

**MÉDIA ET  
REPRÉSENTATION  
DANS LE MONDE  
HISPANIQUE  
AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**



**CONTRA LA DESHUMANIZACION DEL TEATRO.  
GARCIA LORCA FRENTE AL ESPERPENTO DE VALLE-INCLAN**

Wilfried FLOECK  
Université de Mayence  
(Allemagne)

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.

(Valle-Inclán, *Los cuernos de  
don Friolera*, 1921, Prólogo).

En este momento dramático  
del mundo, el artista debe  
llorar y reír con su pueblo.

(García Lorca, entrevista con  
Bagaría, 10.6.1936).

Durante largo tiempo se ha considerado el teatro de García Lorca como un fenómeno aislado dentro del panorama del teatro español contemporáneo. Hay que subrayar, en cambio, que la obra dramática creada por Lorca no sólo se halla influenciada por los grandes modelos históricos del teatro como la tragedia griega, la farsa o la comedia de Lope de Vega y por los experimentos estéticos del teatro europeo de vanguardia, sino que, además, se encuadra también dentro de las tendencias contemporáneas para renovar el teatro español. Lorca es sucesor inmediato de los dramaturgos que, como el Benavente de la primera época, los hermanos Machado, Azorín, Grau y, sobre todo, Unamuno y Valle-Inclán, intentaron superar el teatro comercial y burgués de su tiempo y crear un nuevo público o bien cambiar el gusto y las expectativas del mismo. Con sobrada razón escribe María Pilar Pérez-Stansfield en su libro sobre el teatro español de posguerra, publicado en 1983 : "Lorca fue otro joven rebelde que propugnaba la renovación del teatro y la educación del público"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Direcciones de teatro español de posguerra*, Madrid 1983, p. 63

A esta vinculación de Lorca con los esfuerzos llevados a cabo por renovar el teatro español han dedicado su atención los estudiosos en medida creciente en las décadas del 70 y del 80, poniendo sobre todo de relieve la influencia de Valle-Inclán y su esperpento. Críticos como Virginia Higginbotham, Juan Ignacio Murcia y José Manuel García de la Torre han trazado los paralelos existentes entre la obra de Valle-Inclán y la de García Lorca, destacando la importancia fundamental del esperpento para el teatro de la generación de Lorca. Murcia llega incluso a afirmar :

Son influence sur le théâtre contemporain espagnol, sur des dramaturges comme Lorca, Alberti, est très importante. Nous pourrions même dire que c'est dans le théâtre de Valle-Inclán que l'on trouve le germe de tous les essais de théâtre de qualité qui furent tentés de 1920 à 1940 pour faire sortir la scène espagnole de la médiocrité où elle se trouvait enfoncée<sup>1</sup>.

La influencia del esperpento de Valle-Inclán sobre García Lorca es indiscutible. Pero asimismo se ha de subrayar que tal influencia no implica ya una identidad de la concepción estética de ambos autores, como en parte sugieren los estudios citados. Antonio Buero Vallejo, en el excelente discurso pronunciado en 1972 con motivo de su ingreso en la Real Academia, bajo el título de *García Lorca ante el esperpento*, demostró que Lorca sometía la estética de Valle-Inclán a un análisis bastante crítico; los dramas en los que la influencia del esperpento es especialmente patente, como en *La zapatera prodigiosa*, se han de entender, según Buero, antes como una réplica al mismo que como su imitación.<sup>2</sup> La exposición de Buero Vallejo es, con mucho, lo mejor que se ha dicho al respecto. Mi propia ponencia puede confirmar su tesis central y complementarla además en algunos puntos.

