"De farsa humana eterna…" Federico García Lorca y Cervantes

Lola Josa
Universidad de Barcelona

Antonio Buero Vallejo, con esa lúcida sobriedad que le caracteriza, supo argumentar cómo el talento trágico tan personal de Federico García Lorca fue el que le permitió concebir una alternativa original a la fórmula del esperpento de Valle-Inclán. Sólo Lorca pudo hacerlo porque escribía tragedias no por "prurito estetizante", sino por la honda conciencia que tenía de que "todo hombre es trágico".[1] 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,[2] lo demuestra. Pero al expresionismo de Valle-Inclán:

> Lorca respondió […] con un teatro trágico que también buscaba una síntesis superadora, no sólo de la mirada demiúrgica del esperpento, sino de la extrañeza suprarrealista.[3]

Es decir, buscaba una síntesis superadora de lo grotesco, y, para tal fin, se sirvió tanto de ese sentido de lo mágico que cultivó desde sus

[1] Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento», p. 144.

[2] Según Belamich, uno de los ejes del teatro lorquiano. *Lorca*, pp. 77-94.

[3] Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 159.

obras escritas bajo el amparo del suprarrealismo –precisamente–, como de Cervantes, a quien tan bien conocía. Y todo ello sin crear referencias contradictorias,[4] sino que armonizándolo con absoluta originalidad.

En la obra de Lorca podemos encontrarnos a Cervantes en un título, detrás de un romance, a la vuelta de una escena, en la perfecta arquitectura de un espacio dramático o en unas declaraciones como éstas sobre el teatro:

> El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su desmayo. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacanar y adormecer a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden [...] explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre. [...] El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro.[5]

---

[4] No estoy, por lo tanto, de acuerdo con Forradellas cuando así lo confirma a propósito de *La zapatera prodigiosa*, ya que la «farsa violenta» que concibió Lorca no se fundamenta en una "violenta" confrontación de referencias dramáticas, como veremos. Cfr. García Lorca, *La zapatera prodigiosa* [Forradellas, 1978], pp. 48-54.

[5] García Lorca, «Una apoteósica fiesta de arte en el teatro Español. Margarita Xirgu ofrece una representación extraordinaria de *Yerma*, el magnífico poema dramático de Lorca, a sus compañeros los artistas de los teatros de Madrid. Texto íntegro de la formidable

Ya en el «Prólogo» a su *farsa violenta*, esta defensa del *docere* se había sumado a la denuncia de la crisis de autoridad que causa el teatro mercantilista del momento:

> El poeta no pide benevolencia, sino atención, una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala. Por este miedo absurdo y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes…[6]

Exigencias teatrales, así pues, que, más que a Jovellanos –como sugiere Rodríguez Cacho–,[7] nos recuerdan a las del cura de la venta (*Quijote*, I, 48), cuando pasa a hacer una defensa del *docere et delectare* ante las comedias que "se han hecho mercadería vendible" y han obligado al poeta a acomodarse "con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide".[8] Jean Canavaggio advirtió de la necesidad de cotejar el prólogo de *La zapatera prodigiosa* con el del primer *Quijote* y el de las *Comedias y entremeses*. Y, ciertamente:

---

proclama del joven e ilustre autor dramático», *Heraldo de Madrid*, 2-III-1935, en *Yerma*, pp. 127-129.

[6] García Lorca, *La zapatera prodigiosa* [Forradellas, 1997], p. 53.

[7] García Lorca, *La zapatera prodigiosa* [Rodríguez Cacho], pp. 236-237.

[8] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1975 (5ª), pp. 524-525.

> se observa la misma subversión –más solapada en Cervantes, más abierta en Lorca– de los tópicos del exordio canónico y, en especial, de la consabida *captatio benevolentiae*. Igualmente se comprueba la misma llamada a un espectador cómplice, capaz de rebelarse contra el *diktat* de los profesionales de la farándula…[9]

Pero es que, también, en Lorca, nos encontramos a Cervantes alentando, nada menos, que toda una apuesta dramática tal y como decíamos al principio. De todos es sabido que, para Lorca, Cervantes es, esencialmente, el poeta "de la tierra", el poeta que recurre a personajes que, sin añadirles nada a su humanidad, son hombres, y que "se vale de ellos en su pura condición de elementos";[10] sin embargo, también es el dramaturgo a través del cual Lorca llega "a la farsa más esquemática".[11] Puede ser que Lorca "a veces cervanteara sin saberlo" –por usar una expresión de Carlos Fuentes–,[12] pero lo que resulta evidente es que "cervanteó", asimismo, con plena

---

[9] Canavaggio, «García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*», p. 144.

