



Universidad de Valladolid

ESCUELA DE EDUCACIÓN DE SORIA

Grado en Magisterio de Primaria con especialidad en lengua castellana y literatura

TRABAJO FIN DE GRADO

Teoría y práctica del teatro: Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita

Presentado por Ainoa Arriazu Inúñez

Tutelado por Ricardo de la Fuente Ballesteros

Soria, 1 de Julio del 2014

Índice

1. Resumen--- página 2
2. Justificación y Objetivos--- página 3
3. Introducción--- páginas 4-7
4. Farsa y teatro de títeres--- páginas 8-14
 - Teatro de títeres--- páginas 8-10
 - Farsa--- páginas 10-14
5. Análisis de la obra de teatro: Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita--- páginas 14-30
 - Resumen de la obra--- páginas 17-18
 - Personajes: variedad y complejidad--- páginas 18-22
 - Caracterización de la obra--- páginas 22-25
 - Espacio teatral--- páginas 25-26
 - Boda y entierro--- páginas 26-27
 - Recursos y lenguaje--- páginas 27-29
 - El público--- página 29
 - Crítica a la obra de teatro--- página 30
6. Unidad didáctica--- páginas 31-58
7. Conclusiones--- página 59
8. Bibliografía--- páginas 60-61

Resumen

Este TFG consiste en un análisis de la obra *“Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita”*, a la vez que una representación del marco genérico de la farsa. Posteriormente se analizan los aspectos de la obra: personajes, caracterización, prólogo, espacio teatral, la boda y el entierro como aspecto importante dentro de la obra, recursos y lenguaje, el público y la crítica hacia la obra.

Y por último, una unidad didáctica llevada a cabo en el colegio público San Babil de Ablitas, como forma de aplicación al análisis realizado de la obra.

Palabras clave

Farsa, Cristóbal, Rosita, Federico García Lorca, didáctica, títeres, educación primaria.

Abstract

The TFG is an analysis of the play *“Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita”*, as well as a representation of the generic framework of farce. Characters, characterization, prologue, theatrical space, wedding and burial as important aspect of the work, resources and language, and public criticism of the work: Later aspects of the work are discussed.

And finally, a teaching unit held in the public school of San Babil Ablitas as a way of application to the analysis of the work.

Keywords

Farce, Christopher, Rosita, Federico García Lorca, teaching, puppets, primary education.

Justificación y Objetivos

El objeto de estudio elegido para la realización de este TFG responde a motivaciones personales, relacionadas estas con mis estudios académicos. A lo largo de toda mi formación como maestra en la E.U. de Magisterio de Soria he ido interesándome cada vez más por el teatro y la literatura. Pienso, sinceramente, que las competencias que un docente necesita en cuanto al teatro, son aún deficitarias en muchos casos. En mi opinión, hay que incidir en la importancia de una buena formación en el ámbito por parte de los futuros docentes que, sin duda, contribuirá en buena medida al desarrollo adecuado y autónomo que debieran conseguir sus alumnos para desenvolverse con éxito a lo largo de toda su vida.

Esta propuesta pretende demostrar la necesidad de mejorar la formación en la literatura y el teatro, ya que la que reciben los niños es escasa y muchas veces deficiente. Esto se intentará demostrar apoyándonos en primero en el análisis de la obra "*Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita*" y después con la elaboración de una unidad didáctica donde los alumnos son los protagonistas. Veremos cómo es todo un éxito dejarles elaborar sus propias marionetas, realizar la representación etc. Tenemos que entender que el teatro es importante en la escuela porque se trabajan muchos aspectos.

- Realizar el análisis de una obra de teatro para corroborar su eficacia.
- Presentar una unidad didáctica sobre esa obra de teatro para demostrar la facilidad de los alumnos de llevarla a cabo.
- Demostrar que el teatro enseña valores.
- Ser capaces muchas veces de actuar de forma autónoma.

Introducción

Federico García Lorca, poeta y dramaturgo español, nació el 5 de Junio de 1898 en Fuentevaqueros y murió el 19 de Agosto de 1936 en Víznar.

Escribe tanto poesía como teatro, aunque en los últimos años se volcó más en este último. En sus primeras poesías se muestra más bien modernista y en cuanto a su labor teatral, Lorca emplea rasgos líricos, míticos y simbólicos, recurriendo, además, al teatro de títeres donde predomina el dramatismo.

Federico García Lorca formó parte de El Rinconcillo, centro de reunión de los artistas granadinos donde conoce a Manuel Falla. Además, en 1931 funda el grupo teatral universitario La Barraca, para acercar el teatro al pueblo, lo que provoca su fusilamiento por sus ideales liberales. Organizado bajo las profecías del nuevo gobierno de la República, la tarea de la compañía era educativa: viajar por España y representar en un teatro portátil las obras de los grandes dramaturgos españoles de los siglos XVI y XVII. La barraca, tuvo consecuencias importantes respecto a la técnica dramática de Lorca porque pronto se dio cuenta de que los dramas de estos siglos sólo podían tener significado para un público actual y bastante culto. El estilo de la representación, era, pues, moderno, mezclado de decorados, diálogos, bailes, canciones, vestuario y movimiento lleno de atractivo.