Parece que Lorca conoció personalmente a Valle-Inclán ya a poco de haber llegado éste a Madrid. Es posible que Melchor Fernández Almagro lo introdujera ya en 1919 en la tertulia de Valle en la cacharrería del Ateneo a la que concurría de tarde en tarde<sup>3</sup>. Además coincidieron en algunas representaciones teatrales, como por ejemplo en el estreno de *Yerma* el 29 de diciembre de 1934 en el Teatro Español. En el homenaje póstumo a Valle-Inclán, organizado por Rafael Alberti y María Teresa León en el teatro de la Zarzuela el 15 de febrero de 1936, intervino también García Lorca<sup>4</sup>. Sin duda Lorca apreciaba a Valle-Inclán como a uno de los grandes renovadores de la literatura española de su tiempo, y sentía respeto y veneración por el maestro, que le llevaba 32 años, y con el que compartía una actitud exigente frente a la literatura así como una repulsa hacia el espíritu entre comercial y burgués de su época. Verdad es que el bohemio excéntrico, cuyas actitudes le gustaba imitar para diversión de su auditorio neoyorquino<sup>5</sup>, parece haberle sido tan extraño como la perspectiva irónica y

1 J.I. Murcia, "Les aboutissants du Grand-Guignol dans le théâtre d'essai en Espagne", en J. Jacquart (ed.), *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, Paris 4/1973, p. 245s. Cf. igualmente V. Higginbotham, *Lorca and Twentieth-Century Spanish Theater: Three Precursors*, MD, 15 (1972), p. 164-174. J.M. García de la Torre, "En torno a una influencia literaria: Valle-Inclán y García Lorca" en A.M. Gordon/E. Rugg (ed.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto 1980, p. 297-300.

2 A. Buero Vallejo, *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*, Madrid 1973, p. 95-164, particularmente p. 121.

3 Cf. J.L. Cano, *García Lorca. Biografía ilustrada*, Barcelona 1962, p. 40.

4 *Ibid.*, p. 119. Cf. también M. Laffranque, *Pour l'étude de Federico García Lorca. Bases chronologiques*, BH, 65 (1963), p. 373 s.

5 Según Dámaso Alonso. Cf. I. Gibson, *Federico García Lorca, I: De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona 1985, p. 16.

---

## CONTRA LA DESHUMANIZACION DEL TEATRO

distanciadora de sus esperpentos. Es significativo también que apenas conozcamos juicios directos de Lorca sobre Valle-Inclán, mientras que aludió con frecuencia por ejemplo a Antonio Machado y a Unamuno. Significativo es también que la única alusión de Lorca a la obra de Valle-Inclán de que tengo noticia sea muy crítica, si bien excluye precisamente el esperpento de esta crítica. Según una entrevista dada a Francisco Pérez Herrero, que se publicó en agosto de 1933, a la pregunta sobre el juicio que le merecía la obra de Valle-Inclán, contestó como sigue

Detestable. Como poeta y como prosista. Salvando el Valle-Inclán de los esperpentos -ese sí, maravilloso y genial - todo lo demás de su obra es malísimo. Como poeta un mal discípulo de Rubén Darío, el grande. Un poco de forma..., de color..., de humo. Pero nada más. Y como cantor de Galicia algo pésimo; algo tan falso y tan malo como los Quintero en Andalucía <sup>1</sup>.

Aquí excluye Lorca explícitamente el esperpento de su crítica, antes bien, reconoce su genialidad y expresa su admiración. ¿ Pero era realmente su admiración tan absoluta como parece deducirse de estas palabras ? Con motivo del homenaje póstumo a Valle-Inclán celebrado en el Teatro de la Zarzuela, recita Lorca un texto del autor gallego, y no deja de ser significativo que haya elegido, no una escena de un esperpento, sino, por el contrario, un texto de *Voces de gesta*, así pues, de un drama que, por su concepción estética, se halla en el polo opuesto del esperpento. Por lo demás, aquella velada García Lorca tuvo la oportunidad de asistir por primera vez a la representación de un esperpento, pues un grupo de aficionados representó *Los cuernos de don Friolera*<sup>2</sup>. Pero un juicio de Lorca al respecto no nos es conocido.