[10] Sáenz de la Calzada, *La Barraca*, p. 80.

[11] *Apud* García Lorca, *La zapatera prodigiosa* [Rodríguez Cacho], p. 315.

[12] «Revista de Agosto», *El País*, miércoles 27 de agosto de 2003, p. 28. El propio Francisco García Lorca afirmó que "es muy difícil saber en una relación literaria, sobre todo con un autor tan inmenso, como Federico, […] si los elementos recibidos pasan a la nueva creación por voluntad consciente o ciegamente asimilados", *Federico y su mundo*, p. 309.

conciencia, durante años y, sobre todo, en un momento en el que jugar la baza cervantina le supuso, en primer lugar, una renovación o innovación en su trayectoria dramática; en segundo lugar, le significó el poder ofrecer una alternativa a la tradición teatral española, y, por último, brindar, simultáneamente, una alternativa, también, a la Vanguardia, concretamente, a una ética y una estética teatrales que iban a ser consideradas como la redención del teatro español.[13]

En 1922, Lorca emprendió una búsqueda dramática cuyo objetivo último era llegar a hacer suyo un género que, lo que tiene de popular, lo tiene, asimismo, de subversivo –moral, social e incluso teatralmente hablando–, puesto que la farsa "triunfa en no dejarse reducir jamás, ni en ser recuperada por el orden, la sociedad y los géneros nobles".[14] Al sustentarse la farsa, como género dramático, sobre la reteatralización y todos sus recursos explorados a lo largo de la historia del teatro, Lorca consideró que nada mejor que el guiñol para empezar su andadura farsesca.[15] Con la *Tragicomedia de don*

---

[13] "Dentro de la *historia* del teatro español, el esperpento cumple en su forma y en su significación el papel de redentor del teatro español y el punto de partida de una fecunda visión dramática de la realidad", Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997 (11ª), p. 126.

[14] Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1996 (2ª reimp.), p. 218.

[15] Hemos de matizar, en cambio, junto a Francisco García Lorca, que, "quizá, en su última versión aparece más evidente la intención del poeta de que los personajillos sean representados por personas, lo

Cristóbal y la señá Rosita se propone rescatar a "la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo";[16] un mundo, el de esos títeres de cachiporra, tejido ya con la madeja cervantina de los *Entremeses*, y con ese hilo de oro que enlaza lo trágico y lo cómico de *El celoso extremeño* y *El viejo celoso*, y con el que Lorca bordará todas y cada una de las obras de su ciclo farsesco. En la *Tragicomedia*, Cansa-Almas nos remite al zapatero de *La guarda cuidadosa*, y el mozo, al soldado; Rosita es un trasunto de Lorenza, y Cristobita, de Cañizares de *El viejo celoso*; en cambio, la muerte del viejo de esta 'farsa guiñolesca' es reminiscencia de la del *El viejo extremeño*, como, a su vez, lo es la muerte de don Perlimplín, aunque cabe matizar la diferencia que existe entre ambas intertextualidades respecto al referente cervantino; diferencia que nos hablará del grado de experimentación con el género de la farsa por parte de Lorca.

Años después, en su siguiente farsa para guiñol, el *Retablillo de don Cristóbal*, seguirá manteniendo los mismos referentes cervantinos que en la *Tragicomedia*, aunque con más alusiones a la *commedia dell'Arte*; lo que cambiará significativamente será el desenlace, en el que el viejo comudo de Cristóbal, en lugar de morirse por el disgusto, aporreará a la madre de Rosita por haberle

---

que vendría a invertir el juego de planos del Cristóbal tradicional: en vez de que los muñecos hagan el papel de personas, las personas hacen el papel de muñecos", *Federico y su mundo*, pp. 276-277. Sea como fuere, la interpretación estaría determinada, igualmente, por el extremar la diferencia entre personaje y actor.

[16] García Lorca, «Advertencia» de la *Tragicomedia…*, en *Obras completas*, t. II, p. 106.

"vendido" a semejante mujer. A pesar de ello, tanto Cristobita como Cristóbal son un travestimiento[17] de Carrizales.

Lorca, con *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, se inspira en las secuencias de un cómic para estructurar la farsa. Llamada primero 'aleluya erótica' –es decir, *cómic* erótico–,[18] y, más tarde, 'farsa trágica',[19] a pesar de estar encaminada hacia "la sonata, lo dieciochesco, lo italianizante",[20] hacia Goldoni; a pesar de la presencia del entremés de *Los habladores*,[21] de *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso*, lo cierto es que es la farsa lorquiana que

---

[17] Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Turus, 1989, pp. 40-44.

[18] "Cuando éramos niños […] se vendían una[s] grandes hojas de papel barato en varios colores, con diversas viñetas […] que representaban una historia. Cada viñeta aparecía explicada al pie por un dístico. Estas hojas, que venían a ejercer la función de los *comics* actuales, se llamaban «aleluyas»", Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 314.

[19] García Lorca, *La zapatera prodigiosa* [Rodríguez Cacho], p. 235.

[20] Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 319.

[21] "La crítica ha puesto en duda, ante la ausencia de argumentos sólidos, la atribución de esta obra a Cervantes. Así, Eugenio Asensio en su Introducción a los *Entremeses* (Madrid, 1971, pp. 14-15) y en su *Itinerario del entremés* (Madrid, 1971, pp. 26-28 y 99). No obstante, la autoría cervantina de *Los habladores* se daba por supuesta en 1923, y es lo que aquí importa", *ibid.*, p. 270, nota. En 1923 y en 1929 –añado–, por lo que a la 'aleluya erótica' se refiere.

más próxima está a la moraleja que Carrizales extrae al final de su vida:

> La venganza que pienso tomar desta afrenta no es ni ha de ser de las que ordinariamente suelen tomarse, pues quiero que, así como fui extremado en lo que hice, así sea la venganza que tomaré, tomándola de mí mismo como del más culpado en este delito…[22]

Perlimplín, preludiando al Zapatero, recurre al disfraz para hacer feliz a su esposa; Belisa, como la Zapatera y las Rositas, es una joven insaciable, y como Leonora, y, nuevamente, las Rositas, casada con el viejo por su mucha fortuna; Perlimplín tiene reacciones a lo Cristobita, a lo viejo celoso ridículo e intransigente, como un "viejo verde, monigote sin fuerza",[23] sin embargo, a partir del cuadro segundo, desde que descubre la infidelidad de Belisa, empieza a sellar su testamento, a morir y a vengarse *extremadamente* como Carrizales, *tomando la venganza de sí mismo* porque, como dice Perlimplín, "tú eres joven y yo soy viejo…, […] lo comprendo perfectamente", "necesito que ella ame a ese joven más que a su propio cuerpo".[24] El final de este viejo de farsa es trágico, pero no es ejemplo de bondad, es, tan solo, como quiere Carrizales, ejemplo de "simplicidad jamás oída ni vista".[25] Si bien Cristobita y Cristóbal dijimos que son un travestimiento de Carrizales, Perlimplín, en cambio, es una transfor-

---

[22] Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 62.

[23] García Lorca, *Obras completas*, t. II, p. 495.

[24] *Ibid.*, p. 484 y 489.

[25] Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, pp. 62-63.

mación más compleja:[26] él mismo es el viejo celoso y el amante joven; él solo es capaz de despertar en la hermosa Belisa repulsión por marido viejo y pasión por amante joven; su muerte libera a Belisa y al mismo tiempo la condena. Y todo ello sin alterar lo más mínimo el dramatismo de la muerte final del marido; es como si Lorca hubiera querido demostrar que, aun quitándole el concepto del honor al viejo celoso, la tragedia se sostiene igualmente –recordemos que en el cuadro tercero le hace gritar a Perlimplín, como respuesta a ese por qué que le formula Marcolfa ante la permisividad de su señor: "Porque don Perlimplín no tiene honor y quiere divertirse"–. De ahí que, al final, el dramaturgo optara por calificar su farsa como 'trágica'. Sin embargo, desde ese género, la farsa, Lorca pretendía que el lector-espectador se pudiera vengar de "las limitaciones de la realidad y de la sabia razón";[27] que la risa triunfara, al fin, ante el *extraño y triste espectáculo* de Carrizales y Leonoras.

