece como un telón vacío que únicamente oculta [...]. En *Perlimplín*, los duendes no sólo realizan y predicán el ocultamiento; se presentan, además, como figuras de ambigua ubicación: no son parte de la obra ni parte del público; aluden a los dos y se sitúan en nuevas coordenadas de tiempo y espacio. Con ellos [...] el espacio adquiere la calidad mágica de lo que aparece y desaparece a voluntad.” (Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*,..., pág. 123.):

DUENDE 2. (*Mirando la cortina*) ¡Qué no quede ni una rendija!

DUENDE 1. Que las rendijas de ahora son la oscuridad de mañana. (*Ríen*)

DUENDE 2. Cuando las cosas están claras....

DUENDE 1. El hombre se figura que no tiene necesidad de descubrirlas.

DUENDE 2. Y se van a las cosas turbias para descubrir en ellas secretos que ya sabía

Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 250.

ha de ser así?”⁸⁴⁶. Es en el momento en el que asume el engaño y entran en escena, lo que el profesor Fernández Cifuentes ha acertado en llamar, *los ritos de la imaginación*; ritos con los que decide llevar a cabo su particular venganza con la aparición del apuesto hombre desconocido que “debe tener la piel morena y sus besos deben perfumar y escocer al mismo tiempo”⁸⁴⁷. Ritual de la imaginación que dominará los dos últimos cuadros, frente a la norma que impera en los primeros, es decir, frente al lenguaje de la autoridad que impera en la sociedad regida por la ley del honor. En ese culto es sobre lo que se sustenta la rebeldía del viejo títere contra la superficie de esta sociedad que le señala y que finalmente conducirán al matrimonio a una tragedia que viene anunciándose desde el final del primer cuadro⁸⁴⁸. Anuncios de una tragedia de honor que también entran en juego en los dramas calderonianos, cuyos protagonistas acaban abocados a la llamada de la sangre.

Con la desaparición de los duendes de escena, se corren de nuevo las cortinas para volver al universo grotesco de don Perlimplín, y con ello se produce una ruptura de la inocencia: la entrada al universo de la tragedia con la imagen del viejo marido “con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza”⁸⁴⁹ que le engrandece como personaje. A partir de este momento, el personaje lorquiano se desprende de toda ingenuidad para trazar la venganza con la que poderse liberar de ese mundo que no le pertenece, esa realidad de una moral ridícula y opresora que es la que aniquila a Juan Roca y don Gutierre. Así mismo, venganza que, en los textos del dramaturgo, termina siendo un instrumento de condena para su bella esposa; traza que aboca a Belisa a una muerte en vida tras ver morir a su único amor además de ser señalada como una adúltera.

⁸⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 252.

⁸⁴⁷ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., 254.

⁸⁴⁸ “(Sigue sonando el piano. Por el balcón pasa una bandada de pájaros de papel negro)” (*Ibíd.*, pág. 255.)

Bandada de pájaros negros que revisten un significado negativo y que aparecerán de nuevo al final del segundo cuadro.

⁸⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 251.

Asumida ya la culpabilidad de la bella y *azucena* Belisa sin ningún recelo ni rencor, Federico García Lorca pone en marcha toda la maquinaria para crear el ritual del desdoblamiento de su Perlimplín: “es el marido viejo y el amante joven, el vengador y la víctima, el cuerpo deseado y el rechazado, son apenas máscaras de una sola figura, gestos del único oficiante”⁸⁵⁰. De este modo, la escena final se configura como una suerte de telar perfecto bajo el que encontramos los ecos que, tanto *El médico de su honra* como *El pintor de su deshonor*, proporcionan al dramaturgo granadino para urdir la venganza final de este viejo cuya “imaginación dormida se despierta con el tremendo engaño de su mujer; pero él luego hace cornudas a todas las mujeres”⁸⁵¹. Bajo las vestiduras de este muñeco grotesco se esconden no sólo esos maridos como Gutierre o Juan Roca que han renunciado a su conciencia individual⁸⁵² absorbida por esa conciencia colectiva regida por la Ley del honor⁸⁵³; sino que tras ellas se esconden también esos amantes, verdaderos amores de Serafina y Mencía, cuya aparición supone toda una prueba para ellas, pues con ellos se pone de manifiesto como amor y honor son términos excluyentes⁸⁵⁴. Es por ello que en

⁸⁵⁰ Luis Fernández Cifuentes, *Federico García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*,..., pág. 128-129.

⁸⁵¹ «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» en *El Sol*, Madrid, (5 de abril de 1933), pág. 10.

⁸⁵² “Esta especie de transformación “alucinatoria” de la realidad empieza cuando el hombre queda a solas consigo mismo. A solas consigo mismo, quiere decir, en el drama de honor, a solas con su honor y sus sospechas, pues solamente cuando estas irrumpen por la palabra interior, rompiendo el círculo silencioso de la conciencia, se hace dramáticamente presente el honor como un [...] juez severo y terrible. [...] El escenario de la conciencia es, por el honor, el lugar de la colisión entre fuerzas conflictivas representativas de dos dimensiones existenciales del ser humano: la individual y la social” (Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y su tragedia*..., pág. 143). Colisión de fuerzas que en el caso del protagonista de la aleluya lorquiana se produce más por la rebeldía de no ceder ante esa Ley del universo de la colectividad que por su necesidad de pertenecer a ella.

⁸⁵³ “DON GUTIERRE. [...] Y así, acortemos discursos,
pues todos juntos se cierran
en que Mencía es quien es,
y soy quien soy.”

Pedro Calderón, *El médico de su honra*,..., vv. 1647-1650

⁸⁵⁴ “SERAFINA. [...] Esto he dicho, por si acaso
lo ignoras; que el más pequeño

esa figura desdoblada de Perlimplín y el apuesto “Hombre envuelto en una capa roja”⁸⁵⁵, la misma capa tras la que se muestra la daga con la que don Gutierre anuncia la muerte a su esposa Mencía, confluyen víctima y verdugo de una sociedad que aplasta al individuo bajo el férreo código de la honra.