Según Edwards (1985, 115) el conocimiento de Lorca de los movimientos progresistas en las artes puede estar relacionado con su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, a la que llegó en 1919. Vivían numerosos estudiantes y se caracterizaba por su atmósfera intelectual y liberal, que les permitía y animaba a intercambiar ideas y a desarrollar sus propias cualidades artísticas. De todos estos personajes tan cualificados fue Martínez Sierra¹ quien iba a ejercer sobre esa primera aventura teatral una mayor influencia en Lorca.

¹ Fue director del Teatro Eslava. Allí desarrolló su gran interés por las técnicas teatrales y produjo obras de escritores modernos, españoles y extranjeros.

Lorca terminó su primera obra teatral, *El maleficio de la mariposa*, en 1920, y su última pieza, *La casa de Bernarda Alba*, en 1936, año de su propia muerte.

Sus obras más importantes y más conocidas son: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, que fueron escritas diez años después que las de Valle-Inclán aunque hay muchos aspectos que unen a ambas figuras. Lorca tuvo que enfrentarse a la existencia de un teatro de orientación comercial gobernado por actitudes burguesas y controlado por los actores, los productores y los empresarios, cuyo objetivo era el beneficio económico. Queriendo rescatar el teatro de una mediocridad tan profundamente arraigada en él, Lorca, siguiendo el ejemplo de Valle-Inclán, creó una obra dramática que fue escrita en oposición al drama de los años veinte y cuya característica era su originalidad y el constante deseo de experimentación con que fue creada. El teatro de Lorca puede considerarse muy positivo en relación con los movimientos culturales europeos, el Simbolismo y el Surrealismo, los cuales trataremos más adelante.

Centrándonos en su primera obra, *El maleficio de la mariposa*, que fue representada en el Teatro de Madrid el 20 de marzo de 1920, debemos resaltar el estreno tan desastroso que sufrió. El público, acostumbrado a los personajes realistas y a su elegante lenguaje, reaccionó contra una obra en la que los personajes eran cucarachas, gusanos de luz y una mariposa que personificaban las experiencias, actitudes y sentimientos del ser humano. Las preocupaciones de Lorca giran en torno a los misterios a los que se enfrenta el hombre, aunque en su primera obra los personajes fueran insectos.

En su primera obra, está claro que quiso dramatizar los amores, esperanzas, desilusiones, desesperación, pasiones y preocupaciones comunes, pero después del decepcionante recibimiento por parte del público de *El maleficio de la mariposa*, Lorca no quiso escribir otra obra hasta que no pasaran mínimo cinco años.

Mariana Pineda es la siguiente obra de teatro que publicó. En 1925 fue representada en el Teatro Goya de Barcelona y su éxito subsanó al autor del fracaso absoluto de su primera irrupción en el teatro. Consigue transformar los

insectos de *El maleficio de la mariposa* en seres humanos y confiere a esos personajes humanos una dimensión universal.

Por otro lado, *Mariana Pineda* es una obra más realista que *El maleficio* y con unas cualidades poéticas y simbólicas muy importantes.

El 6 de febrero de 1923 Lorca y Manuel Falla organizaron un festival infantil en casa de Lorca en Granada en el que se representó su obra para marionetas *La niña que riega la albahaca*, en la cual, el propio Lorca diseñó los decorados y el pequeño escenario y manejó las figuras.

Destacamos una segunda pieza para títeres *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita*, y en 1931 una tercera, *El retablillo de Don Cristóbal*. En 1926 empezó a trabajar en su farsa más famosa *La zapatera prodigiosa* donde empleó las tradiciones y técnicas del teatro de títeres y la farsa con fines serios, pero también con la finalidad de escapar del Naturalismo, y en 1928 concluyó *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Los años 20 destacaron por las obras de títeres y las farsas, algo que interesaba al dramaturgo.

En los años 30, sin embargo, dirigió su atención a otras formas de drama aunque los títeres y las farsas estaban todavía presentes.

Para Edwards (1985, 127) el interés de Lorca por esta clase de teatro es muy sencillo de explicar. En primer lugar la farsa gozaba de una vieja tradición en la historia literaria española y la tradición ocupa un lugar muy importante en la obra de Lorca.

En segundo lugar por la permanencia en la Residencia de Estudiantes donde Lorca había hecho amistad con un titiritero llamado Mayeau.

El teatro de marionetas le servía al dramaturgo para librarse efectivamente de las preocupaciones comerciales de los empresarios y de la afectación artística de actores y directores nombrada anteriormente. Pero también conseguía algo más, porque en la marioneta veía la oportunidad de alcanzar libertad de expresión, espontaneidad y vitalidad, cualidades que él

consideraba muy importantes para el teatro. