

La presencia del niño en las literaturas en lengua española

(La niñez como dimensión, objeto y perspectiva
del discurso literario)

La presencia del niño en las literaturas en lengua española

(La niñez como dimensión, objeto y perspectiva
del discurso literario)

Redacción:
Gabriella Menczel
y
László Scholz

Eötvös József
Budapest



Könyvkiadó
2007

La presencia del niño en las literaturas en lengua española
(La niñez como dimensión, objeto y perspectiva del discurso literario)
Actas del Coloquio Internacional organizado por el
Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la
Universidad Eötvös Loránd y el Instituto Cervantes de Budapest.
Budapest, 30 de mayo – 1 de junio de 2007

Redacción:

Gabriella Menczel y László Scholz

Revisión:

Amelia Blas Nieves, María Luisa Gómez Sacristán y
Margit Lukácsi

Diseño de cubierta: Instituto Cervantes de Budapest

Los organizadores manifiestan su particular agradecimiento a los
patrocinadores del evento:

Ministerio de Educación, Hungría
Museo Literario Petöfi, Budapest
Museo de Bellas Artes, Budapest

Oktatási segédanyag

© de la edición: Eötvös József Könyvkiadó

© de los textos: sus Autores

ISBN 963 7338 69 4

NIPO: 503-08-083-X

A kiadásért felel:

az Eötvös József Könyv- és Lapkiadó Bt. vezetője

Készült: 58,8 (A/5) ív terjedelemben

Megjelent: 2007. decemberben

Nyomda: Naszály-Print Kft. Vác

Índice

Juan Manuel Bonet	
Acerca de bazares, kindergartens, tiendas de muñecos, casas de cartón: Niños vanguardistas de España y América.....	9
Éva Nyerges	
¿Velázquez o Cano?	25
Magdolna Orosz	
Percances en el proceso de educarse. Posibilidades y limitaciones del desarrollo del individuo en la literatura alemana	34
Jaime García Padrino	
El reflejo de la infancia en la literatura infantil española.....	51
Rosario Gómez Gómez – Cristina del Moral Barrigüete	
La figura del niño en la obra infantil de Manuel L. Alonso.....	64
Eija Horváth Faller	
El concepto de receptor en la literatura infantil española. <i>Dulcinea y el Caballero Dormido</i> de Gustavo Martín Garzo.	77
Sara Mingozzi	
Mito y folklore en la literatura infantil escrita por autoras latinas en Estados Unidos.....	93
Zsuzsanna Ruppl	
Temas y tabúes en la literatura infantil y juvenil española	103
Mária Bernadett Smid	
Folclore y literatura de la dentición. El caso del Ratoncito Pérez.....	113
María Victoria Sotomayor Sáez	
Modelos de infancia. Niñas y niños en los cuentos de Calleja	123
Angela Birner	
Lo extraño e intemporal de la figura infantil en la colección <i>los niños tontos</i> de Ana María Matute	135
Amelia Blas	
Estudio del héroe en <i>Caperucita en Manhattan</i>	144
Ana Casas	
Vuelta al paraíso de la infancia. <i>Helena o el mar del verano</i> (1952), de Julián Ayesta.....	153
Rafael Climent Espino	
Regreso al pasado. Infancia y construcción de género en la narrativa de Lucía Etxebarria.....	161
Csaba Csuday	
La dimensión pueril como “inteligencia angélica”, “centro místico” e “hijo del alma” en <i>El orden alfabético</i> de Juan José Millás.....	173
Pablo Encinas Arquero	
Visión contrastiva de la primera etapa de Lázaro de Tormes y Estebanillo González.....	184

Dóra Faix	
Los niños en la narrativa de Juan Marsé	195
Ilia Galán	
Perspectivas para una mentalidad de la infancia desde don Quijote, Lazarillo, el Buscón, Shanti Andía y Alfanhuí	206
Mária Gerse	
De la infancia inscrita en la ausencia. Ana María Matute. <i>Los mercaderes</i>	220
Jordi Giné de Lasa	
El niño y la Guerra Civil en Barcelona (Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, J. A. Goytisolo y Gabriel Ferrater)	228
Alfonso Hernández Torres	
Gloria Fuertes en el País de Nunca Jamás. Un acercamiento a su poesía para mayores	241
Adél Imréné Horváth	
Formas de aparición del niño en la literatura medieval	249
Mónika dr. Bán Gáborné Káli	
Niños en la literatura de los Siglos de Oro	260
Eszter Katona	
El niño en el teatro lorquiano	266
Tamás Zoltán Kiss	
La "familia suspendida" como metáfora de la imposibilidad de la transmisión de sentidos coherentes en <i>Hijos sin hijos</i> (1993) de Enrique Vila-Matas	281
Pál Kovács	
Αρχή y destino. La muerte como rito de nacimiento. El análisis bíblico-mítico de <i>La familia de Pascual Duarte</i>	287
Nieves Martín Rogero	
La memoria de la Guerra Civil en la literatura infantil española	295
Erika Mezösi	
La figura del Niño Dios en la literatura tradicional medieval	308
Elena Florencia Pedicone de Parellada	
El individualismo en personajes infantiles de Miguel Delibes	316
Elena Perulero Pardo-Balmonte	
Infancia y memoria en la poesía de Blas de Otero	323
María Rosario Quintana	
Los niños del 36	340
M ^a de los Ángeles Rodríguez Sánchez	
Los niños prodigio en <i>Cinematógrafo</i> de Carranque de Ríos	347
Catherine Sablonnière	
El niño prodigio. La imagen del niño en la prensa isabelina	361
Ákos Szolcsányi	
El hijo en la tragedia profana. Cuestiones y problemas de <i>Yerma</i>	372
Balázs Tormási	
La vida y hechos de Onofre Bouvila. Un pícaro moderno en Barcelona	387