Naturalmente conocía Lorca los esperpentos de Valle a través de lecturas propias y de discusiones en los círculos literarios de la capital. *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de don Friolera* habían aparecido ya en 1920 y 1921 respectivamente. Parece que Lorca se sintió fascinado a la vez que irritado por su genialidad. En cualquier caso, la lectura de los dos primeros esperpentos le incitó a someter a un profundo análisis crítico la estética valleinclanesca de la deformación y del distanciamiento irónico o indiferente, análisis que repercutió en una serie de dramas escritos, comenzados o concebidos de 1924 a 1926. Esto es aplicable no sólo a *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *La zapatera prodigiosa*, sino también a *Doña Rosita la soltera*, escrita sólo en 1935, pero concebida según sus propias palabras ya en 1924 <sup>3</sup>. ¿ Pero cómo se presenta, pues, en concreto la influencia del esperpento sobre los dramas de Lorca y en qué consiste el análisis crítico llevado a cabo por el autor de la estética de Valle-Inclán ? Para contestar esta pregunta hemos de reconsiderar atentamente los textos.

Junto a los dramas citados aludamos también a un texto de carácter dramático consistente en un diálogo entre un coronel, un sargento y un gitano. Se trata de la *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*, escrito en 1925 y destinado seguramente a un *Libro de diálogos* que nunca llegó a publicarse; este texto apareció finalmente junto con el *Diálogo del Amargo* en la primera edición de 1931 del *Poema*

---

<sup>1</sup> *Obras completas*, ed. A. del Hoyo, 2 vol., 21/ 1980, II, p. 1002 s.

<sup>2</sup> M. Laffranque, *op. cit.*, p. 374.

<sup>3</sup> "Mi última comedia, Doña Rosita o el lenguaje de las flores, la concebí en el año mil novecientos veinticuatro" (*Obras completas*, *op. cit.*, II, p. 1120).

*del Cante Jondo*<sup>1</sup>. Por su presunción ostentativa y ridiculez grotesca nos recuerda de inmediato el coronel del diálogo al teniente don Friolera, personaje que seguramente Lorca habrá tenido presente. Lorca lo caracteriza sirviéndose de los mismos recursos de deformación lingüística que Valle-Inclán; llaman la atención especialmente las constantes repeticiones y los latiguillos. Sobre todo el "pun, pin, pam" del coronel es una reproducción directa del grotesco "pim, pam, pum" de don Friolera. Sin embargo, ambos textos difieren en un punto de capital importancia. En Lorca no todos los personajes son víctimas de la risa irónica del lejano demiurgo. Junto al coronel grotesco y ridículo figura el gitano de rasgos positivos, cuyo mundo, lleno de poesía y magia, se opone al del coronel de manera diametral e irreconciliable. Estas palabras del gitano: "He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre y rosa en mis labios" o "Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre" pueden arrancarle al coronel sólo un "¡Ay!","¡Ayy!", que va subiendo hasta acabar en el grotesco "¡Ayyyyy! pun, pin, pam", tras el cual se desploma muerto (*O.C.*, I, p. 228). La realidad poética de Lorca, en contraposición a la de Valle-Inclán, no cae nunca por completo en la deformación. Mientras que el lector siente por el coronel distanciamiento y burla, le suscita la figura del gitano admiración y compasión ante la paliza que le propinan los guardias civiles. En Lorca el distanciamiento y la identificación contrapesan los dos platillos de la balanza.