Encuentro furtivo y trágico entre marido burlado, amante y adúltera esposa que se produce en el jardín; jardín que se construye ahora, bajo la pluma del dramaturgo granadino, en el espacio sagrado idóneo para el sacrificio, nutrido por la tradición, que se nutre del mismo jardín en el que Juan Roca lleva a cabo el asesinato de Serafina y toma conciencia de su derrota como individuo: “Ahora más que me maten/que ya no estimo la vida”⁸⁵⁶. Derrota para Juan Roca, liberación para Perlimplín; una misma muerte marcada por el engranaje del honor que en un caso supone el sometimiento a un mundo en el que ley y deseo parecen irreconciliables, y en el otro supone la rebeldía frente a una realidad dentro de cuyos márgenes el individuo se ahoga.

escrúpulo no se quede
contra mi honor. En efecto,
desde aquella noche, ¡ay triste!,
hablándonos en secreto,
creció amor correspondido,
aunque vulgares conceptos
dicen que el amor sin trato
ni es amor ni puede serlo.
En este medio, mi padre
trataba mi casamiento
con don Juan Roca, mi primo;”

Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 462-474.

⁸⁵⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*,..., pág. 261.

⁸⁵⁶ Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*,..., vv. 985-987.

CONCLUSIONES

“Considero, pues, muy probable que *La zapatera* se escribiese bajo el recuerdo de *Don Friolera* [...]. Sólo un análisis más detenido de ambas obras [...] suavizaría la soterrada polémica que las enfrenta y las tornaría a aproximar”⁸⁵⁷. El punto de partida del presente estudio era aproximar de nuevo con rigor a los dos grandes dramaturgos españoles que el siglo XX ha dado a la literatura española para observar de qué forma Valle-Inclán se convierte en el precedente perfecto para que Federico García Lorca pueda llevar a cabo su revolución teatral, es decir, cómo el poeta necesita del dramaturgo gallego para trazar nuevos caminos teatrales. Una aproximación que pretendía además mostrar el modo en que Valle-Inclán y Federico García Lorca, cada uno de manera distinta, retomaba lo que la gran tradición del teatro clásico español del Siglo de Oro le ofrecía, para construir un camino con el que dar respuesta al problema que venía arrastrando la escena española desde mediados del siglo XIX. Retomando así el brillante discurso de Buero Vallejo ante la Academia acerca de la actitud del poeta granadino frente al esperpento, nos ha permitido intentar iluminar la contingencia entre ambos al ir desgranado cómo funciona, por un lado, en el esperpento, y por otro, en las tres farsas del ciclo lorquiano, la influencia del teatro áureo. Al hilo de todo ello, podemos afirmar que si bien en el caso del dramaturgo gallego surge la necesidad de crear un nuevo género dramático grotesco y deformante, ya que la tragedia no es posible *en un mundo de burdel*⁸⁵⁸ como es el *ruedo ibérico*; Federico García Lorca, con un ojo puesto en lo que hacía un Valle-Inclán ya maduro, intenta dar solución al problema de la

⁸⁵⁷ Antonio Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento»,..., pág. 127.

⁸⁵⁸ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*,..., pág. 48

tragedia en España e intenta devolver a escena las grandes realidades trágicas ya olvidadas.

De ese mundo reflejado en el espejo cóncavo del callejón del gato, del universo que observa el creador desde la otra orilla, nacen los fantoques que desfilan por *Martes de Carnaval*, pues no olvidemos que el peso del destino que antes cargaban sobre sus hombros grandes héroes, ahora “los hombros son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace [...] lo ridículo”⁸⁵⁹. Contrariamente, y ante la misma necesidad de plasmar en escena el drama universal del hombre, Federico García Lorca, dando un giro en el camino, deja entrada libre a la compasión en sus textos sin que ello disminuya el tono trágico, sino dándole una nueva dimensión. Es en ese interés mutuo y compartido de regenerar el teatro español, ya caduco a ojos de los nuevos dramaturgos, a la vez que intentaban convertirlo en instrumento de crítica social, donde entra el juego la tradición del teatro clásico español. Y será en el recorrido por tres grandes autores del Siglo de Oro⁸⁶⁰ y la forma en que cada uno de ellos vuelve de nuevo a escena de la mano de ambos dramaturgos lo que nos ha permitido desvelar el tejido que se esconde bajo sus grandes farsas. Así pues, los entremeses cervantinos, los dramas de honor calderonianos y el mito de don Juan de Tirso de Molina, nos han permitido arrojar luz sobre la construcción de esperpentos y farsas lorquianas.

Si tomamos como primer paso, no solo de este recorrido, sino de la renovación teatral que tiene lugar a principios del siglo XX, los esperpentos de Valle-Inclán y el influjo cervantino que hemos podido observar tras ellos, podemos afirmar que la herencia asoma no solo en la construcción de varios de los personajes tanto de los tres esperpentos de *Martes de Carnaval* como de las

⁸⁵⁹ «Don Ramón del Valle-Inclán trabaja en una novela de la sensibilidad española» en *La libertad*, Madrid (16 de abril de 1926), pág. 6.

⁸⁶⁰ “Es menester pensar seriamente en el renacimiento del teatro español, cultivando con amorosa devoción la tradicional estética española”. «Lo que debe ser el teatro español. Opinión de don Ramón del Valle-Inclán» en *El Imparcial*, Madrid, 8-XII- 1929, pág. 8.