Montserrat Trenado González	
Análisis de las figuras infantiles en Carlos Ruiz Zafón	395
László Vasas	
El ingenioso pícaro Lazarillo de Tormes	404
Concepción Bados Ciria	
La voz narrativa infantil femenina como afirmación de la identidad	413
Dóra Boráros-Bakucz	
Érase una vez... cuentos de hadas de hoy. Versiones para princesas y príncipes sapo	426
Agustín Cadena	
El héroe infantil en la obra de José Revueltas	438
Walter Carlos Costa	
Infantilidad e innovación en <i>El caballo perdido</i> de Felisberto Hernández	444
Ágnes Cselik	
El niño herido como réplica del adulto frustrado en las obras de Ricardo Piglia	450
Zsuzsanna Csikós	
El conflicto entre la autenticidad infantil y la falsedad del mundo de los adultos: el caso de los niños enfermos en algunos cuentos hispánicos	458
Magda Díaz y Morales	
La infancia y el retorno al placer en <i>Imágenes de Vanya</i> de Juan García Ponce.....	464
Mária Dornbach	
La evolución de un niño como reflejo de la identidad nacional en <i>Los ríos profundos</i> de José María Arguedas.....	479
Sophie Dufays	
La mirada del niño en <i>Kamchatka</i> (Marcelo Figueras – Marcelo Piñeyro, 2002). Del olvido a la memoria	484
Eva Guerrero Guerrero	
La ética social en <i>Cuentos de la Nana Lupe</i> de Pedro Henríquez Ureña ..	495
Emanuela Jossa	
Los niños sin infancia en <i>La furia y otros cuentos</i> de Silvina Ocampo	505
Gabriella Kiss	
Sustituciones en la novela <i>Mulata de tal</i> de Miguel Ángel Asturias	513
Katalin Kulin	
Infancia y creatividad en las obras de José Donoso.....	522
Mercédesz Kutasy	
Unos cuantos niños, unos cuantos dobles de Virgilio Piñera	528
Adriana Lantos	
La voz narrativa oculta en <i>Balún-Canán</i> de Rosario Castellanos	534
Eszter Lukács	
El niño decrepito. La figura infantil en <i>El otoño del patriarca</i> de Gabriel García Márquez	540
Gabriella Menczel	
“Mentira.” La retórica del alma en la poesía de César Vallejo.....	552

Szilvia Nagy-Zekmi	
Llamas que hablan: Representaciones neoindigenistas del niño en medio de la violencia.....	559
Eszter Orbán	
La fugitiva presencia del niño en <i>La Habana para un Infante difunto</i> de Guillermo Cabrera Infante.....	568
Borbála Pap	
La imaginación pueril en tres cuentos de Julio Cortázar ("Silvia", "Final del juego", "Verano").....	575
Ágnes Pál	
Lo adulto y lo pueril en el mundo narrativo de Juan Carlos Onetti.....	582
Erna Pfeiffer	
La infancia en la novela mexicana (1950–1990). Construcciones literarias de identidad.....	588
Mariola Pietrak – Laura Jiménez Jiménez	
La maternidad y la identidad en la obra de algunas escritoras del Cono Sur.....	601
Liliana Reales	
Onetti y la niña.....	611
László Scholz	
¿Por qué mueren los niños en los cuentos hispanoamericanos?.....	617
Carmen Servén Díez	
El niño frente al paisaje en dos relatos americanos: <i>Ecue-Yamba-Ó</i> y <i>El alhajadito</i>	624
Andrea Simonovics	
El puzzle como medio para revivir la infancia en <i>Bariloche</i> , de Andrés Neuman.....	635
Gábor Varga	
<i>Las Hortensias</i> . Niños de Felisberto Hernández.....	646
Josefina Vázquez Arco	
La mirada "infantil" en <i>Un mundo para Julius</i> , de A. Bryce Echenique...	654
Dániel Végh	
La literatura como juego. Bosquejo teórico.....	664

El niño en el teatro lorquiano

"A veces creo que el niño que vive en mí
es quien me dicta lo mejor de mi obra."¹

Federico García Lorca

1. Lorca, "el eterno niño"

Examinando la biografía y la obra artística de Lorca nos encontramos con un hombre indefinible. Lorca: el músico, el compositor, el poeta, el dramaturgo, el infatigable viajero y director de La Barraca, el conferenciante, el ensayista, el dibujante. No encaja con ninguna definición, tal vez excepto una: "el eterno niño." (Magariño 12) Como le evocó Jorge Guillén: "Dentro del hombre latía su infancia. Por eso Federico nunca fue un mozalbote sin fundamento; se lo impedía aquel fondo de niño..." (Magariño 38) Verdaderamente, Lorca era un hombre que nunca dejó de ser niño.

Su propia vida era una niñez perpetua de donde recibió su fantasía y su inspiración artística. Verdaderamente casi no hay obra suya donde no se sientan las impresiones infantiles: las imágenes de su tierra natal, el verde de la vega granadina, los gitanos de Andalucía, las impresionantes historias y leyendas que oía contar, canciones populares, colores, rostros fijados para siempre en su memoria. Estas vivencias pueriles dejaron huellas en su arte, como él mismo confiesa en la *Veleta* (en *Libro de poemas*): "Tiene recias cadenas / mi recuerdo." (García Lorca, *Obras completas I* 62) Estos recuerdos infantiles aparecen por primera vez en su poesía, y luego, en su teatro.

Lorca mismo reconoció muchas veces que vivía en una infancia constante:

¿Mi vida? ¿Es que yo tengo vida? Estos mis años, todavía me parecen niños. Las emociones de la infancia están en mí. Yo no he salido de ellas. Contar mi vida sería hablar de lo que soy, y la vida de uno es el relato de lo que se fue. Los recuerdos, hasta los de mi más alejada infancia, son en mí un apasionado tiempo presente... (García Lorca, *Obras completas III* 523)

¹ Palabras de García Lorca formuladas –según las memorias de Rafael Martínez Nadal– una noche en sobremesa de mucho coñac. (37)

Pero ¿cómo era esta infancia? Federico la evoca así: "He tenido una infancia muy larga y de esa infancia prolongada me ha quedado esta alegría y optimismo inagotable...; esta risa de hoy es mi risa de ayer, mi risa de infancia y de campo que la defenderé hasta que muera." (Garrido Lopera)

La tierra, uno de los elementos simbólicos más reiterativos de su obra artística, es la que está más enraizada en su infancia. Como él mismo declaró:

Amo la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles... (García Lorca, *Obras completas III* 526)

Puesto que este artículo se concentra más en el teatro lorquiano, sólo quisiera destacar algunos poemas –sin la pretensión de la totalidad– donde se encuentran alusiones autobiográficas a la infancia de Lorca.