Lo mismo ocurre en los dramas de Lorca marcados por la influencia del esperpento. Sin embargo, en *El amor de don Perlimplín* recurre el dramaturgo a otro procedimiento. En don Perlimplín crea un personaje que mueve por igual a la burla y a la compasión, al distanciamiento y a la identificación del espectador. A primera vista es el drama, como *Los cuernos de don Friolera*, una parodia satírica de los dramas de honor calderonianos: el impotente don Perlimplín con sus "grandes cuernos dorados" (*O.C.*, II, p. 341), que le ponen ya en la noche de bodas, es un reflejo del fanteo cornudo Friolera. Lorca recurre al mismo procedimiento deformador que Valle-Inclán, llevando la técnica de la exageración al absurdo, si bien el don Perlimplín de Lorca no queda nunca totalmente a merced de la ridiculez, sino que va adquiriendo rasgos cada vez más graves, incluso trágicos, en el curso de la acción del drama. En el momento en el que don Perlimplín, ya cincuentón, conoce por primera vez en su vida el sentimiento del amor, descubre un mundo que le eleva muy por encima de la realidad banal que le rodea, liberándolo tanto de las normas sociales del código del honor como del lamento horrorizado de su ama de llaves.

Con el amor descubre Perlimplín un mundo de magia y embrujo que se asemeja al del gitano en *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*: "El amor de Belisa me ha dado un tesoro precioso que yo ignoraba...¿ Ves ? Ahora cierro los ojos y... veo lo que quiero..." (*O.C.*, II, p.352). Pero, al mismo tiempo, don Perlimplín tiene plena conciencia de que le es imposible hacer realidad su amor o esperar que Belisa corresponda a sus sentimientos. El amor se puede mantener sólo en un mundo de sueños y apariencias. Sólo con la muerte se puede conservar el ideal y la perfección. Bajo la pluma de García Lorca se transforma el títere esperpéntico inicial en un

---

<sup>1</sup> Cf. la introducción de Christian de Paepe a su edición crítica del *Poema del Cante Jondo*, Madrid 1986, particularmente p. 134-136.



## CONTRA LA DESHUMANIZACION DEL TEATRO

"hombre bueno" y "complicado" (*O.C.*, II, p.340 y 360) para desembocar en un protagonista trágico, por el que el espectador siente, a la postre, compasión y con el que le es más fácil identificarse que con la coqueta y seductora Belisa. En *El amor de don Perlimplín* recurre Lorca, como Valle-Inclán, a la tradición de la farsa, pero cargando los acentos de manera diferente. Lorca no transforma nunca la ironía de la farsa en sarcasmo hiriente, sino que se enfrenta a sus personajes con una mezcla de ironía, humor comprensivo y simpatía.

En don Perlimplín no creó Lorca una marioneta deshumanizada, sino un personaje complejo, cargado de problemas, lleno de debilidades e ilusiones, que se enfrenta al espectador no sólo desde la lejanía demiúrgica, sino también desde la proximidad humana. "Lo que me ha interesado en don Perlimplín", dice el autor en 1933, "es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aun mezclarlos en todo momento" (*O.C.*, II, p. 993).

Aún más acusados son los rasgos esperpénticos de *Doña Rosita la soltera*, en especial porque la deformación grotesca afecta en este caso a todos los personajes. También la tendencia de sátira social del drama recuerda sin ambages a Valle-Inclán. El drama presenta una caricatura de la retrógrada clase media pequeño burguesa e ilustra simultáneamente su carencia de perspectivas en un mundo cada vez más influenciado por la industrialización y el capitalismo. "Recojo toda la tragedia de la cursilería española y provinciana, que es algo que hará reír a nuestras jóvenes generaciones, pero que es de un hondo dramatismo social porque refleja lo que era la clase media"; con estas palabras describe Lorca el 1 de enero de 1935 el plan de su penúltimo drama (*O.C.*, II, p. 1078). Pero de esta caracterización se deduce claramente que, para Lorca, la grotesca cursilería de los personajes del drama contiene también rasgos trágicos. Todos los personajes parecen ridículos y, a la vez, dignos de compasión: el jactancioso señor X, "catedrático de Economía Política", con su fe en la ciencia y en la técnica - que parece tan postiza como inocua -, las tres "solteronas" cursis que en vano intentan ocultar el haber venido a menos tras un pergeño exagerado y grotesco, el profesor y poetastro don Martín, apocado, a merced de las humillaciones de que le hacen objeto sus alumnos, hijos de familias ricas. Lo mismo puede decirse incluso de Doña Rosita; su ceguera francamente quijotesca frente a la realidad y su incapacidad de adaptarse a la vida real provocan en el espectador ya una sonrisa de superioridad, ya respeto y compasión. "Doña Rosita", dijo el mismo Lorca en una entrevista concedida el 15 de diciembre de 1935, "es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina, que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España" (*O.C.*, II, p. 1113). Bajo la pluma de Lorca se han transformado los fantoches, deformados hasta la ridiculez, de Valle-Inclán en personajes grotescos que mueven a compasión.

