

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

ACTA HISPANICA

TOMUS XVII

HUNGARIA
SZEGED
2012

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

ACTA HISPANICA
TOMUS XVII

Consejo de Redacción

ÁDÁM ANDERLE, TIBOR BERTA, ZSUZSANNA CSIKÓS

Consejo Asesor

DEZSÓ CSEJTEI, MÁRIA DORNBACH, INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ,
CARMEN MARIMÓN LLORCA, JOSÉ IGNACIO PÉREZ PASCUAL,
JESÚS RODRÍGUEZ VELASCO, LEONOR RUIZ GURILLO, ILDIKÓ SZIJJ

Editor

TIBOR BERTA

Redactora Técnica

ZSUZSANNA JENEY

Universidad de Szeged

Departamento de Estudios Hispánicos

Petőfi sgt. 30-34, H-6722 Szeged, Hungría

Tel.: 36-62-544-148

Fax: 36-62-544-148

E-mail: hispan@hist.u-szeged.hu

www.hispanisztikaszeged.hu

ISSN 1416-7263

SZEGED, 2012

ÍNDICE

ÁDÁM ANDERLE	
El Partido Aprista Cubano (1933-1937).....	5
MÓNIKA SZENTE-VARGA	
Nexos entre México y Europa Centro-Oriental	17
JOSÉ ANTONIO MÉRIDA DONOSO	
La desmemoria en la historia oficial: reflexiones sobre la memoria y el olvido en el exilio español	33
LÁSZLÓ VASAS	
“Semeja esti prado egual de Paraíso” (Gonzalo de Berceo: Milagros de Nuestra Señora)	45
TAMÁS ZOLTÁN KISS	
Lope entre voz y silencio. Notas sobre teatralización y dramaturgia en la España de la temprana edad moderna.....	61
ESZTER KATONA	
La importancia del guiñol dentro del mundo lorquiano	71
LABONCZ ZSUZSA	
Kálmán Bary, un escritor húngaro en Puerto Rico.....	79
ZSUZSANNA BÁRKÁNYI	
La adquisición de la asimilación de sonoridad	95
ANDRÁS LÉNÁRT	
En busca del concepto de cine nacional español.....	103
ENIKÓ PAJOR	
La influencia del papado de Aviñón sobre la música medieval española: la aparición del estilo <i>Ars Subtilior</i>	115

LA IMPORTANCIA DEL GUIÑOL DENTRO DEL MUNDO LORQUIANO

ESZTER KATONA

Universidad de Szeged

Abstract

Federico García Lorca was a versatile artist, known as a musician, poet, dramatist, essay-writer, and the director and actor of the Barraca Troupe, to mention only some important moments of his short but outstanding artistic career. Since his poems and dramas are well known amongst the Hungarian audience, instead of repeating clichés, this study selected a segment of Lorca's life work that is still considered a foster child among literary genres. This genre is the puppet-theatre, which always played a significant role in Lorca's life. The roots of this enthusiasm must be sought in his childhood, while as an adult Lorca consciously tried to search and pass on his knowledge of the tradition of puppet-shows and also lullabies. With the revival of such folk-rooted, ancient cultural treasures, the Andalusian artist wanted to guide his audience back to childhood innocence untouched by civilization. Avant-garde movements from the beginning of the century were also familiar with the genre of puppet-theatre. Several Spanish litterateurs (Jacinto Benavente, Valle Inclán, Rafael Alberti, Jacinto Grau) wrote plays especially for puppets, mostly –and surprisingly differing from our contemporary perception of puppet shows– for adult audiences.

Lorca's life work includes four surviving works written for puppet-theatre (Cristóbal, La tragicomedia de Don Cristóbal y la seña Rosita, La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, Retablillo de Don Cristóbal), this study will focus on presenting these plays.