Uno de los mejores ejemplos es el poema "Tiovivo" (del libro *Canciones*) donde escribe: "Sobre caballitos / disfrazados de panteras / los niños se comen la luna / como si fuera una cereza." (García Lorca, *Obras completas I* 350) Este recuerdo se alimenta exactamente del primer año de edad de Lorca cuando él mismo montaba un caballito de madera cuya piel imitaba a una pantera. Podemos encontrar documentación sobre este hecho gracias a una foto publicada en la edición de lujo de las obras completas de Lorca.

En otro lugar, en la "Balada de la plactea" (en *Libro de poemas*) pide a dios que le devuelva su alma infantil y por supuesto tampoco allí falta un juguete característico de su niñez, el sable de madera: "Para pedirle a Cristo / Señor que me devuelva / mi alma antigua de niño, / madura de leyendas, / con el gorro de plumas / y el sable de madera" (García Lorca, *Obras completas I* 136). Los personajes-niños de este poema dialogan con el poeta y él, inmerso en el mundo de la fantasía infantil, en la fantasía natural de los niños a creer en lo imposible, les responde una y otra vez. El diálogo del poema es una despedida de los niños antes de abandonar para siempre el jardín de la infancia. (Martínez Nadal 41)

Otro recuerdo personal aparece en "El niño mudo" (en *Canciones*) hace referencia a los 7 años de edad del poeta cuando cogió una enfermedad. Además, evoca esta experiencia también en una nota autobiográfica de 1929: "allí [en Almería] tuve una enfermedad en la boca y en la garganta que me impedía hablar y me puso en las puertas de la muerte." (García Lorca, *Obras completas III* 306)

En muchos poemas tempranos los animalitos reciben protagonismo: los lagartos, las ranas, los caracoles y las cigarras dialogan, y se llenan de emociones, sentimientos y sufrimientos humanos (ej.: "Los encuentros de un caracol aventurero", "Cigarra", "El lagarto viejo", "El lagarto está llorando"). En estos cuadros podemos ver al niño Lorca hablando con esas pequeñas criaturas de la naturaleza, pero detrás del tono juguetón se descubren temas muy serios (la existencia, la muerte, la vida después de la muerte, etc.). Es decir, sólo el tono y la imagen guarda *la infantilidad* (en sentido positivo de la

palabra) del poeta, mientras el mensaje es de una hondura muy humana. Y no olvidemos que esos animalitos, pequeños bichos hablantes, estarán presentes también en su teatro temprano (*El maleficio de la mariposa*).

Gracias a los recuerdos de Isabel García Lorca conocemos otros detalles de la infancia de Federico que, después, quedan inmortalizados en su obra. Por ejemplo, sabemos por la descripción de Isabel, que en el patio de su casa había una tinaja enorme a la que no dejaban acercarse a la hermana pequeña. Le contaban que una niña vecina se había caído al levantar la tapa de una tinaja semejante y se había ahogado (Isabel García Lorca 28). Estas memorias aparecen de manera escalofriante en la "Niña ahogada en el pozo" (en *Poeta en Nueva York*).

Otro recuerdo se relaciona con el jardín de la Acera del Daro "donde fuimos tan felices", evoca Isabel el pasado. Allí vivían dos galápagos y un gato rubio. Un día Isabel recibió una ranita que echó a la fuente. Entonces, el gato, atraído por el nuevo habitante, empezó a jugar con la rana y se la comió. Esta imagen vuelve poetizada en 1910 en "Intermedio" (en *Poeta en Nueva York*):

Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
 en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
 en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
 en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

(García Lorca, *Obras completas I* 512)

En este poema están presentes no sólo los recuerdos infantiles de Isabel sino de Federico también, mezclados con los de su hermana menor. Como su madre les contaba muchas veces, *el cuello de la jaca* alude a un episodio de la niñez de Federico cuando, de muy pequeño, le subieron al caballo con fuerza y él no quiso echar a andar. Y también *Santa Rosa* es una alusión a una estampa de colores chillones que tenían en su casa. La imagen de *los tejados del amor* viene también de la realidad, son los que los hermanos Lorca veían desde la torre de la casa y donde las malas lenguas decían que se comunicaban algunos novios. (Isabel García Lorca 29-30)

Los hermanos Lorca jugaban muchísimo y uno de los juegos preferidos era "el secreto." Era el clásico pasatiempo de los pequeños cuando escondían algo, y luego, había que encontrarlo. Este juego de secreto nos quedó con fuerza poética en la "Balada interior" (*Libro de poemas*): "Frio, frio, / como el agua del río. [...] Caliente, caliente, / como el agua de la fuente." (García Lorca, *Obras completas I* 130) Este estribillo era lo que decían cuando jugaban. Es decir, el frío indica el alejamiento del objeto buscado, mientras el caliente sugiere la proximidad del "secreto." (Isabel García Lorca 31-32)

Los recuerdos infantiles aparecen no sólo en la poesía lorquiana sino que están presentes también en su teatro. Por ejemplo, la base temática de su primera obra dramática, *Mariana Pineda*, estaba muy unida a la infancia del poeta porque, como es sabido, su familia vivía durante algún tiempo cerca de la plaza que llevaba el nombre de esta heroína popular y, además, el pequeño Federico ya conocía a través de las canciones populares la historia de Mariana Pineda. Como él mismo recuerda en una declaración después del estreno

bonarense de la obra: "Mariana Pineda fue una de las más grandes emociones de mi infancia." (Garrido Lopera). O también su última obra dramática, *La casa de Bernarda Alba*, se alimenta de impresiones personales de la niñez de Lorca cuando su familia vivía en una casa contigua de la viuda Frasquita Alba que sometía a sus hijas a una vigilancia tiránica.