La 'farsa violenta' que Lorca nos brinda con *La zapatera prodigiosa* ha sido la que mayor interés ha despertado entre los estudiosos; sin duda porque, también, fue a la que más tiempo dedicó su autor –desde el verano de 1924 hasta 1933–[28] y porque fue la obra teatral que más se repuso en vida del poeta.[29] Como tan ejemplarmente estudió Canavaggio, en el telar de esta farsa encontramos *La elección de los alcaldes de Daganzo* en la talla del alcalde; *La cueva de Salamanca* en Don Mirlo; *El retablo de las*

---

[26] Genette, *op. cit.*, p. 15.

[27] Pavis, *op. cit.*, pp. 218.

[28] García Lorca, *La zapatera prodigiosa* [Rodríguez Cacho], p. 335.

[29] Hernández, «Una criatura quijotesca: *La zapatera prodigiosa* (Cervantes, Falla, garcía Lorca)», p. 46.

maravillas y *El viejo celoso* en la alteración cómica de lo que podría ser trágico; *El viejo celoso*, asimismo, en la propia Zapatera y en el Zapatero, y en la "distorsión" con que se reelabora el conflicto inicial del entremés.[30] Joaquín Forradellas, por su parte, muy acertadamente vio *El retablo de las maravillas* en el romance del talabartero y en su escenificación.[31] Francisco García Lorca evidenció la presencia de Mariana y Guiomar de *El juez de los divorcios* en la Zapatera, y fue él también quien, en unas sustanciosas páginas sobre «El teatro de muñecos», demostró la huella del retablo de Maese Pedro, no sólo en *La zapatera prodigiosa*, sino en el teatro lorquiano.[32]

En cuanto a la figura del zapatero quisiera añadir que hemos de tener en cuenta que está presente como protagonista, con un papel secundario o como simple referencia, en todas las obras del ciclo farsesco de Lorca; préstamo, sin duda, cervantino, tomado de *La guarda cuidadosa* que Lorca va transformando según las exigencias de cada farsa. Es cierto que se trata de un personaje tipificado, como explica Rodríguez Cacho,[33] pero ya lo era, como sabemos, en Cervantes; lo importante es que la función que tiene el zapatero en *La guarda cuidadosa* se convierte en un motivo recurrente en las farsas lorquianas.

---

[30] Canavaggio, *op. cit.*, pp. 145-148.

[31] García Lorca, *La zapatera prodigiosa* [Forradellas, 1978], p. 45

[32] Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, pp. 267-284; para *La zapatera*, en concreto, p. 268. Mario Hernández amplió el estudio de la huella del retablo cervantino en *La zapatera prodigiosa, vid., op. cit.*, pp. 48-49.

[33] García Lorca, *La zapatera prodigiosa* [Rodríguez Cacho], p. 261.

Respecto a la mezcla de lo trágico y lo cómico con que Lorca va elaborando sus farsas, en el caso de *La zapatera prodigiosa* fue Honig quien señaló que en ella se recrea en estilo alegre lo que podría ser una tragedia,[34] "«compulsión» parecida a la que transmuta la novela de *El celoso extremeño* en el entremés de *El viejo celoso*".[35] Sin embargo, no podemos menos que decir, con palabras de Aguirre, que:

> lo que demuestra el arte exquisito de García Lorca es que todo ello, tan poético, tan serio, tan patético, hace reír legítimamente dentro de la farsa. Esos momentos son trágico-fársicos. Esto es lo que prohíbe hablar de '*mecanisation* de la vie' en relación con la comicidad de *La zapatera prodigiosa*.[36]

Una vez más, Lorca ha experimentado con la sutilísima frontera que puede llegar a separar lo trágico de lo cómico, porque, en el fondo, eso es lo que más le importa trabajar en sus farsas. Mediante una gran teatralidad y una gran atención concentrada en la escena y en la técnica corporal de los actores –las acotaciones así lo indican–, reactiva el entremés cervantino al tiempo que distorsiona el humor obligado del género, ahí radica la 'violencia' con que califica la farsa de *La Zapatera*:

---

[34] Honig, «Reality and realism in Cervantes and Lorca», pp. 31-47.

[35] Canavaggio, *op. cit.*, p. 145.

[36] Aguirre, «El llanto y la risa de la zapatera prodigiosa», p. 248.