Federico García Lorca fue un artista polifacético y un hombre inclasificable: músico, pianista y compositor, poeta, dramaturgo, ensayista y conferenciante, dibujante y director de la compañía teatral *La Barraca*, entre otros, para destacar solo los puntos más importantes de su trayectoria artística. Junto a estas categorizaciones, según sus amigos, fue un “eterno niño”¹ porque durante toda su vida logró conservar algo de su infancia y su arte siempre recibía impulsos e inspiración de su niñez. El presente artículo quisiera examinar un género especial dentro del mundo lorquiano que justamente tiene sus raíces en los años infantiles del artista. Este género es el guiñol que, en general, es considerado como un *hijastro* entre los géneros literarios. A pesar de eso, los títeres sí que

¹ Arturo MAGARIÑO, *García Lorca*, Biblioteca Histórica, Grandes personajes, Madrid, Ediciones Urbión, 1983, 12.

formaban un núcleo importante en la visión lorquiana sobre el mundo teatral, sobre todo en su temprana vocación literaria y, como vamos a ver más adelante en los detalles biográficos de Lorca, el dramaturgo tuvo planes con este género también para el futuro. Durante mucho tiempo, la crítica literaria encuadraba este segmento de la dramaturgia lorquiana bajo el lema menospreciador *teatro menor*, o como *primicias*, pero esta opinión injusta derivaba sobre todo de la escasez de documentos relativos a esta cuestión. Sin embargo, con el paso del tiempo, los investigadores² averiguaron manuscritos hasta entonces desconocidos y también la correspondencia de Lorca con sus amigos-artistas nos revela muchos detalles sobre la afición de Lorca hacia los títeres. Todo eso justifica que el guiñol no era un simple capricho pasajero en la vida del artista, sino que le acompañó durante toda su vida.

Lorca ya de niño manifestó gran entusiasmo por los títeres. Cuando el poeta tenía cinco o seis años, llegó a Fuente Vaqueros un grupo de gitanos que montó en la plaza mayor un teatrillo de marionetas. Este acontecimiento lo evoca también Carmen Ramos, la hija de la nodriza de Federico: “*Federico, que volvía de la iglesia con su madre, vio a los comediantes que levantaban su teatro, 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 [...]. Todos nosotros nos encontrábamos entre los títeres.*”³

La madre de Lorca, al ver la enorme excitación de su hijo, compró al niño un teatrillo de títeres del que el pequeño Federico nunca quería separarse.⁴ Así, podemos decir que la experiencia teatral de Lorca empezó con los títeres, muchos años antes de la organización de *la Barraca*. De su correspondencia llegamos a saber también que el joven artista más tarde ya tenía proyectos tan grandiosos como fundar una compañía de teatro de títeres y viajar con ésta por Europa y América. A pesar de que la idea de esta formación –denominada como *Los títeres de Cachiporra de Granada*, en otros lugares como *Teatro de Cachiporra andaluz*, o *Títeres andaluces de Cachiporra*, o simplemente como *Títeres españoles*– no se realizó nunca, el entusiasmo de Lorca por el guiñol no se disminuyó ni con el

² En este contexto hay que destacar las investigaciones de Piero Menarini. Piero MENARINI, “Federico y los títeres: cronología y dos documentos”, in: *Federico García Lorca. Boletín de la Fundación de Federico García Lorca*, III, 1989, núm. 5, 103-128. La cronología más actualizada véase en la edición de: Federico GARCÍA LORCA, *Teatrino di Don Cristoforo e di Donna Rosina*, [Prólogo y traducción de Piero Menarini], Rimini, Panozzo Editore, 2000. La cronología hasta 1937 se encuentra en las páginas 107-135.

³ Claude, COUFFON, *Granada y García Lorca*, Buenos Aires, Losada, 1967, 24.

⁴ Eulalia Dolores de la HIGUERA ROJAS, *Mujeres en la vida de García Lorca*, Madrid, Editora Nacional, 1980, 166.

paso de los años y, para organizar los ocasionales espectáculos de títeres, obtuvo el apoyo de artistas tan famosos como Manuel de Falla, Hermenegildo Lanz o Luis Buñuel, por ejemplo.