Los mencionados ejemplos justifican que las vivencias infantiles sirvieron la mayoría de las veces como base de las obras de Lorca. Por supuesto las memorias presentadas son arrancadas un poco arbitrariamente, pero ilustran bien la relación que existe entre la niñez y la obra del artista andaluz y ejemplifican aquella "hondura de infancia" –otra vez con las palabras de Jorge Guillén– que era Federico. (Magariño 38)

2. Lorca y los niños: el elemento folclórico infantil de su obra

2.1. Los títeres

Todos los biógrafos de Lorca coinciden en señalar el temprano interés que el poeta andaluz manifestó por los títeres. Hasta la actualidad, la crítica literaria encuadraba esta parte de la obra lorquiana bajo el lema de *teatro menor*, pero hoy día ya podemos rechazar esta categorización menospreciadora que derivaba sólo de la falta de documentos. Siguiendo la cronología de Piero Menarini (Menarini, "Federico y los títeres..." 103–128) se puede ver que el guiñol no era un capricho pasajero de Lorca, sino que le acompañó durante toda su vida y obra artística.² En esta cronología se encuentran no sólo las fechas del nacimiento de las obras de Lorca escritas para títeres sino que revela una vasta correspondencia de Lorca con sus artistas-amigos. Estos documentos atestiguan que en la mente del poeta andaluz siempre estaba presente el proyecto de un teatro de títeres.

Pero ¿de dónde venía esta afición? Encontramos la respuesta de nuevo en la niñez de Lorca: a los cinco o seis años del poeta llegó a Fuente Vaqueros un extraño grupo de gitanos que montó en el pueblo un teatrillo de títeres. Según los recuerdos de 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

² Una versión más corriente de la cronología mencionada: GARCÍA LORCA, Federico. *Teatrino di Don Cristoforo e di Donna Rosina*, prefazione e traduzione di Piero Menarini. Rimini: Panozzo Editore, 2000. La parte referente a la cronología alargada hasta 1937 véase: 107–135.

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. (Couffon 24)

Después, su madre, Vicenta Lorca, viendo el gran entusiasmo de su hijo, regaló al niño un teatrillo de guiñol del que el pequeño nunca se separaba (Higuera Rojas 166). Así podemos ver que su vena de dramaturgo estaba presente ya mucho antes de la organización de La Barraca: con los títeres empieza ya su experiencia teatral. Su gran proyecto, crear un teatro de títeres andaluz y recorrer Europa y América, quedó sólo en un intento, sin embargo su entusiasmo hacia los títeres nunca disminuyó.

Pero detrás de su afición al guiñol podemos encontrar otros factores también que le animaban a cultivar este género literario. En primer lugar, como hemos visto, es una pasión de origen infantil, pero, por otro lado, podemos encontrar en Lorca un instinto de recuperar, archivar y reelaborar un rico patrimonio popular en vía de extinción. Y como tercer motivo, hay que mencionar la influencia de las vanguardias de los años veinte que mostraban gran interés por este género popular e intentaron renovarlo. Lorca veía en el teatro de títeres una forma de regreso a la autenticidad, a la libertad imaginativa y a la pureza incontaminada por la civilización. Con la ayuda de los títeres se penetra en el significado más castizo y profundo de la vida. O como expresa el Zapatero travestido de titiritero (en *La Zapatera prodigiosa*) a la pregunta del Alcalde que quiere saber en qué consiste el trabajo de un comediante de títeres: "¡Ah! Es un trabajo de poca importancia y de mucha ciencia. Enseño la vida por dentro." (García Lorca, *Obras III Teatro 1* 232)

Hoy día conocemos cuatro obras guiñolescas de la dramaturgia lorquiana aunque su primera obra teatral, *El maleficio de la mariposa*, en su primera versión, era pensada para títeres, con el título *La infima comedia*. Si bien la idea quedó sólo en proyecto, ya que *El maleficio...* se representaría en su versión definitiva con actores de carne y hueso, puede decirse que Lorca se acercó por primera vez a los escenarios como autor de teatro de títeres. Otras obras expresamente escritas para títeres son:

Cristobical que nos quedó sólo en fragmento³ pero las numerosas tachaduras y variantes en el texto comprueban que Lorca elaboró y revisó con cuidado esta obrita.

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.⁴

Retabillo de don Cristóbal, otra obra para títeres muestra algunas semejanzas con la *Tragicomedia*, pero sólo a primera vista. En el *Retabillo* Lorca muestra una mayor preferencia por la expresión cruda y descarnada, la acción se esquematiza más, la trama es más simple, aumenta el empleo del

³ En el Archivo de los herederos de García Lorca se encuentra esta obra inacabada: se trata de 7 hojas manuscritas con un precioso bosquejo del autor mismo que representa el teatrillo. Véase más detalles: Menarini, "Un tóxico inédito..." 13-37

⁴ El manuscrito (MsA) contiene los cuadros 1, 5 y 6. Un segundo manuscrito (MsB), no fechado pero posterior al primero, contiene los cuadros 2, 3 y 4. Mientras el tercer manuscrito (MsC) es una integración de 5 hojas a la escena 2 de MsB (Menarini, "Federico y los títeres..." 114-115).

verso, a la vez que reduce el número de los personajes (de 24 a 7). Así, aunque las situaciones parecen semejantes, los dos textos resultan bien diferentes.

La cuarta obra guñolesca, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, cronológicamente fue escrita después de la *Tragicomedia*, pero la destacaría por el motivo de que es la única obra 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. Además, representaron un entremés de Cervantes, *Los dos habladores*, y un viejo *Auto de los Reyes Magos*.

En la correspondencia de Lorca encontramos alusiones a *La niña...* en el 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." (García Lorca *Obras completas III* 751)

Aunque la obra original hoy se da por perdida, conocemos una reconstrucción hecha de memoria por Francisco García Lorca y su hermana, Concha. Además, tenemos otras dos versiones, una de Roberto Aulés (director del Teatro de la Ciudad de Buenos Aires en los años 60), y otra de César Linari (famoso titiritero que puso en escena muchas obras de Lorca adaptadas al guñol).⁵ Entre las variantes hay numerosas diferencias pero la base es común: deriva de un famoso cuento *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 más dificulta la reconstrucción de la obrita original es que también el cuento mismo existe en muchísimas variantes en todos los países hispanohablantes.