> Quien ha escrito que *La zapatera prodigiosa* termina 'bien' no ha podido querer decir sino que el drama de la Zapatera no concluye en el paroxismo de la tragedia, mas con la trágica o la fatalista afirmación de que… la farsa sigue.[37]

Todo el ciclo de las farsas lorquianas es un "apólogo del alma humana", todo él es una recreación del "mito de la ilusión insatisfecha".[38] Lorca no se cuestiona los méritos nacionales de un pueblo para saber si es digno valedor o no de la tragedia; Lorca no castiga, su *docere* se lo impide. Lorca ve en el *barro humano* la esencia misma de lo trágico y, al mismo tiempo, quiere que el público se divierta "con el espectáculo de sus miserias". Lo aprendió de Cervantes, y tal es así que podemos decir también de Lorca que su tema predilecto es:

> el paso del engaño al desengaño. Pero el camino del desengaño pasa por la sonrisa, pues a sonrisa provocan las locuras humanas. Un cierto grado de locura no solo constituye un espectáculo divertido, sino que pertenece a las raíces del hombre.[39]

Sin deformaciones, sin espejos cóncavos, desde una *caliente frialdad* satírica, burlesca, que permite transformaciones cómicas de profundas tragedias no nacionales, sino individuales, García Lorca concibe sus farsas para luchar "en la escena, con el tedio y la vulga-

---

[37] *Ibid*.

[38] Así calificó Lorca a su *Zapatera*. Hernández, *op. cit.*, p. 53.

[39] Cervantes, *Entremeses* [Asensio], p. 42.

ridad a que la tenemos condenada[41] y, asimismo, redimir -cómo no- al público español. Cuatro farsas que son cuatro homenajes al magisterio de Cervantes, maestro de *trama y lenguaje de farsa humana eterna*...[42]

BIBLIOGRAFÍA

J. M. AGUIRRRE, «El llanto y la risa de la zapatera prodigiosa», *Bulletin of Hispanic Studies, vol.* LVIII, Number 1 (1981), pp. 241-250.

André BELAMICH, *Lorca*, Paris, Gallimard, 1962.

Antonio BUERO VALLEJO, *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza, 1973.

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, pp. 141-152.

[41] García Lorca, *Retablillo de don Cristóbal*, en *Obras completas*, t. II, p. 697.

[42] Palabras que Federico García Lorca dedica a Cervantes; están recogidas por su hermano. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 41.4

Miguel de CERVANTES, *Entremeses*. Edición, introducción y notas de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1970.

_____, *Novelas ejemplares*. Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza, 1995, 2 vols.

Daniel DEVOTO, «Lecturas de García Lorca», *Revue de Littérature Comparée*, Nº 4 (1959), pp. 518-528.

Federico GARCÍA LORCA, *La zapatera prodigiosa*. Introducción, edición y notas de Joaquín Forradellas, Salamanca, Almar, 1978.

_____, *Yerma*. Edición, introducción y notas de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1984 (2ª).

_____, *Conferencias*. Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 2 vols.

_____, *La zapatera prodigiosa*. Edición y estudio crítico de Lina Rodríguez Cacho, Valencia, Pre-Textos, 1986.

_____, *Obras completas*. Tomo II. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo; prólogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1986.

_____, *La zapatera prodigiosa*. Edición de Joaquín Forradellas, Madrid, Espasa Calpe, 1997 (22ª).

Francisco GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo*. Edición y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981 (2ª).

Mario HERNÁNDEZ, «Una criatura quijotesca: *La zapatera prodigiosa* (Cervantes, Falla, garcía Lorca)», *Teatro en España*, 10 (1982), pp. 46-53.

Edwin HONIG, «Reality and realism in Cervantes and Lorca», *New Mexico Quarterly*, XXXIV, 1964, pp. 31-47.

John LYON, «Love, Imagination and Society in *Amor de don Perlimplín* and *La zapatera prodigiosa*», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXIII, Number 3 (1986), pp. 235-245.

Francisco NIEVA, «García Lorca metteur en scène: les intermèdes de Cervantes», en *La mise en scène des oeuvres du passé*. Etudes réunies et presentées par Jean Jacquot et André Veinstein, Paris, Centre National de la Reserche Scientifique, 1957, pp. 81-90.

Luis SÁENZ DE LA CALZADA, *La Barraca. Teatro universitario, seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*. Edición revisada y anotada por Jorge de Persia; transcripción musical de Ángel Barja, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes - Fundación Sierra-Pambley, 1998.