tres farsas lorquianas, sino que se pone también al servicio de ambos autores en la elección de un género. El género breve por excelencia de todo el teatro áureo es para Valle-Inclán la única perspectiva posible de ver el mundo, porque lo que el entremés tiene de *herejía tolerada*, de espacio marginal, frente a la gran comedia del Siglo de Oro, permitía observar las miserias humanas con una mirada distinta, puesto que con en ellos el conflicto no encuentra resolución alguna y el hombre debe vivir bajo la condena de sentirse fuera del colectivo. Mientras en la Comedia los personajes caídos en desgracia terminaban resarcidos de mano del rey al final de la obra, el entremés concedía un espacio a aquellos quienes jamás encontrarían restitución alguna de su lucha interior y exterior. Y en ese espacio carnavalesco que crea el entremés, ese universo puesto del revés en el que todo puede suceder, Valle-Inclán encuentra el lugar perfecto para la creación de ese nuevo género que tiene ese punto de vista que “se sitúa en las alturas, pues solo desde ellas puede advertirse la risible pequeñez de la criatura humana y la endeblez de los mitos”⁸⁶¹. Esa risible pequeñez que asoma tras personajes como Juanito Ventolera o el matrimonio fantochesco de *Los cuernos de Don Friolera*, encuentra sus raíces, por un lado, en el soldado errante, sin rumbo y derrotado por una guerra que no le pertenece como el de *La guarda cuidadosa*, que a su vez procede directamente del clásico arquetipo del soldado fanfarrón; y, por otro lado, de esos personajes fronterizos y grotescos, abocados a la tragedia como consecuencia de un entorno que les empuja a cruzar hacia el otro lado, que terminan aislados de una colectividad que marca el devenir del individuo en sociedad. De este modo, entre *burlas y veras* en ambos textos se pone ante los ojos del espectador los conflictos sociales y morales que azotan a España; conflictos que, a pesar de los siglos, parecen seguir siendo los mismos y para los que ambos dramaturgos no vislumbran solución. Pero el latir del eco cervantino no solo se hace patente en

⁸⁶¹ Antonio Buero Vallejo, «De rodillas, en pie, en el aire (sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)»,..., pág. 35.

el género farsesco o en los ropajes de los personajes que vagabundean por el retablo de *Martes de carnaval*, sino que se encuentra también, en mayor o menor medida, tras la aparición de dos elementos de una vasta tradición teatral, inherentes el uno al otro, como son los títeres, marionetas y demás retablos de muñecos junto con el antiguo tópico del *theatrum mundi*. Esta recuperación de todo un legado clásico, que si bien no es nueva en los albores del siglo XX tanto en Europa como España, alcanza de la mano del dramaturgo gallego una brillante excepcionalidad, pues consigue con su teatro de muñecos del Bululú y con el matrimonio de fantoches del teniente Astete, recuperar el trasunto perfecto de la imagen del hombre como instrumento manejado bajo los hilos del demiurgo. La *Tragedia de los cuernos de don Friolera* cuyos muñecos se esconden bajo “la capa parda de un viejo ladino” nos remiten de nuevo a las andanzas de Maese Pedro y su carreta; retablos y muñecos que permiten de nuevo a Valle-Inclán mostrar al espectador la decadencia de una sociedad que seguía reproduciendo errores del pasado.

Tras ello, y puesto que creíamos que gran parte de los estudios pasaba de manera superficial, o bien lo consideraba más una crítica que una influencia, hemos ido desgranando de qué manera el código de honor calderoniano y sus dramas terminan sirviendo de acicate para poner en jaque una sociedad que seguía rigiéndose por los mismos códigos caducos y decadentes. La lectura detenida de *Los cuernos de don Friolera* a través de los grandes dramas de Calderón de la Barca nos ha permitido observar que, pese a su postura contraria hacia la producción del dramaturgo áureo, heredada de todo la crítica de Menéndez Pelayo, en este caso se pone al servicio de Valle-Inclán para mostrar cómo el código de honor, que sigue rigiendo y gobernando al individuo, aniquila al hombre y termina convirtiéndole en víctima y verdugo. El teniente y su hija se nos muestran víctimas de una ley injusta, del mismo modo que lo eran Juan Roca y su mujer. De este modo, podemos afirmar que Calderón, bajo la maestría

del dramaturgo gallego, se muestra como un elemento perfecto para la subversión que pretende llevar a cabo con su retablo del honor grotesco; el drama de honor calderoniano se vuelve ahora un universo que es necesario deformar para desvelar al espectador lo decadente de la norma bajo la que la sociedad sigue rigiendo el *ser* dentro del colectivo.

Para terminar, hemos querido mostrar cómo se construye el lugar en el que se encuentran el mítico don Juan de Tirso de Molina con Juanito Ventolera: el soldado grotesco valleinclaniano aparece en escena como un antihéroe forjado bajo las galas de la tradición de un mito universal. Don Juan Tenorio pasa por el mundo como un vendaval erótico incapaz de ajustarse a las normas sociales, morales y éticas, con lo que le transforma en un hereje a ojos de la sociedad y termina siendo una amenaza constante hacia toda una estructura social que encierra al individuo y lo tiraniza; estas son las galas de un hombre convertido en mito, incapaz de vivir dentro de los márgenes, y que claramente hemos observado que son las que visten a ese Juanito Ventolera con el que en el fondo, Valle- Inclán pone en tela de juicio toda una sociedad corrupta, degradada y grotesca en la que la tragedia ya no tiene cabida. El Burlador de Tirso le otorga al *sorche* repatriado la posibilidad de dar forma a la única respuesta posible para aquellos que son atípicos, marginales, que viven oprimidos: arremeter y desafiar a todo; incluido la muerte.

Por otro lado, y observando cómo Federico García Lorca ante un camino que parecía común y que compartía objetivos, toma distintos derroteros con la necesidad de encontrar un espacio en el que aunar tradición y modernidad con la intención de universalizar la tragedia del hombre. En cuanto a la herencia de Miguel de Cervantes, el género del entremés se convertía, para el dramaturgo granadino en un regreso a formas primitivas y ancestrales que le ofrecen la posibilidad, a través de la comedia, de ahondar de nuevo, como hizo Cervantes una vez hechas las paces con *el barro humano*, en las miserias del alma

humana. El tejido entremesil que late bajo las farsas lorquianas, y que ha quedado ampliamente anotado, no se trata de un mero juego formal, sino que el autor parece haber aprehendido los resortes cervantinos para crear un espacio, nacido de la marginalidad, en el que los personajes viven en el límite de la frontera de lo establecido intentando encontrar una brecha de libertad ante los muros que la sociedad levanta ante ellos. El dramaturgo granadino retoma los personajes arquetípicos del viejo cornudo casado con la joven esposa por interés del mismo modo que lo hizo Miguel de Cervantes en su momento, como pretexto para señalar y poner en jaque toda una sociedad decadente, pues no olvidemos que en el fondo, aun pasando el tiempo, es la misma en ambos casos. Así pues, queda demostrado en el capítulo dedicado a los personajes femeninos y la libertad, de qué manera el matrimonio por interés económico asoma por las farsas lorquianas a modo de motivo literario que el dramaturgo trasciende para elevar el conflicto de personajes como el de la Zapatera y hacer de él un drama universal: el conflicto del hombre con la sociedad y el drama en busca de su libertad. Los matrimonios lastrados cervantinos en los que las esposas, tal y como lo hará la joven zapaterilla, reclaman su libertad, es la materia perfecta con la que construir la pareja de zapateros; símbolo de la condición humana, que permite dar voz a aquellos que luchan por su libertad. Pero de nuevo, la herencia de Miguel de Cervantes no se queda en la elección del género farsesco y sus personajes, sino que la recuperación del tópico del mundo como un teatro a través de los títeres y los titiriteros, de la mano de los muñecos de don Cristóbal y doña Rosita o del romance de ciego del Zapatero, es aquello con lo que construye un espacio de encuentro entre tradición y modernidad. Y es en ese espacio, en el que las marionetas y el retablo se nos presentan como una estela surgido de la tradición clásica que se convierte en la materia con la que se construye el *Retablo de las maravillas* y las andanzas de Maese Pedro y con la que de nuevo subir a escena los rincones más oscuros

del alma humana. Finalmente, y pare cerrar el capítulo dedicado al rastreo de las huellas cervantinas, hemos ido localizando y anotando en los prólogos lorquianos tras los que asoma la palabra del autor y muestra abiertamente la intención de alcanzar ese teatro que recoja 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”⁸⁶²,

Del mismo modo que nos ocurría con Valle-Inclán, la crítica de nuevo pasaba de manera intrascendente o incluso en ocasiones parecía ni detenerse en la influencia de Calderón de la Barca que se esconde tras el retablo farsesco lorquiano. Pero frente a la necesidad de poner ante el espejo cóncavo todo un universo aniquilador, Federico García Lorca hace del *soy quien soy* de Mencía y del gran conflicto de Juan Roca, un elemento más con el que construir en la farsa violenta de *La zapatera prodigiosa* todo un entramado social que termina por trascender la idea del honor para colocar en medio de la escena al hombre en conflicto no solo consigo mismo, sino con el entorno. Podemos afirmar, así, que Calderón y sus dramas permiten al dramaturgo mostrar el conflicto de ese individuo que intenta sobrevivir apesadumbrado entre el deseo de su conciencia y el dictamen social, entre el deber y el deseo; todo ello gracias al detallado análisis de sus textos. Es por ello que, la herencia calderoniana con la que se construye el universo de la joven zapaterilla, nos muestra a la joven esposa como a alguien que se mueve en una lucha constante, del mismo modo que lo hacen los personajes del drama de honor, entre la necesidad de defender su honra frente al coro de vecinas y sus deseos de amor y libertad:

Nunca se rinde la que sostenida por el amor y la honradez. Soy capaz de seguir así hasta que se me vuelva cana toda mi mata de pelo⁸⁶³

⁸⁶² Federico García Lorca, «Charla sobre teatro» en *Heraldo de Madrid*, Madrid (2 de febrero), pág. 6.

⁸⁶³ Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II, Teatro*,..., pág. 235.

Los textos de Calderón muestran al dramaturgo granadino a mujeres como Mencía y Serafina viviendo en universos convertidos en símbolo y metáfora de su situación personal, y le proporcionan un universo con el que crear a la joven Zapaterilla y para Belisa espacios que terminan siendo metáfora de ese mundo que las aprisiona. Mujeres que habitan casas que se convierten en lugares cerrados controlados por sus maridos en los que su libertad individual se hace imposible, y que cuando salen fuera de los muros erguidos antes ellas no encuentran más que un mundo que las vigila con sigilo y por el que deben caminar con cautela, ya que cualquier caída supone costarles la vida. Podemos afirmar con ello que, del mismo modo que ocurre en Calderón, el mundo interior y exterior se nos ofrece como un espacio muy difícil de habitar en el que, a diferencia de las damas del drama de honor, Federico García Lorca intenta que sus mujeres encuentren pequeñas grietas de libertad, la ventana y el mundo de la fantasía para la Zapatera, los furtivos amantes que suben por las escaleras de los ventanales para Belisa. Una joven esposa, la Belisa del *Perlimplín*, que, de nuevo, junto a su viejo marido, terminan convertidos en víctimas y verdugos de un mundo en el que ley y deseo parecen irreconciliables, pues él termina asesinado por ese amante desdoblado y ella termina muerta en vida tras perder al único hombre del que estaba enamorada, y, además, condenada a ojos del mundo por adúltera.

Una vez cerrado el capítulo de Calderón, y en lo que la influencia de Lope de Vega, y en concreto de la Finea de *La dama boba*, se refiere sobre el extraordinario personaje de la Zapaterilla, podemos afirmar que ambas damas se nos muestran como personajes absolutamente protagonistas de la trama, ya que entran y salen cuando quieren, dicen y callan lo que se les antoja y tejen sus gestos con un objetivo común: ser fieles a sus principios de libertad. Es decir, ambas deciden donde quieren estar y con quien quieren vivir.

En conclusión, el trabajo que cerramos con estas páginas, recoge los detalles de ese cruce de caminos entre la tradición del Siglo de Oro y la necesidad de renovación teatral que latía en el sentir de Valle-Inclán y de Federico García Lorca, tras muchos años de ostracismo y decadencia que venía arrastrando el teatro español; de qué modo el dramaturgo gallego retoma de nuevo nuestros clásicos, para que pocos años más tarde, García Lorca, dando un paso más, consiga no solo usarlos para construir sus farsas, dramas y tragedias, sino también sacarlos a la luz para darles el sitio que se merecen, subirlos de nuevo a escena para demostrar que seguían siendo eternos y universales, del mismo modo que lo terminaron siendo sus obras:

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro teatro olvidado y el gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que teniendo los españoles, el teatro más rico y hondo de toda Europa, esté para todos oculto; y tener encerradas prodigiosas voces poéticas es lo mismo que cerrar la fuente de los ríos o poner toldo al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas.⁸⁶⁴

⁸⁶⁴ Federico García Lorca, «Al pueblo de Almazán. Antes de una representación de La Barraca (junio de 1932)», julio de 1932; cito por reproducción facsímil que aparece en Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998, pág. 170.

La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

- ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, volumen I, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1997.
- ARISTÓTELES: *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Biblioteca románica hispánica IV, Gredos, 1974.
- BENAVENTE, Jacinto: *Teatro Fantástico*. Edición de Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, Austral, 2001.
- _____: *Los intereses creados*, Madrid, Cátedra, 2004.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Decamerón*, Madrid, Cátedra, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Auto sacramentales*. Edición y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, La lectura, 1926.
- _____: *El médico de su honra*. Edición de Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012.
- _____: *El pintor de su deshonra*, en *Tragedias. Volumen 2*. Edición e introducción de Francisco Ruíz Ramón, Madrid, Alianza, 1968.
- _____: *Teatro cómico breve*. Edición de María Luisa Lobato, Kassel, Kassel-Reichenberger, 1989.
- CASTIGLIONE, Baltasar de: *El cortesano*, Cátedra, Madrid, 2003.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Edición revisada, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Planeta, 2005.
- _____: *Entremeses*, edición de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1993.
- _____: *La Entretenida. Pedro de Urdemalas*, Barcelona, PPU, 1988.

- _____ : *Novelas Ejemplares*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- _____ : *Viaje del Parnaso*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Miguel de Cervantes, 1983.
- ENCINA, Juan del: *Égloga de Plácida y Vitoriano*, Madrid, Akal, 1995.
- _____ : *Teatro*. Edición de Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.
- EPICETETO: *Enquiridión*. Estudio introductorio, trad. y notas de José María de la Mora, Barcelona, Anthropos, 2004.
- FICINO, Marsilio: *De Amore: comentario a «El Banquete» de Platón*. Traducción y estudio preliminar de Rocío de Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 2001
- GARCÍA LORCA, Federico: *La zapatera prodigiosa. Facsímil de la primera versión autógrafa inédita*. Edición y estudio crítico de Lina Rodríguez Cachero, Valencia, Pre-Textos, 1986.
- _____ : *Obras completas. Volumen II. Teatro*. Edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.
- _____ : *Obras completas. Volumen III. Prosa*. Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.
- _____ : *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita. Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz (versión inédita de Buenos Aires)*. Edición de Mario Hernández, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1992.
- _____ : *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, 2009.
- _____ : *La zapatera prodigiosa. Facsímil de la primera versión autógrafa inédita*. Edición y estudio crítico de Lina Rodríguez Cachero, Valencia, Pre-Textos, 1986.
- GÓNGORA, Luis de: *Sonetos completos*. Edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1968
- GRACIÁN, Baltasar: *El Criticón*. Edición de Elena Cantarino, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

- GRANADA, Fray Luis de: *Guía de pecadores, en la cual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud, y guarda de los mandamientos divinos*, Barcelona, Sierra y Martí, 1820.
- GUEVARA, Fray Antonio de: *Epístolas familiares*, Zaragoza, Ebro, 1969.
- LEÓN, Fray Luis: *La perfecta casada. El cantar de los cantares. Poesías*, Valladolid, Miñón, 1950.
- MOLINA, Tirso de: *El Burlador de Sevilla*. Edición de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 1989
- QUEVEDO, Francisco de: *La cuna y la sepultura. Doctrina moral*. Edición de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008.
- PASCAL, Blaise: *Pensamientos*, Madrid, Cátedra, 2008.
- PLATÓN: *Diálogos. Volumen 8. Leyes (Libros I-VI)*. Introducción, traducción y notas por Francisco Lisi, Madrid, Editorial Gredos, 1999.
- _____ : *Filebo*. Introducción general por Emilio Lledó; traducción y notas por J. Calonge Ruíz, E. Lledó y Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 2000.
- ROJAS, Fernando de: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- SÉNECA, Lucio Anneo: *Epístolas morales a Lucilio*, Madrid, Gredos, 1986.
- SOLÍS, Antonio de: *Varias poesías sagradas y profanas*. Edición crítica de Manuela Sánchez de Regueira, Madrid, CSIC, Colección clásicos hispánicos, 1968.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé: *Comedias. Soldadesca. Tinelaria. Himenea*, Madrid, Castalia, 1987.
- _____ : *Obra Completa*, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Edición crítica de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa – Calpe, 1990

- _____: *Luces de Bohemia. Esperpento*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- VEGA, Lope de: *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- _____: *La dama boba*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral-Espasa Calpe, 2007.

ARTÍCULOS

- AMBROSI, Paola: «El prólogo en la concepción dramática lorquiana», *Anales de literatura española*, vol. 24, 1999, págs. 389-410.
- ASENSIO, Eugenio: «Entremeses» en *suma Cervantina*, d. J. B. A Valle-Arce and E. C. Riley, Londres, Tamesis, 1973, págs. 171-197.
- _____: «Introducción» en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1993.
- AYALA, Francisco: «Burla, burlando... (Tirso)» en *Realidad y ensueño*, Madrid, Gredos, 1963.
- BUERO VALLEJO, Antonio: «De rodillas, en pie, en el aire (sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)» en *Revista de Occidente: Homenaje a Valle-Inclán*, núm. 44-45, Madrid, noviembre-diciembre de 1966, págs. 132-145.

- CANAVAGGIO, Jean: «García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*» en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, Madrid, Anejos de la Revista Segismundo - CSIC, 1983, págs. 141-152.
- CARDINALI, Annabella, "Introducción en *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, Madrid, Cátedra, 1998.
- CARDONA, Rodolfo: «El esperpento como género» en *Ínsula*, nº 531 (marzo 1991), págs. 20-22.
- CASTRO, Américo: «Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología Española*, tomo III, 1916, (enero-marzo) págs. 1-50, (octubre-diciembre) págs. 357-386.
- _____ : "Introducción" en Tirso de Molina, *Comedias*. Edición, prólogo y notas de Américo Castro, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- D'ANTUONO, Nancy L.: «La comedia española en la Italia del siglo XVII», en Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz eds., *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Tamesis, 1999, págs. 1-36.
- DEVOTO, Daniel: «Las zapateras prodigiosas» en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986, pág. 67-78.
- DÍEZ BORQUE, José María: «Pulpito y máscaras en el Siglo de Oro» en *Formas Carnavalescas en el arte y la literatura* (Javier Huerta Calvo ed.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pág. 183-208.
- DOMÉNECH, Ricardo: «Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español» en *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, págs. 47-62.

- DOUGHERTY, Dru: «Poética y práctica de la farsa. *La marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 10, nº19-20, 1996, págs. 125-144.
- DURÁN, Manuel: «Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco» en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, año XI, tomo XLIII, núm. CCXXVII, 1966, págs. 109-131.
- EGIDO, Aurora: «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)» en *Cuadernos de Teatro Clásico. El mito de don Juan*, volumen 2, Madrid, 1988, págs. 37-54.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: «El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de García Lorca» en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coord. y ed.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca, 1992, págs. 89-102.
- FORRADELLAS, Joaquín: «Introducción» en Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Madrid, Austral – Espasa Calpe, 1990.
- GALLÉN, Enric: «La reanudación del teatro íntim, de Adriá Gual, en los años veinte» en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, (coord. y ed. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos), Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca, 1992 pág. 165-174.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge: «Notas complementarias» en Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- GARCÍA POSADA, Miguel: «Notas» en Federico García Lorca, *Obras Completas. Volumen II. Teatro*. Edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.
- GAYLORD, Mary M., «Las damas no desdigan de su nombre: decoro femenino y el lenguaje en el Arte nuevo y La dama boba» en *Homenaje a Justina Ruiz*

- de Conde en su ochenta cumpleaños*, eds. Elena Gascón-Vera, Joy Renjilian Burgy, Erie, Pennsylvania, 1992, págs. 71-81.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael: «Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla», en F. Pedraza, R. González y Gemma Gómez (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 171-191.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José María: «La cultura del Barroco: figuras e ironías de la identidad» en *Devenires*, volumen IV, 2003, págs. 125-166.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M.: «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español» en *Teatro: Revista de estudios teatrales*, Universidad de Alcalá de Henares, núm. 6-7, 1995, págs. 41-70.
- HERMENEGILDO, Alfredo: «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español» en Luciano García Lorenzo (ed.) *La construcción de un personaje: el gracioso*, Fundamentos – Monografías RESAD, Madrid, 2005, pág. 53-77.
- HERNÁNDEZ, Mario: «Una criatura quijotesca: La zapatera prodigiosa (Cervantes, Falla, García Lorca)» en *Teatro en España 10*, 1982, pág. 46-53.
- JOSA, Lola: «“De farsa humana eterna...”. Federico García Lorca y Cervantes» en Jesús G. Maestro (ed.), *Theatralia. El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV centenario. V -Congreso Internacional de Poética del Teatro (Florencia, 17-19 de diciembre de 2003)*, Pontevedra, Mirabel Editorial – Vanderbilt University, 2003, págs. 217-225.
- KENWORTHY, Patricia: «La ilusión dramática en los Entremeses de Cervantes» en Manuel Criado del Val (dir.) *Cervantes: Su obra y su mundo: Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, Madrid 1981, págs. 235-238

- LOBATO, María Luisa: «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro» en María Luisa Lobato (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2011, págs. 333-351.
- MADROÑAL, Abraham: «En un lugar del Quijote (A propósito de algunas palabras y expresiones cervantinas)» en *Anales Cervantinos*, volumen XXXVIII, 2005, págs. 141-165.
- _____ : «Carnaval y entremés en la primera mitad del siglo XVII» en *Cuadernos de teatro clásico: Teatro y carnaval*, nº 12, 1999, págs. 79-88.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: «Tradición literaria y actualidad en *La guarda cuidadosa*» en *Hispanic Review*, XXXIII, 1965, págs. 152-156.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: «Calderón y su teatro» en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, volumen III, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1941.
- PERAL VEGA, Emilio: «Burla clásica-burla moderna: el personaje de Perlimplín» en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, págs. 223-244.
- _____ : «Morir y matar amando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*», *Arbor*, CLXXVII, 699-700, Marzo – Abril de 2004, págs. 691-702.
- _____ : «Raíces carnavalescas de la farsa contemporánea» en *Cuadernos de teatro clásico. (Ejemplar dedicado al carnaval)*, núm. 12, 1999, págs. 207-222.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón: «Las máscaras. Reteatralización» en *España*, Madrid (25 de noviembre de 1915), págs. 3-7.
- PINTO CRESPO, Virgilio: «La herejía como problema político. *Raíces ideológicas e implicaciones*» en Manuel Revuelta Sañudo y Ciriaco Morón Arroyo, *El Erasmismo en España: ponencias del coloquio celebrado en la Biblioteca*

- de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de Junio de 1985*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, págs. 289-305.
- PORQUERAS MAYO, Alberto: «En torno a los prólogos de Cervantes» en *Cervantes: su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 75-86.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina: «Datos de la controversia en torno a la redacción de *La zapatera prodigiosa*» en Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa. Facsímil de la primera versión autógrafa inédita*, edición y estudio crítico de Lina Rodríguez Cachero, Valencia, Pre-Textos, 1986.
- _____: «La originalidad de la farsa violenta lorquiana» en Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa. Facsímil de la primera versión autógrafa inédita*, edición y estudio crítico de Lina Rodríguez Cachero, Valencia, Pre-Textos, 1986.
- RUANO DE LA HAZA, José María: *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 145-155.
- RUBIO, Jesús: «Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX» en AAVV, *Títeres*, Valladolid, Ministerio de Cultura-Diputación de Valladolid, 2005, págs. 32-59.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco: «Subversión y heterodoxia en los entremeses» en Héctor Briosos Santos (coord.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Edition Reichenberg, 2007, págs. 197-218.
- _____: «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad» en *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, nº 5, 2011, pág. 29-39.
- SERRANO, Javier: «Las tres versiones de *La hija del capitán*» en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 7 (1988), págs. 99-108.
- SPITZER, Leo: «Soy quien soy» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, 1947, vol. 2, págs. 113-127.

SPADACCINI, Nicholas: «Introducción» en *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1982.