El cuento pertenece a la categoría de cuentos de adivinanzas y narra la historia de un príncipe que se encuentra con tres hermanas regando una mata de albahaca. A cada una de las chicas le pregunta: ¿Cuántas hojas tiene la mata? Dos de las hermanas no saben la respuesta, pero la tercera le contesta en forma de otra pregunta: ¿Cuántas estrellas tiene el sol y arena el mar? El príncipe no dice nada, se marcha avergonzado, pero decide vengarse. Vuelve al día siguiente disfrazado de mercader que vende algo (en la mayoría de las versiones, de frutas, pero en la versión de Lorca es un pescadero) a cambio de un beso. El día siguiente vuelve de nuevo el príncipe y repite la situación del primer día: él pregunta, la niña contesta con su pregunta de antes, pero el príncipe le responde: "Y el beso que me dio, ¿qué tal? ¿le gustó?" La joven sin contestar se mete avergonzada en su casa.

La historia sigue: el príncipe cae enfermo pero nadie puede curarle. La niña se disfraza de médico y va al palacio a curar al joven. Por supuesto el príncipe sana y los dos se casan.

Lorca conservó de la versión original algunos motivos característicos de los cuentos populares: el número tres (tres hermanas), repetición de situaciones

⁵ Según la reconstrucción de Piero Menarini las cuatro variantes son: el texto perdido de Lorca (1923), la versión de Aulés (1960), la reconstrucción de Francisco García Lorca y Concha (1977-1980), la refundición de Linari a base de la obra de Aulés (1982), (Menarini, "¿Es *La niña...*?" 177-190).

(preguntas, adivinanzas), uso del disfraz (pescadero, médico), amor entre un príncipe y una niña pobre. Lo más probable es que Lorca introdujera sólo algunas modificaciones que endulzaban el cuento original adaptando más el texto al gusto y a la sensibilidad de un público infantil: por ejemplo, en la versión popular la niña disfrazada de médico y mete al príncipe un nabo o un rábano por el culo como remedio, pero esta escena está suprimida de la obra lorquiana.

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 documentos periodísticos. Entre ellos hay que destacar los artículos de José Mora Guarnido en *La Voz* y de José Francés, en *La Esfera* (Menarini, "Federico y los títeres..." 124-128). En la puesta en escena colaboró Hermenegildo Lanz (decorados y muñecos) y Manuel de Falla (música). Los muñecos fueron movidos, entre otros, por Federico e Isabel, la mayor de sus hermanas.

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 teatro. Es decir, no se trata de una pasión o una afición pasajera: la experimentación con los muñecos recorre toda la producción dramaturgica de Lorca.

2.2. Las nanas infantiles

Las nanas –o canciones de cuna– forman parte de la transmisión cultural oral y tienen su origen en la lírica popular. Mediante estas canciones primitivas las madres pueden establecer relaciones más íntimas con sus hijos y, utilizando sonidos repetitivos y ritmos elementales, pueden arrullar a los pequeños.

A principios del siglo XX empezó en España una preocupación por la literatura de tradición oral. Así, las nanas captaron la atención de artistas tan universales, como por ejemplo Rafael Alberti, Miguel Hernández y García Lorca. Todos participaron en el trabajo de la recopilación de este patrimonio tan rico y, además, ellos mismos inventaron nuevas nanas. El interés de Lorca por este elemento folclórico infantil podemos captarlo en más poemas suyos, y en dos dramas, en *Bodas de sangre* y en *Yerma*.

Antes de presentar las nanas de los dramas mencionados vale la pena conocer un poco las ideas lorquianas sobre este género popular expuestas en su conferencia *Las nanas infantiles*. Según Lorca estas canciones de cuna están presentes "Por las calles más puras del pueblo, [...] por todos los sitios donde se abre la tierna orejita rosa del niño". Es un elemento perdurable de la tradición popular, es un pasado que palpita en el presente y que nos trae "la luz viva de las horas viejas." (García Lorca, *Obras completas III* 113-114)

Lorca intentó recoger nanas de las diferentes regiones de España y llegó a la conclusión de que estas canciones estaban llenas de una *aguda tristeza*. Mientras las canciones de cuna europeas, aunque pueden ser melancólicas,

no son tristes, quieren hacer dormir al niño con el mayor tacto, sin herir su sensibilidad.

Las nanas han sido creadas por madres que viven en la pobreza y donde los niños son una carga para las mujeres y nunca han sido motivo de felicidad. Aunque las pobres madres aman a sus niños, el contenido de las nanas siempre hace alusión al dolor y al sacrificio que ellas experimentan cotidianamente al educarlos. El objetivo fundamental de la nana es arrullar al niño que no tiene sueño, porque la madre tiene mucho que hacer. Así, las palabras de estas canciones muchas veces evocan las tareas de estas mujeres y, mediante éstas, ya comienzan a impregnar a sus niños la dura realidad que les espera en la vida: "Duérmete, mi niño, / que tengo que hacer, / lavarte la ropa, / ponerme a coser." (García Lorca, *Obras completas III* 119)

Se ven los rasgos particulares del lenguaje de las madres que cantan estas nanas: al hablar a sus niños usan muchos diminutivos para reducir el sentido trágico de la vida que les absorberá. "A la nana, niño mío / a la nanita y haremos / en el campo una chocita / y en ella nos meteremos." (García Lorca, *Obras completas III* 123)

A veces aparece también la presión de las circunstancias socio-económicas cuando, por ejemplo, una madre gitana abandona a su niño en la calle: "Este galapaguito / no tiene madre, sí, / no tiene madre, no, / lo parió una gitana, / lo echó a la calle." (García Lorca, *Obras completas III* 126)

En la mayoría de las canciones europeas existe *el coco*: es una figura imaginaria que causa miedo en el niño. Pero este temor no es concreto, sino más bien cósmico, porque también la categoría *del coco* es una abstracción poética. Mientras, en España, encontramos en las nanas más bien seres concretos que asustan a los pequeños: el toro, la reina mora, la loba, la gitana. Por la provocación de miedo el niño huye al sueño donde le espera la calma.

En este ensayo –junto a la categorización de las diferentes nanas españolas– encontramos algunas frases muy expresivas de Lorca que ilustran bien su relación con los niños. Opina que: el niño es "como el primer espectáculo de la Naturaleza." (García Lorca, *Obras completas III* 117) Pero lo que el poeta más admira en la edad infantil es la pureza natural, incontaminada por la civilización: "el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y, por tanto, sabio." (García Lorca, *Obras completas III* 123)

En la conferencia arriba presentada Lorca distingue diferentes categorías de nanas ilustrándolas con ejemplos. Sin examinar detalladamente estos grupos, ahora destacaría sólo las nanas de dos dramas de Lorca.

En el segundo cuadro del primer acto de *Bodas de sangre* aparece una hermosa canción de cuna recitada por el dúo de la Suegra y la Mujer. (García Lorca, *Obras III Teatro 1* 322–325) Ellas quieren arrullar al bebé con una canción llena de imágenes siniestras que condensan en forma poética toda la substancia de la obra: el caballo, el agua negra, las patas heridas, el puñal de plata, la sangre, el río muerto, etc. Según la categorización del mismo autor (en *Las nanas infantiles*) esta nana pertenece a las canciones donde la mujer traza las siluetas de un paisaje abstracto, generalmente de noche, y describe una figura melancólica, pero de hermosura fascinadora (*el caballo*). El niño

pinta el paisaje con su fantasía y las figuras crecen antes de dormir. El motivo del caballo que tiene sed, pero no puede beber, es un cuadro frustrante y lleno de un misterio desagradable. La canción de la Mujer y la Suegra termina con el dormir del niño, pero empieza de nuevo después de la riña entre Leonardo y su Mujer (cuando el bebé se despierta) y esta vez será más dramática, expresando las tensiones interiores de los personajes (García Lorca, *Obras III Teatro I* 330–332). Nada cambia textualmente en la canción, es decir, se trata de una pura repetición, sin embargo, las acotaciones del dramaturgo reflejan que el estado del ánimo de las dos mujeres ha cambiado: ambas quedan llorando en la escena.

Aunque la canción es una invención de Lorca la imagen del caballo que queda sin agua, podemos encontrarla en más nanas populares. Por ejemplo, en una nana de Granada también encontramos este motivo: “A la nana, nana, nana, / a la nanita de aquel / que llevó el caballo al agua / y lo dejó sin beber.” (García Lorca, *Obras completas III* 121)

Otro tipo de nana aparece en *Yerma* ya al comienzo del drama. Se trata sólo de las primeras cuatro líneas de la obra (“A la nana, nana, nana, / a la nanita le haremos / una chocita en el campo / y en ella nos meteremos”) pero están en un lugar tan acentuado que no pueden pasar desapercibido. (García Lorca, *Obras III. Teatro I* 418) Es una escena de sueño, el sueño de *Yerma* que expresa el único deseo de la protagonista: tener un hijo y vivir al fin del mundo en una casita abandonada. En cuanto al origen de esta nana hay que notar que no es una creación propia de Lorca, sino se trata de una canción de cuna popular que viene de la región de Guadix.

Según la tipología lorquiana esta canción pertenece a las nanas más hermosas, donde la madre y el niño entran juntos en la canción, la mujer no deja sólo a su hijo, no le impulsa en la soledad del sueño, sino que va con él, como si la madre se abismara también en el sueño. También el uso de la forma verbal (primera persona del plural) nos sugiere esta sensación.

Hay que destacar además el simbolismo de la casa (*chocita*) que puede ser una alusión al útero materno y al deseo de *Yerma* de concebir por fin su feto. Este niño imaginado, que nunca llega a ser realidad concreta en la vida de *Yerma*, será el ausente omnipresente en toda la obra y el catalizador de todos los conflictos entre la heroína frustrada y Juan.

3. Los niños de Lorca: la presencia o la ausencia infantil en la dramaturgia lorquiana

En los dramas de Lorca aparece la imagen del niño de muchas maneras. Hay obras donde están presentes niños verdaderos, de carne y hueso, hay algunas donde sólo el niño está presente propiamente en su ausencia y, hay otras,

donde la imagen infantil lleva un valor profundamente simbólico. A pesar de estas diferencias hay una semejanza evidente: los niños de Lorca siempre quedan en el anonimato. Les nombra en el reparto sólo como *niño(s)* o *niña(s)*, es decir, nunca reciben nombres concretos. A continuación voy a examinar a los niños de Lorca siguiendo la categorización arriba mencionada.

3.1. Los niños-niños

En *Mariana Pineda*, la primera obra dramática de Lorca nos encontramos con dos niños, los hijos de la protagonista. El niño y la niña aparecen en la primera escena de la segunda estampa, aunque ya tenemos información sobre su existencia en la escena VIII de la primera estampa, cuando Angustias cuenta a Mariana que sus hijos han encontrado la famosa bandera (que comprometerá a la heroína) e imitan un juego mortuorio. Después, en la escena siguiente aparecen realmente: suplican a Clavela que les cuente algo más. La niña pide "el cuento aquel del príncipe gitano," pero su hermano protesta diciendo que los gitanos nunca fueron príncipes. Clavela rompe la discusión y después de una roncería traviesa la mujer se deja vencer y empieza a narrar "el romancillo del bordado" en el que podemos presentir el futuro de la misma Mariana. O mejor dicho, empieza una narración alternativa de este cuento: los niños saben de memoria esta historia y toman la palabra alternándose uno después del otro. Sin duda, esta escena evoca un recuerdo de la propia infancia de Lorca. Según las memorias de Rafael Martínez Nadal (42), al pequeño Federico le gustaba tapar con sus manos la boca de quien le recitaba el cuento cuando en la narración de una historia llegaban a un pasaje que el mismo sabía de memoria. En este juego escénico Lorca logra crear a dos niños que completan perfectamente la estampa romántica. Aunque en el romancillo aparece una historia triste, el tono juguetón de los niños está en fuerte contraste con el contenido, ellos no presienten nada de la tragedia que espera a su madre. Los pequeños no interpretan el significado del romancillo, ellos más bien disfrutan con el latido cantable y no se entristecen. Siguen con atención el canto y sienten satisfacción al participar en el juego.

Podemos descubrir otra presencia infantil en esta obra, aunque no la vemos, sólo oímos: es la voz de las niñas (en el prólogo) y de los niños (en la escena última) que recita el romance popular sobre Marianita. Con esta escena el autor enmarca la historia aludiendo a la canción popular que él mismo oía cantar muchas veces en su niñez y que le dio la inspiración a la obra.

Otro tipo de la presencia infantil es el niño boquifresco de *La Zapatera prodigiosa*. Es un niño que tiene el corazón en las manos, nunca se anda por las ramas, siempre dice lo que piensa, y como le dice el Alcalde es un "niño sabio y retorcido." (García Lorca, *Obras III Teatro 1* 224) Representa perfecta-

mente la mentalidad pueril, no distingue lo decente de lo indecente. Así, imprudentemente se le dice en la cara de la Zapatera que "yo sé que usted no tendrá nunca niños..." (188) Pero el pequeño no quiere ofender a la mujer, sólo le dice lo que ha oído de las habladurías de su madre, sin pensar en las consecuencias.

Al final de este acto conocemos también otro aspecto de este niño canclaro. Ahora él es el mensajero, tiene que comunicar a la Zapatera una noticia triste. A diferencia de su primera aparición, en esta escena es más reservado, porque siente el peso del mensaje y no quiere dar pena a la Zapatera. Por eso, para ganar tiempo, al ver volando una mariposa, deja divagar su fantasía infantil y empieza a perseguirla, metiendo en el juego a la Zapatera también. Cuando la mariposa sale de la casa el niño quiere seguirlo, sin cumplir su tarea original. Pero la Zapatera le detiene y pregunta sobre el mensaje. El niño no puede ocultar más el motivo verdadero de su visita y dice a la mujer que su marido "el zapatero, se ha ido para no volver más." (213) Después, por tener miedo del furor de la Zapatera, sale corriendo de la casa. Esta función de mensajero del niño vuelve al final de la obra cuando lleva la noticia sobre la riña de los mozos.

En el segundo acto la relación entre el niño y la Zapatera se hace cada vez más estrecha, son como si fueran madre e hijo. Se siente que el niño es para la Zapatera el hijo que ella nunca tendrá. Pero la emoción es mutua: el niño quiere defender (incluso con fuerza física) a la mujer de las habladurías y en un momento le acaricia con mucha ternura. El chico está presente también cuando viene el Zapatero disfrazado y en él ya despierta la sospecha: "¿Dónde he oído yo hablar a este hombre?" (229), pregunta y luego casi revela al hombre: "¿No te parece el titiritero, hablando, a tu marido?" (233) Con su sagacidad infantil descubre todo lo que es falso. El niño de esta obra es tan real y de carne y hueso que podemos afirmar la opinión de Martínez Nadal (43): el niño de la Zapatera es una de las creaciones más entrañables de Lorca.

3.2. El niño no nacido

El tema del niño no nacido aparece con frecuencia en la obra lorquiana. Unas veces encontramos este motivo desde la perspectiva del problema de la homosexualidad (*Canción del naranjo seco*), otras desde la maternidad frustrada (*Yerma*), o incluso el mismo sentimiento desde el punto de vista del hombre (*Así que pasen cinco años*).

Sin duda, el mejor ejemplo de este tema es el drama *Yerma*, cuyo protagonista no es la heroína del título, sino más bien el niño nonato que nunca será una realidad para Yerma. Ocupa toda la escena, aunque físicamente es una figura ausente. Es un ausente omnipresente, el catalizador de todos los conflictos del matrimonio que se vuelve una obsesión inextirpable de la mujer. Así, es entendible que ya en el primer cuadro, en la escena de sueño de

Yerma, aparece un niño vestido de blanco de la mano de un pastor. En su manía Yerma dialoga ficticiamente con este niño no nacido, preguntándole: "¿De dónde vienes, amor, mi niño? [...] ¿Qué necesitas, amor, mi niño? [...] ¿Cuándo, mi niño, vas a venir?" (García Lorca, *Obras III Teatro 1* 422-423) Luego queda aún más frustrada cuando recibe la noticia sobre el embarazo de María. Cuando Yerma habla con la joven sobre los bebés es como si hubiera sido ya madre. Se comporta semejantemente cuando se encuentra con una muchacha que ha dejado sólo a su niño dormido en casa y le reprocha así: "es que no os dais cuenta lo que es un niño pequeño. La causa que nos parece más inofensiva puede acabar con él. Una agujita, un sorbo de agua." (437) Habla como si tuviera ya experiencia propia con los niños.

El deseo de la maternidad será cada vez más fuerte en la protagonista y llega a un estado de alucinación cuando –en la escena con Víctor (acto primero, cuadro segundo)– oye el llanto de un pequeño niño. Pero, al reconocer que el pastor no lo oye, dice que pueden ser sólo ilusiones.

Una variante del tema del niño nonato aparece también en *Así que pasen cinco años* aunque de una perspectiva diferente de la de *Yerma*. El Joven trata de recobrar en vano el amor de su prometida, porque la Novia rompe el compromiso con él. A continuación, viene una escena absurda entre el Joven y el Maniquí vestido de novia. Su aspecto y sus palabras despiertan en el hombre el ansia de la paternidad. Su frustración culmina en la sensación de sentir como si su hijo estuviera en él: "¡Sí, mi hijo! Corre por dentro de mí, como una hormiguita sola dentro de una caja cerrada." (García Lorca, *Obras V Teatro III* 249) Aquí el hombre y no la mujer es quien llora por su hijo no nacido. Hay interpretaciones que opinan que en el llanto del Joven Lorca oculta su frustración por el amor infértil de la homosexualidad.

En *La casa de Bernarda Alba* se encuentra otra modalidad del tema del hijo no nacido. Aquí este problema está relacionado con la figura de Adela que coge a escondidas su vientre al oír la noticia sobre el hijo recién nacido y asesinado de la soltera Librada. En esta escena (al final del segundo acto) hay una acotación de Lorca aludiendo a la reacción de Adela: "(Cogiéndose el vientre)." Parece que es sólo una irrelevante nota entre paréntesis del dramaturgo, sin embargo el movimiento de la joven descubre mucho, alude a la probabilidad de que Adela esté embarazada. Es decir, el problema aquí no está en la imposibilidad de la concepción (como en el caso de Yerma), sino en el hecho (presumible) de que el feto de Adela ya haya concebido. Sólo las circunstancias familiares y sociales no hacen posible que este hijo nazca.

3.3. El niño con valor simbólico

Los niños de Lorca generalmente están llenos de sentidos simbólicos. Para terminar sólo quisiera destacar dos momentos inolvidables de la presencia infantil en los dramas del artista andaluz.