Más allá de la pasión infantil se puede encontrar otros motivos que animaron a Lorca a no dejar de cultivar este género. Uno de éstos fue que en el poeta siempre existía un fuerte deseo de recuperar, conservar y reelaborar el rico patrimonio de la cultura española en vía de extinción.⁵ Y el teatro para marionetas fue un género moribundo en la primera mitad del siglo XX. Pues, el deseo de revalorizar este género es muy fuerte en la intención lorquiana. Además, no podemos olvidar tampoco la influencia de las vanguardias de los años veinte (Jacinto Benavente, Valle Inclán, Rafael Alberti, Jacinto Grau) que mostraban gran interés por este género popular e intentaron renovarlo. Los dramaturgos de vanguardia adoptaron una actitud de aire infantil –en el mejor sentido de la palabra– que se enfrentaba al canon del teatro burgués con la intención de regresar a las raíces del género y a la pureza del rito dramático.⁶ Semejantemente al *ars poetica* de las tendencias vanguardistas, también Lorca declaró que con los títeres podía guiar al público a una inocencia original, no manchada por la civilización, donde la fantasía encontraría de nuevo la libertad creadora. Con la ayuda de las marionetas el teatro puede descubrir las profundidades del alma o, como dice el *Zapatero* disfrazado de titiritero, respondiendo a una pregunta del *Alcalde*, el oficio de un comediante de títeres es “*un trabajo de poca apariencia y de mucha ciencia. Enseño la vida por dentro.*”⁷

El credo artístico de Lorca sobre el género de títeres podemos encontrarlo en su forma más expresiva, en mi opinión, en el prólogo de la farsa para guiñol, *Retablillo de Don Cristóbal*: “*Todo el guiñol popular tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad [...]. El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia.*”⁸ De las palabras que terminan esta obra podemos sentir también la actitud rebelde de las vanguardias, atacando el teatro burgués: “*Lenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada, y saludemos hoy [...] a don Cristóbal [...] como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.*”⁹ – dice el *Director*.

⁵ Basta pensar en su famoso ensayo sobre las nanas infantiles.

⁶ Ana GÓMEZ TORRES, *La carnavalización del teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático*, asequible en: <http://www.anmal.uma.es/numero12/GOMEZ.htm>

⁷ Federico GARCÍA LORCA, *La Zapatera prodigiosa*, asequible en: <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl003500.htm>

⁸ Federico GARCÍA LORCA, *Retablillo de Don Cristóbal*, asequible en: http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/retablillo_de_don_cristobal.htm

⁹ *Idem*.

Hoy día conocemos cuatro obras guiñolescas de la dramaturgia lorquiana aunque su primera obra teatral, *El maleficio de la mariposa* (1920), en su primera versión, nació como teatro para títeres con el título *La ínfima comedia*. Si bien la idea quedó sólo en proyecto, ya que esta pieza fue presentada en su forma definitiva con actores de carne y hueso.¹⁰

La primera obra para títeres, *Cristobical* fue escrita probablemente entre 1921 y 1922. Es una pieza en fragmento, de siete hojas manuscritas¹¹ que es preciosa también porque guarda la ilustración del autor mismo sobre el teatrillo. De la correspondencia de Lorca incluso llegamos a saber que Manuel de Falla se encargó de componer música para la representación.¹² A pesar de ser una pieza inacabada, las numerosas tachaduras en el texto comprueban que Lorca elaboró y revisó con cuidado esta obra. Además, es importante subrayar que podemos encontrar muchos paralelos entre esta obra y la más tardía, *La tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita* (o *Títeres de Cachiporra*) cuyo primer manuscrito data de agosto de 1922 y de la que se conocen tres reelaboraciones posteriores.¹³ La primera coincidencia aparece en los nombres de los personajes: en ambas obras aparecen Doña Rosita, Don Cristobita/Cristobical, Currito *el del Puerto*, un grupo de mozos y mozas, Cocoliche, y un mendigo ciego. Pero hay también otros puntos que muestran la estrecha relación entre los dos textos. Por ejemplo, en el primer cuadro de la *Tragicomedia* Cocoliche y Rosita cantan: “*Por el aire van / los suspiros de mi amante, / por el aire van, / van por el aire.*”¹⁴ Lo mismo, aunque en forma más breve, en el *Cristobical* sonaba como: “*Por el aire / van los suspiros / de mi amante.*”¹⁵