Algo más detalladamente quisiera ocuparme de la "farsa violenta" *La zapatera prodigiosa*, porque, sin duda, es éste el drama en el que Lorca sigue más de cerca la concepción estética del esperpento y, a la vez, en el que más se aleja de Valle-Inclán. La mayoría de los personajes secundarios están trazados de acuerdo con la manera típica del esperpento; tal las mujeres del pueblo que representan, como Tadea Calderón en *Los cuernos de don Friolera*, la moral pública, espiando y siguiendo todos los pasos de la zapatera. Valle-Inclán no habría podido plasmar mejor el corro

grotesco que cierra el primer acto : las mujeres giran bailando en torno a la zapatera que grita poseída por la rabia y la desesperación. Lo mismo puede decirse también de los pretendientes de la zapatera, encabezándolos don Mirlo y el "mozo del sombrero". La acotación que sigue, con la que Lorca introduce a don Mirlo, podría proceder directamente de un esperpento de Valle-Inclán : "Aparece en la ventana don Mirlo. Viste de negro, frac y pantalón corto. Le tiembla la voz y mueve la cabeza como un muñeco de alambre" (*O.C.*, II, p. 274). Asimismo la técnica de la animalización y cosificación de los personajes es un procedimiento típico del esperpento ("don Mirlo", "pajarraco", "mirlo de alambre", "garabato de candil", *ibid.*). Verdad es que llama la atención en este contexto una acotación teatral de Lorca en la que amonesta a los actores a no excederse en la caracterización de uno de los pretendientes, del "mozo de la faja" : "Al actor que exagere lo más mínimo en este tipo, debe darle el director de escena un bastonazo en la cabeza. Nadie debe exagerar. La farsa exige siempre naturalidad" (*O.C.*, II, p.284). Su alegato en favor de la naturalidad de la farsa a la vez parece ir unido a una indirecta contra el esperpento, en el que la exageración representa, como saben, uno de sus principios estéticos más importantes.

Rasgos esperpénticos se dan también en los dos protagonistas, en el zapatero, rebosante de bonachonería, ingenuidad y apocamiento y, sobre todo, en la zapatera siempre descontenta consigo misma y con el mundo, pendenciera y rezongona. Pero como en el caso de don Perlimplín y de Doña Rosita ambos no están caracterizados de ningún modo ridícula o negativamente. Por el contrario, en especial la zapatera se encuentra entre aquellos personajes característicos de Lorca que sufren bajo los fallos de la vida diaria, no dándose por satisfechos con la banalidad de su existencia y anhelando un mundo de lo absoluto y perfecto que, ciertamente, sólo son capaces de convertir en realidad por un instante en la evasión y en la fantasía. De "fantasiosa" la califica el zapatero, ya con enojo (*O.C.*, II, p. 262), ya con ternura (*ibid.*, p. 310). Tanto el zapatero como su mujer provocan con bastante frecuencia la risa del espectador, pero no suscitan nunca su burla, en contraposición sí a menudo su simpatía, haciendo posible incluso una identificación. El 30 de noviembre de 1933 escribió Lorca lo siguiente sobre este drama

*La zapatera prodigiosa* es una farsa simple, de puro tono clásico, donde se describe un espíritu de mujer, como son todas las mujeres, y se hace, al mismo tiempo y de manera tierna, un apólogo del alma humana. (...) Yo quise expresar en mi *Zapatera* (...) la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura (*O.C.*, I, p. 1172 s.).

Un drama concebido como una parábola del alma humana, presentado de modo y manera que conmueve y entenece al público -con lo que Lorca se sitúa directamente en el polo opuesto a la estética distanciadora y deformante del esperpento.

El que Lorca, con *La zapatera prodigiosa*, se remita a la tradición de la farsa y no a la del esperpento, implica un decidirse por un teatro popular, fácil de comprender y en contra de un teatro elitario, abstracto y experimental. Sabemos de su propia boca que escribió *La zapatera* como un antimodelo consciente contra el teatro de vanguardia de origen francés

Las cartas inquietas que recibía de mis amigos de París en hermosa y amarga lucha contra un arte abstracto me llevaron a componer, por reacción, esta fábula casi vulgar con su realidad directa, donde yo quise que fluyera un invisible hilo de

## CONTRA LA DESHUMANIZACION DEL TEATRO

poesía y donde el grito cómico y el humor se levantan, claros y sin trampas, en los primeros términos (O.C., I, p. 1173).

Desde luego, a mi juicio, el autor no se dirigía sólo contra el teatro de vanguardia de París, sino que, a la vez, tenía también a la vista *Los cuernos de don Friolera*, esperpento, que no sólo se hallaba muy próximo al teatro de vanguardia francés, sino que, además, contenía una crítica de un arte popular especialmente grato a Lorca. Como ya saben, Valle presenta el "conflicto del honor" de don Friolera de manera triple : primero en el estilo de burla distanciada del bululú del prólogo, en posición central y desde una perspectiva análoga en el auténtico esperpento y, finalmente, desde el punto de vista heroico e idealizante del romance cantado por el ciego en el epílogo. Contra esta última clase de literatura popular va dirigida la aguda crítica de don Estrafalarío, el portavoz de Valle-Inclán. La equipara a la tradición judeo-africana y castellana del teatro español, que se puede seguir desde la comedia de Calderón hasta la literatura degradada de los romances de ciego. Tal afirmación hubo de descontentar a Lorca, tanto más cuanto que Valle situó la escena del ciego de los romances en Andalucía, incluyendo así en su crítica la tradición andaluza de la literatura popular. Como se sabe, Lorca integró igualmente un romance en su drama, en el que el zapatero, disfrazado de titiritero, obsequia al auditorio con su propia historia. Ya Antonio Buero Vallejo llamó la atención sobre la semejanza del romance del zapatero, por su tono patético, con el que canta el ciego de Valle, pero advirtiéndole que Lorca ha eliminado cualquier tipo de tono negativo, sarcástico y paródico. Según esto, *La zapatera prodigiosa* de Lorca representa una rehabilitación de los romances de ciego y asimismo una réplica a la escritura ironizante del esperpento : "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" <sup>1</sup>.

La tesis de Buero Vallejo de que *La zapatera prodigiosa* es una réplica al esperpento de Valle-Inclán, se ve confirmada desde mi punto de vista y puede además completarse. Al componer la escena del romance en *La zapatera* Lorca no sólo tuvo presente el epílogo de *Los cuernos de don Friolera*. Valle-Inclán describe una escena semejante en el ciclo de poemas *El crimen de Medina* incluido en la colección *La pipa de kif*, aparecida en 1919; en esta escena el autor traspone a la realidad por primera vez su estética del esperpento. Los ocho poemas en los que se describe como un mozo sombrero apuñala, de acuerdo con su amante, a su ama doña Estefaldina, mujer ya entrada en años, a todas luces contienen ya el germen de los posteriores esperpentos. En el último poema aparece un ciego que, valiéndose de un cartelón dividido en cuatro escenas y obra de un pintor de feria, canta un romance que relata la horrible historia del crimen

Crimen horrible pregona el ciego,  
Y el cuadro muestra de un pintor lego,  
Que acaso hubiera placido al Griego.  
El cuadro tiene fondo de yema,  
Cuadrículado para el esquema  
De aquel horrible crimen del tema <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Tres maestros ante el público*, op. cit., p. 126.

<sup>2</sup> R. del Valle-Inclán, *Obras completas*, 2 vol., Madrid 1944, II, p. 1953.



En una sublimación patética análoga a la que se da en el romance de *Los cuernos de don Friolera*, en el romance de *El crimen de Medina* el asesinato por robo se convierte en un inesperado matricidio y el poema termina en una estrofa horripilante y melodramática: el asesino, lleno de horror, reconoce en la víctima bañada en sangre a su propia madre

¡Madre! Qué grito del bandolero.  
¡Muerta! Qué brazos de desespero.  
¡Sangre! A sus plantas corre un reguero <sup>1</sup>.

La escena del romance de *La zapatera prodigiosa* de Lorca registra claros paralelos en la forma y en el tono con este romance de Valle-Inclán. Como el ciego del romance de Valle, desarrolla el zapatero de Lorca un cartelón dividido en cuatro escenas en las que se reproduce la historia, pintada en colores chillones. En la acotación se indica al respecto

El zapatero desarrolla el cartelón, en el que hay pintada una historia de ciego, dividida en pequeños cuadros, pintados con almazarrón y colores violentos (*O.C.*, II, p.300).

En el romance transforma el zapatero sus diarias y banales disputas domésticas en un drama de celos melodramático, en el que la mujer planea, de acuerdo con el amante, la muerte del molesto marido. La voz del zapatero disfrazado suena tan melancólica y sombría ("en tono lúgubre", p. 301), su gesticulación es tan dramática y desgarradora ("muy dramático y cruzando las manos", p.302), que su auditorio pueblerino, amedrentado, se coge de las manos. Pero a pesar de todos los paralelos entre las dos escenas, la perspectiva desde la que se describe es muy diferente. En Lorca falta el distanciamiento irónico y burlón con el que Valle-Inclán se enfrenta al ciego de los romances y a la manera cómo relata, mediante el cual no sólo realza lo grotesco de los sucesos sino también de su cantor. Lorca, que seguramente contempla la escena del romance haciendo el mismo guiño humorístico que el espectador, por el contrario muestra sus efectos positivos sobre la gente del pueblo que lo escucha y, en especial, sobre los interesados. Las sencillas pinturas y el canto conmueven y enternecen al auditorio, lleno de expectación y pendiente de los labios del cantor. Los oyentes del zapatero sufren con los personajes ficticios de su romance, temen por ellos y se identifican con su destino. Mientras que este efecto tendría que llevar necesariamente, desde la perspectiva del distanciamiento estético de Valle-Inclán, a su rechazo y condena, Lorca, desde su perspectiva de una estética del afecto y de la identificación, tuvo que reconocer precisamente en el mismo su grandeza y su valor. La zapatera se convierte en el portavoz del autor cuando, al achacarle al romance falta de verdad, lo defiende subrayando: "pero no me negará usted que dichas historietas impresionan. (...) Todo el mundo tiene sentimientos" (*O.C.*, II, p. 308). La escena del romance de *La zapatera prodigiosa* no es sólo una réplica al epílogo de *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán, sino también al ciclo esperpéntico de poemas *El crimen de Medina*.

Resumamos: en los años que siguieron a la primera guerra mundial creó Valle-Inclán con el esperpento un tipo de escritura dramática que revolucionó el teatro

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 1955.