TRAMBAIOLI, Marcella: «Calderón y Valle-Inclán: reinterpretación de un diálogo intertextual tergiversado: El pintor de su deshonra y Los cuernos de don Friolera» en *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, Pamplona, EUNSA, 2005, Vol. II, pág. 1655-1666.

_____ : «Ginés de Pasamonte y Pedro de Urdemalas en la escritura esperpéntica de valle-Inclán» en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, X, 2007, págs. 223-243.

UCELAY, Margarita: «Introducción», *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*, Madrid, Cátedra, 2005.

PRENSA

BAGARÍA, Luis: «Diálogos de un caricaturista salvaje: Federico García Lorca habla sobre la riqueza poética y vital mayor de España» en *El Sol*, Madrid (10 de junio de 1936), pág. 2.

BERGAMÍN. José: «Consideración de la comedia (Trayectoria estética de la Farsa)» en *Alfar. Revista de Casa América-Galicia*, Coruña, núm. I- 29 (mayo de 1923).

CABAL, Ricardo F.: «Charla con Federico García Lorca» en *La Mañana* (22 de diciembre de 1933)

DÍEZ CANEDO, Enrique: «El gran teatro del mundo (Calderón – Hofmannsthal)» en *España*, Madrid (18 de noviembre de 1922), págs. 9y16.

- _____ : «Benavente y el premio Nobel» en *España*, núm. 344 (18 de noviembre de 1922), pág. 10.
- _____ : «Información teatral» en *EL Sol*, Madrid (17 de octubre de 1924), pág. 2.
- GARCÍA LORCA, Federico: «Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca» en *La libertad* (24 de diciembre de 1930), pág. 9.
- _____ : «Autocrítica de *Mariana Pineda*» en *ABC*, Madrid (12 de octubre de 1927), pág. 35.
- _____ : «Al público de Buenos Aires» en *La Nación*, Buenos Aires (26 de octubre de 1933).
- _____ : «Conversación con Federico García Lorca» en *El Mercantil Valenciano*, Valencia (15 de noviembre de 1935).
- _____ : «Conversaciones literarias – Al habla con Federico García Lorca» en *La voz*, Madrid (21 de abril de 1936).
- _____ : «Charla sobre teatro» en *Heraldo de Madrid*, Madrid (2 de febrero), pág. 6
- _____ : «Charlando con García Lorca», *Crítica*, Buenos Aires (15 de octubre de 1933).
- _____ : «El estreno de *La zapatera prodigiosa* se dará mañana a conocer en el Teatro Avenida», *La Nación*, Buenos Aires (30 de noviembre de 1933).
- _____ : «En honor de Lola Membrives» en *Crítica*, Buenos Aires (16 de marzo de 1934).
- _____ : «Esta noche estrena Lola Membrives *La zapatera prodigiosa*» en *Crítica*, Buenos Aires (1 de diciembre de 1933)
- _____ : «Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar», *La Voz*, Madrid (18 de febrero de 1935), pág. 3.
- _____ : «Federico García Lorca: gitano auténtico y poeta de verdad» en *La Mañana*, Uruguay (6 de diciembre de 1934).

- _____ : «Federico García Lorca habla a los obreros catalanes» en *L'Hora*, Palma de Mallorca (27 de septiembre de 1935).
- _____ : «García Lorca ofrenda los aplausos a Lope de Vega» en *Crítica*, Buenos Aires (4 de marzo de 1934).
- _____ : «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» en *El Sol* (5 de abril de 1933), pág. 10.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Enrique: «Itinerarios jóvenes de España: Federico García Lorca» en *La Gaceta Literaria* (1 de diciembre de 1928), pág. 6
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio: «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra» en *ABC*, Madrid (7 de diciembre de 1928), pág. 3.
- PAULINO AYUSO, José: «La Generación del 27 y el teatro clásico español» en José Paulino Ayuso y Mar Zubieta (dir.), *La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*, Vol. 1, Cuadernos de Teatro Clásico nº 26, Madrid, Ministerio de Cultura – INAEM , 2010.
- REYES, Alfonso: «La parodia trágica» en *España*, núm. 271 (10 de julio de 1920), págs. 10-11.
- RIVAS CHERIF, Cipriano: «Dos palabras que no están de más» en *La Pluma*, número 1 (junio de 1920), pág. 1-2.
- _____ : «El Teatro de la Escuela Nueva », *La Pluma*, núm. 11 (abril de 1921), pág. 23-244.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: «Introducción» en Pedro Calderón de la Barca, *Tragedias*. Vol. III, Madrid, Alianza, 1969
- SALAVERRÍA, José María: «El carro de la farándula» en *La Vanguardia*, Barcelona (1 de diciembre de 1932), pág. 5.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del: «Crítica escandalosa de España» en *El Universal*, México (14 de noviembre de 1921).
- _____ : «España revolucionaria» en *España Nueva*, La Habana (30 de noviembre de 1921).

- _____ : «Don Ramón del Valle-Inclán. Algunas opiniones literarias del insigne escritor de las *Sonatas*» en *La Novela de Hoy*, Madrid, núm. 418 (16 de mayo de 1930).
- _____ : «Don Ramón del Valle-Inclán en el Ateneo», *El Castellano*, Burgos (23 de octubre de 1925).
- _____ : «Don Ramón María del Valle-Inclán en México» en *El Heraldo de México*, México (21 de septiembre de 1921).
- _____ : «Don Ramón habla de teatro a los tertulianos» en *La luz*, Madrid (23 de noviembre de 1933), pág. 9
- _____ : «Don Ramón del Valle-Inclán trabaja en una novela de la sensibilidad española», *La libertad*, Madrid (16 de abril de 1926), pág. 6.
- _____ : «En el hogar de Valle-Inclán» en *Estampa*, Madrid, 27 de noviembre de 1928, págs. 10-11.
- _____ : «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra» en ABC, Madrid (7 de diciembre de 1928), pág. 3.
- _____ : «Lo que debe ser el teatro español. Opinión de don Ramón del Valle-Inclán» en *El Imparcial*, Madrid, 8-XII- 1929, pág.8.
- _____ : «Nuestros literatos hablando con Valle-Inclán» en *El Correo Español*, Madrid (4 de noviembre de 1911).
- _____ : «Ramón del Valle-Inclán» en *España Renaciente*, 1920.
- _____ : «Un retrato», *El liberal*, Madrid (7 de febrero de 1903), pág. 1.
- VILANOVA, Antoni: «El tema del gran teatro del mundo» en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- UNAMUNO, Miguel de: «La regeneración del teatro español» en *La España Moderna*, núm. 91, Madrid, (julio de 1896), págs. 5-36.

LIBROS

- AA.VV.: *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum, 1997.
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, Madrid, 2000.
- ALVAR, Carlos (dir.): *Gran enciclopedia cervantina. Volumen 9*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, 2009.
- ANDERSON, Andrew A. y MAURER, Christopher (ed.): *Epistolario Completo*, Madrid, Cátedra, 1997.
- ASENSIO, Eugenio: *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones Benavente*, Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- AZNAR SOLER, Manuel: *Guía de lectura de «Martes de carnaval»*, Barcelona, Anthropos – Departamento de Filología Española de la UAB. Taller de Investigaciones Valleinclinianas, 1992.
- BAJTÍN, Mijaíl: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- BATAILLON, Marcel: *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1983.
- BUERO VALLEJO, Antonio: *García Lorca ante el esperpento*, discurso de acceso para la Real Academia Española leído el 21 de mayo de 1972, Madrid, Real Academia Española, 1972.
- BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*, Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2001.
- CACCIARI, Massimo: *Drama y duelo*, Madrid, Tecnos, 1989.
- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N.: *Re-Visión del esperpento como realidad estética y metáfora histórica*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2012.

- CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos: *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2009.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Siruela, 2005.
- CHEVALIER, Jean: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media latina. Volumen I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Gredos, 1972.
- DOMÉNECH, Ricardo: *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008.
- DOUGHERTY Dru y VILCHES FRUTOS, María Francisco (coord. y ed.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC – Fundación Federico García Lorca, 1992.
- _____: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983.
- DUVIGNAUD, Jean: *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- ELIADE, Mircea: *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los Misterios del Eleusis. Volumen I*, Paidós, Barcelona, 1999.
- _____: *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1963.
- ELLIOTT, John H.: *El Conde- Duque de Olivares. El político de una época de decadencia*, Barcelona, Austral – Crítica, 2004.
- _____: *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Ediciones Vicens-Vives, 1996.
- FEAL, Carlos: *Lorca: tragedia y mito*, Ottawa, Dovehouse, 1989.

- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones – Universidad de Zaragoza, 1986.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis: *La Ioa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.
- FLOR, Fernando R. de la: *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2007.
- GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980.
- GIBSON, Ian: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Planeta, 2008.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen: *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia y escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.
- GORDON CRAIG, Edward: *El arte del teatro*, México, Universidad Autónoma de México – Grupo editorial Gaceta, 1987.
- GREENFIELD, Sumner M: *Ramón María del Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972.
- GUASCH, Sebastià: *Títeres y marionetas*, Barcelona, Argos, 1949
- HORMIGÓN, Juan Antonio: *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.
- HERMENEGILDO, Alfredo: *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, Colección Oro Viejo, 1998.
- HUERTA CALVO, Javier: *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 1995.
- _____: *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

- _____ (ed.): *Formas Carnavalescas en el arte y la literatura*. Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.
- KUNICKA, Elzbieta: *El "fantoche humano" y la renovación teatral española. La marionetización del personaje en los esperpentos de "Martes de carnaval" de Valle-Inclán*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- MAESTRO, Jesús G., *Crítica de los géneros literarios en el Quijote: idea y concepto de «género» en la investigación literaria*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.
- MANRIQUE GÓMEZ, Marta: *La recepción de Calderón en el siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2001.
- MARAVALL, Juan Antonio: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2012.
- _____: *El mundo social de "La Celestina"*. Madrid, Editorial Gredos, 1964.
- _____: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.
- MARÍN PINA, María del Carmen (coord.), *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza – Universidad de Alcalá, 2010.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Desde la ventana*, Madrid, Alianza, 1999.
- MCKENDRICK, Melveena: *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 2003.
- MOLHO, Maurice: *Cervantes, raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- _____: *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El origen de la tragedia*, Madrid, Colección Austral, 2006
- NICOLL, Allardyce: *El mundo de arlequín: estudio crítico de la Commedia dell'Arte*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- OLIVA, César: *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1978.

- OROZCO, Emilio: *El teatro y la teatralidad del Barroco: ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta, 1969.
- OTTO, Walter F.: *Dionisio. Mito y culto*, Barcelona, Siruela, 2006
- PAULINO AYUSO, José y ZUBIETA, Mar (dir.): *La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*, Vol. 1, Cuadernos de Teatro Clásico nº 26, Madrid, Ministerio de Cultura – INAEM , 2010.
- Paepe, Christian de, y Fernández-Montesinos, Manuel (ed.): *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. La biblioteca de Federico García Lorca*, vol. VIII, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 2008.
- PERAL VEGA, Emilio Javier: *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- PORQUERAS MAYO, Alberto: *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957,
- RIO, Ángel de: *Vida y obras de Federico García Lorca*, Zaragoza, Herald de Aragón, 1952.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000.
- _____ : *Calderón y su tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- _____ : *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- _____ : *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1971.
- _____ : *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997,
- SÁEZ DE LA CALZADA, Luis: *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*, volumen I, Madrid, Trotta Editorial, 2009.
- TUSELL, Javier: *Historia de España en el siglo XX: del 98 a la proclamación de la República. Tomo I*, Madrid, Santillana, 1998-1999.

- VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del (eds.): *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*, Valencia, PRE_TEXTOS, 1994.
- VAREY, J. E.: *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- VILANOVA, Antoni: *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y DOUGHERTY, Dru: *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca [1920-1945]*, Madrid, Tabapress, 1992.
- VILLARES, Ramón y MORENO LUZÓN, Javier: *Restauración y Dictadura en Historia de España Volumen 7*. Dirigido por Josep Fontana y Ramón Villares, Barcelona, Crítica, 2009.
- VITALE, Rosana: *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1991.
- WARDROPPER, Bruce W.: *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978.
- Zambrano, María: *La tumba de Antígona*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- ZIMIC, Stanislav: *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.