Entre la tercera página de *Cristobical* y el segundo cuadro de la *Tragicomedia* también podemos descubrir semejanzas. Aunque no se repitan las mismas palabras, sin embargo el contenido es el mismo, cantando sobre el amante que se baña en el Guadalquivir. En *Cristobical*: “*El río Guadalquivir / tiene una estrella escondida. / Mi amante la va buscando / el Guadalquivir arriba.*”¹⁶; en la *Tragicomedia*: “*Mi amante siempre se baña / en el río Guadalquivir, mi amante busca pañuelos / con la*

¹⁰ Nos revela esta información una carta escrita por Lorca a Gregorio Martínez Sierra. La cita: Ian GIBSON, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, 1985. 256.

¹¹ El manuscrito fue ya publicado: Piero MENARINI, “Un texto inédito de Lorca para guiñol: *Cristobical*”, in: *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XI, 1987, núms. 1-2, 13-37.

¹² Federico GARCÍA LORCA, *Epistolario*, Madrid, Alianza, 1983, 50.

¹³ Piero MENARINI, “Federico y los títeres...” , *op. cit.*, 114-115.

¹⁴ Federico GARCÍA LORCA, *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Critóbal y la señá Rosita*, asequible en: <http://usuarios.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl003200.htm>

¹⁵ Piero MENARINI, “Un texto inédito...” , *op. cit.*, 33.

¹⁶ *Ibidem*, 31.

seda carmesí.”¹⁷ Es semejante también la descripción del protagonista que es un hombre grosero y colérico. En ambas piezas aparecen nombres hablantes: Don Leñador-Corazón (*Cristobical*), Espantanublos, Canza-Almas (*Tragicomedia*). Es interesante notar que estos nombres realmente eran corrientes en el pueblo natal de Lorca.¹⁸ Podemos notar que entre las dos obras hay una afinidad textual y no sólo de género.¹⁹

La *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1922) es también una farsa para títeres con raíces populares. El agresivo Cristobita expía, mientras los jóvenes amantes, Cocoliche y Rosita se unen en amor. A pesar de la trama muy simple, ya podemos notar que el motivo principal de los mayores dramas lorquianos ya está presente: el matrimonio por interés de una mujer joven con un hombre viejo (*La Zapatera prodigiosa*), el no respetar los verdaderos sentimientos humanos, o el deseo en las mujeres de casarse a toda costa (*La casa de Bernarda Alba*). En la visión de Lorca para las mujeres “no hay más que dos extremos: o monja o trapo de fregar” –como dice la Zapatera (*La Zapatera prodigiosa*)²⁰ y contra este destino no pueden hacer nada– “no tengo más remedio que aguantarme porque lo manda la ley” – como expresa Rosita (*Tragicomedia*).²¹ En la *Tragicomedia* aunque Lorca ya toca ligeramente este motivo, el fin de la obra no es triste.

Cronológicamente la siguiente obra *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* es la única pieza para títeres de Lorca que fue expresamente escrita para un público infantil a propósito de festejar el día de los Reyes Magos en enero de 1923. En la correspondencia de Lorca encontramos alusiones a *La niña...* en diciembre de 1922, en una carta escrita a Fernández Almagro, célebre crítico literario y amigo del poeta a quien invitó “a un teatrillo que Falla y yo vamos a hacer en mi casa. Será un guñol extraordinario y haremos una cosa de arte puro del que tan necesitados estamos.”²² Es decir, Lorca también aquí alude a la importancia de la renovación teatral en sentido vanguardista. En la puesta de escena ayudaron a Federico sus amigos-artistas: Manuel de Falla compuso e interpretó la música que acompañaba la pieza, el aguafuertista Hermenegildo Lanz realizó las marionetas que fueron movidas por el mismo Lorca y su hermana mayor, Isabel. Antes de la obrilla lorquiana los artistas presentaron también a los niños una adaptación para guñol de un entremés de Cervantes, *Los dos habladores* y,

¹⁷ Federico GARCÍA LORCA, *Los títeres de Cachiporra*, *op. cit.*

¹⁸ Francisco GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Tres, 1981, 279.

¹⁹ Para un análisis más detallado véase: Piero MENARINI, “Un texto inédito...”, *op. cit.*

²⁰ Federico GARCÍA LORCA, *La Zapatera prodigiosa*, asequible en: <http://usuaris.tinet.cat/piel/libros/glorca/gl003500.htm>

²¹ Federico GARCÍA LORCA, *Los títeres de Cachiporra*, *op. cit.*

²² Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1997, 751.

después de *La niña...*, un *Misterio de los Reyes Magos* cuyas muñecas fueron inspiradas por las miniaturas de un códice del siglo XIII.

La niña... fue editada por primera vez en la revista *Títere* en 1982, luego en 1984 apareció en los *Anales de Literatura Española Contemporánea*. Un año más tarde fue publicada en Nueva York por la *Society of Spanish-American Studies* y, finalmente en 1986, también la Editorial Aguilar la introdujo en las *Obras completas* de Lorca, reconociendo oficialmente la autoría de la pieza.²³

A pesar de las cuatro ediciones mencionadas, Piero Menarini puso en duda la verdadera autoría de Lorca. Según él, la obra no se quedó para la posteridad, sólo la conocemos en la versión reconstruida de Francisco y Concha García Lorca que estaban también presentes en el espectáculo. Además, según Menarini, lo que dificulta la situación es que existen además otras dos versiones: una de Roberto Aulés, director del Teatro de la Ciudad de Buenos Aires en los años '60, la otra de César Linari, títerero famoso que hizo numerosas adaptaciones al guiñol de otras obras lorquianas también. Después de un análisis exhaustivo Menarini llega a la conclusión de que *La niña...* publicada en 1986 por la Aguilar es la versión de César Linari.²⁴

Entre las versiones mencionadas hay diferencias, pero la base es común: la historia viene de un cuento popular *La mata de albahaca*. Es decir, Lorca no inventó la trama, su propósito era más bien dramatizar un cuento popular y, mediante los títeres, intensificar las posibilidades expresivas de la fuente. Lo que dificulta la reconstrucción de la obra original es que también el cuento mismo existe en muchísimas variantes en los países hispanohablantes.

El cuento pertenece al género de los cuentos de adivinanzas y narra la historia de un príncipe y una muchacha que al final se casan. De la versión original Lorca conservó algunos motivos característicos de los cuentos populares: por ejemplo, el número tres (tres hermanas), repetición de situaciones (preguntas, adivinanzas), el uso del disfraz (pescadero, médico), amor entre un príncipe y una niña pobre. Lo más probable es que Lorca introdujera solo algunas modificaciones que endulzaban el cuento original, adaptando el texto al

²³ Francisco PORRAS, "Un texto inédito para títeres de Federico García Lorca", in: *Títere*, Madrid, núm. 23, 1982; *Anales de Literatura Española Contemporánea*, (ed.: Luis T. González del Valle), 1984, núm. 9, 1-15; *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. New York, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1985; Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas* II, Madrid, Aguilar, 1986, 61-70.

²⁴ Piero MENARINI, "¿Es La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón realmente de Lorca?", in: *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2004, 177-190.

gusto y a la sensibilidad de un público infantil.²⁵ La velada teatral tuvo lugar en el salón de la casa familiar de los Lorca y, aunque no superó la función privada y única, quedó inmortalizada a través de algunos documentos periodísticos.²⁶ Mora Guarnido, en su artículo, evaluando la producción elogia “*las delicias artísticas de un guiñol bien hecho*” y define aquel acontecimiento especial como un “*refugio de arte puro*”. El cronista llama nuestra atención al carácter popular y a la vez culto del género guiñol y, junto las raíces históricas del teatro *cachiporra* subraya la modernidad de Lorca, comparando su creación con un poema cubista. Es decir, lo popular y lo culto, lo antiguo y lo moderno estaban presentes en el espectáculo. El crítico insiste en la decadencia del teatro convencional, al que se contrapone el guiñol como arte plástico, como teatro marginal que muestra una experiencia artística alternativa al “*gran fracaso actual de la escena española*”.²⁷

La siguiente farsa guiñolesca que escribió Lorca fue el *Retablillo de Don Cristóbal*²⁸ (1931). De primera lectura podemos descubrir rasgos comunes con la *Tragicomedia* ya analizada. Podemos decir que mientras que el *Cristobical* fue la primera versión de la *Tragicomedia*, el *Retablillo* fue una variante de ésta última. La situación de base es igual, aunque hay que destacar algunas diferencias.

La *Tragicomedia* es una farsa guiñolesca, mientras que El *Retablillo* es una farsa para guiñol. De eso deriva que la acción del *Retablillo* es mucho más esquematizada y simple, facilitando con eso la puesta en escena. Como consecuencia de la simplificación de la acción, también se reduce el número de los personajes: en la versión más temprana (1922) hay más de veinte personajes, mientras que en la obra más madura (1931) Lorca mueve solamente a siete figuras.

En la *Tragicomedia* domina la prosa, en el *Retablillo* Lorca aumenta considerablemente la proporción de las partes líricas. Hay escenas donde los personajes hablan exclusivamente en rimas.

Además, hay cambios en nivel lingüístico: en el *Retablillo* Lorca tiene predilección por el uso de expresiones más groseras que reflejan un lenguaje popular. La mayor diferencia la encontramos, sin duda alguna, en la conclusión

²⁵ Por ejemplo, en el cuento original la niña disfrazada de médico pone en el culo del príncipe un nabo (o un rábano) como remedio, pero esta escena está suprimida de la adaptación lorquiiana.

²⁶ José MORA GUARNIDO, “Crónicas granadinas. El teatro cachiporra andaluz”, in: *La Voz*, Madrid, 12 de enero de 1923. José, FRANCÉS, “Los bellos ejemplos. En Granada rescucita el guiñol”, in: *La Esfera*, Madrid, 10 de febrero de 1923.

²⁷ José MORA GUARNIDO, *op. cit.* Menarini publica el artículo entero: Piero MENARINI, “Federico y los títeres: cronología y dos documentos”, *op. cit.*, 124-126.

²⁸ Fedrico GARCÍA LORCA, *Retablillo de don Cristóbal*, asequible en: http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/retablillo_de_don_cristobal.htm

de la historia. En la *Tragicomedia* Lorca hace justicia como es característico en un cuento popular, satisfaciendo al público. Pero en el *Retablillo* ya no es capaz de mentir, más bien deja sin conclusión la historia o, mejor dicho, emplea el método de *deus ex machina*: la cabeza del director asoma a la escena y agarra los muñecos poniendo fin al espectáculo. En los años treinta, es decir la fecha de la publicación del *Retablillo* Lorca ya sabe que las viejas y fósiles tradiciones españolas no favorecen a las ilusiones fantásticas o fabulosas, porque la ley siempre vence sobre el hombre.

Más allá de las obras escritas concretamente para títeres, no podemos pasar por alto que estas mismas raíces populares hay que tenerlas en cuenta en la génesis de otras obras, como por ejemplo en el caso de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que se sitúa en un espacio fronterizo entre el teatro para actores y para muñecos. En la correspondencia de Lorca podemos encontrar una alusión también a *La zapatera prodigiosa* como “una comedia por el estilo de *Cristóbal*”.²⁹ Incluso en su *teatro imposible*, o *teatro bajo arena* (*Así que pasen cinco años*, *El público*) podemos encontrar la influencia y la presencia de las máscaras y de extraños muñecos, es decir Lorca no se olvidó nunca de estos orígenes populares con amplias posibilidades de expresión.

Este breve repaso por los títeres de Lorca muestra también que para el artista andaluz este género no era una categoría menor, sino una principal vía de experimentación artística que vuelve a las raíces del arte teatral.

²⁹ Carta escrita a Melchor Fernández Almagro, citada por el blog (sin autor) de la página *Títeres Clavileño*, asequible en: <http://www.titeresclavileno.com/los-titeres-de-lorca/>