---

## CONTRA LA DESHUMANIZACION DEL TEATRO

contemporáneo español. Esta nueva forma dramática se basa en una estética del distanciamiento ironizante y de la deformación -a la manera como se da en un espejo deformante-, con la que el autor recubre todo el acontecer dramático. Valle-Inclán estaba convencido de que la realidad insatisfactoria y deformada de su época sólo se podía abordar con una estética deformadora - en palabras de Max Estrella : "El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (...) España es una deformación grotesca de la civilización europea"<sup>1</sup>. García Lorca reconoció de inmediato la genialidad del esperpento, sometiendo la estética que le sirve de base a un análisis profundo y crítico, sobre todo en los años de 1924 a 1926. Con el mismo parece que tomó conciencia en especial de que se corría el peligro de caer en un arte deshumanizado, que agrandaba la distancia entre el receptor y el personaje ficticio hasta el punto de cerrar toda posibilidad a cualquier tipo de identificación. Adicionalmente el análisis hecho por Lorca de esta problemática quizá se vio estimulado por la lectura del ensayo de Ortega, *La deshumanización del arte*, aparecido en 1925, en el que el autor calificaba la deshumanización como el rasgo indudablemente característico del arte moderno. De las obras que Lorca redactó o concibió por estos años se desprende con claridad que tomó evidentes préstamos del esperpento valleinclanesco, pero rechazando la estética que le sirve de base del distanciamiento ironizante a la que sustituyó por una estética de la simpatía y de la solidaridad, de la risa y del sufrimiento común. A la estética de Valle de la indiferencia y de la frialdad opone Lorca la del afecto y del sentimiento, en la que los personajes dramáticos representados no pierden nunca totalmente su humanidad a pesar de toda su grotesca ridiculez. A la estética de Valle-Inclán de una "superación del dolor y de la risa"<sup>2</sup> contraponen Lorca una definición de su teatro en la que lo califica de ser una poesía, "que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera" (*O.C.*, II, p. 1119). Marie Laffranque ha indicado acertadamente que el rechazo de un "arte deshumanizado" recorre como un leitmotiv todas las manifestaciones teóricas hechas por Lorca<sup>3</sup>. Al parecer los estudios críticos a la estética del esperpento contribuyeron a que Lorca desarrollase la concepción de una estética propia.

A la repulsa de un "arte deshumanizado" se unió un creciente escepticismo frente al teatro elitario y abstracto de vanguardia y una afición cada vez mayor hacia formas del arte popular. García Lorca compartía con Valle-Inclán el rechazo del público burgués de clase media y sus expectativas en cuanto al teatro. Pero en contraposición a Valle-Inclán esperaba encontrar, sobre todo en el público popular tal como lo había conocido en sus giras al frente del teatro universitario "La Barraca", un público libre de prejuicios, "incontaminado", espontáneo al que había que dirigirse no con una estética distanciadora, sino con una estética de la simpatía, de la emoción e identificación. Tras un acercamiento transitorio al teatro experimental de vanguardia en los años 1930 y 1931 y tras escribir por las mismas fechas el teatro de marionetas *Retablillo de don Cristóbal*, en el que, por primera vez, mantiene desde el principio hasta el final la perspectiva esperpéntica deformadora y del distanciamiento irónico,

---

<sup>1</sup> *Lucas de Bohemia*, escena 12 (*Obras completas, op. cit.*, II, p. 1598).

<sup>2</sup> *Los cuernos de don Friolera* (*Obras completas, op. cit.*, II, p. 1698).

<sup>3</sup> *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris 1967, p. 152 y 266.

Wilfried FLOECK

Lorca, de cara a las crecientes dificultades políticas y sociales de los últimos años de la república, torna con determinación a una concepción dramática que considera el teatro como "uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación del país" (*O.C.*, II, p. 1215) y que sólo ve su justificación en la solidaridad con el dolor humano. Al contrario de Valle-Inclán, García Lorca quiere destruir con su teatro no sólo los mitos de tiempos pretéritos y normas obsoletas, sino poner ante los ojos del público valores regidos por las normas eternas del corazón y del sentimiento, que le ofrezcan la posibilidad de edificarse e identificarse - en frases de Lorca tomadas de su *Charla sobre teatro* del 2 de febrero de 1935 :

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre (*ibid.*).

*Le agradezco a Lilia Pérez González la traducción de este artículo al español.*