En *Así que pasen cinco años* aparece el Niño dialogando con la Gata. De sus palabras llegamos a saber que ambos han muerto recientemente. El niño se viste de primera comunión, es decir, de blanco, que es color recurrente en Lorca cuando dibuja a un niño muerto o soñado. Con la blancura de su ropa o de su cuerpo el artista subraya la inocencia de la edad pueril. El Niño de este drama tiene una visión infantil sobre la muerte: no tiene miedo del concepto abstracto de la muerte, pero sí que teme la consecuencia física de ésta. Siente pavor por la descomposición futura de su cuerpo:

Niño: Vienen a comernos.
 Gata: ¿Quién?
 Niño: El lagarto y la lagarta con sus hijitos pequeños que son muchos.
 Gata: ¿Y qué nos comen?
 Niño: La cara con los dedos. (*Bajando la voz.*) Y la cuca.
 Gata (*Ofendida*): Yo no tengo cuca.
 Niño (*Enérgico*): ¡Gata! te comerán las patitas y el bigote.

(García Lorca, *Obras V Teatro III* 184-185)

La imagen infantil aparece con valor simbólico también en el cuadro final de *Bodas de sangre* cuando entra en escena una niña que completa el dúo de las dos Muchachas. No se sabe por qué razones, pero la Niña no figura en el reparto de la obra, sin embargo, aquí recibe un valor profundamente simbólico. Con las dos Muchachas, formando un trío, Lorca crea una escena semejante a la de los tres leñadores del cuadro precedente. Ambos tríos actúan como un puente entre los dos mundos, entre la vida y la muerte.

Las dos muchachas están devanando una madeja roja que parece alusión evidente a la sangre, “*la flor del oro*” anunciada por la Mendiga-Muerte y después repetida por la Niña y las Muchachas. Las jóvenes fingen que nada saben de lo ocurrido porque no estaban presentes. Sin embargo, en su canto podemos seguir toda la tragedia de Leonardo y el Novio:

Muchacha 2.^a: Madeja, madeja,
 ¿qué quieres decir?
 Muchacha 1.^a: Amante sin habla.
 Novio carmesí.
 Por la orilla muda
 tendidos los vi.
 (*Se detiene mirando la madeja.*)
 Niña: (*Asomándose a la puerta.*)
 Corre, corre, corre
 el hilo hasta aquí.
 Cubiertos de barro
 los siento venir.
 ¡Cuerpos estirados,
 paños de marfil!

(García Lorca, *Obras III Teatro I* 404)

El trío de la Niña y las Muchachas es una obvia alusión a las Parcas mitológicas, las tres diosas de la suerte humana. En este contexto la madeja roja que están devanando las Muchachas es como si fuera el estambre de la vida.

Por supuesto la línea de mis observaciones no es completa. Pero creo que ni podría ser acabada visto que también la imagen del niño es muy colorida y variada en el mundo lorquiano. Con su reiterada aparición siempre cambia de forma y, al releer una y otra vez las obras, sean poéticas o dramáticas, siempre podemos encontrar nuevos aspectos dignos de atención. En mi trabajo me he encargado de representar sólo un pequeño segmento de esta gran obra cuya riqueza artística es inagotable.

Y como he empezado este artículo con las palabras de Lorca, quisiera terminar también con éstas: "Mañanas brumosas de mi infancia, ¡cómo formasteis sin yo comprenderlo mi corazón!..." (García Lorca, *Obras completas IV*, 864).

Bibliografía

- ALEIXANDRE, Vicente. "Federico". En: *Kortársak García Lorcaról*. Budapest: Nagyvilág, 1986/8, 1233-1235.
- ARANGO L., Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1995.
- COUFFON, Claude. *Granada y García Lorca*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras III Teatro I* Madrid: Akal, 1996.
- _____. *Obras IV Teatro II* Madrid: Akal, 1992.
- _____. *Obras V Teatro III Cine, música*. Madrid: Akal, 1992.
- _____. *Obras completas I Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1996.
- _____. *Obras completas III Prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1997.
- _____. *Obras completas IV Primeros escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1997.
- _____. *Teatrino di Don Cristoforo e di Donna Rosina*, prefazione e traduzione di Piero Menarini. Rimini: Panozzo Editore, 2000.
- GARCÍA LORCA, Isabel. *Recuerdos míos*. Madrid: Tusquets, 2002.
- GARRIDO LOPERA, José María. *Federico García Lorca y los niños*. Madrid: Everest, 1988. Las referencias tomadas del texto electrónico, disponible en Web:
<http://www.munisurquillo.gob.pe/website/libros/Literatura/Garrido/Garcia.htm>

- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca, I De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- HIGUERA ROJAS, Eulalia Dolores de la. *Mujeres en la vida de García Lorca*. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- MAGARIÑO, Arturo. *García Lorca*. (Biblioteca Histórica - Grandes Personajes). Madrid: Ediciones Urbión, 1983.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael. "El niño en el teatro y en la poesía de Federico García Lorca". En: Doménech, Ricardo (ed.). *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985, 31-57.
- MENARINI, Piero. "Un texto inédito de Lorca para guiñol: *Cristobical*". En: *Anales de Literatura Española Contemporánea*. Univ. of Colorado: XI. 1987, 13-37.
- MENARINI, Piero. "Gli anni dei burattini". En: *L'impossibile/possibile di Federico García Lorca*. Atti del convegno di studi Salerno, 9-10 maggio, 1988. Salerno: Edizione Scientifiche Italiane, 1988, 139-154.
- MENARINI, Piero. "Federico y los títeres: cronología y dos documentos". En: *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, III, 1989. n. 5, 103-128.
- MENARINI, Piero. "¿Es *La niña que riega la albahaca* y el príncipe preguntón realmente de Lorca?". En: *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*. Alessandria: Edizione dell'Orso, 2004, 177-190.
- TEJERINA LOBO, Isabel. *La literatura dramática infantil y el teatro de títeres. De Federico García Lorca a la actualidad* [en línea]. Disponible en Web: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/05814996589458439647857/p0000001.htm#1_0
- TORRES, Ana Gómez. *La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático* [en línea]. Disponible en Web: <http://www.anmal.uma.es/numero12/GOMEZ.htm#2#2>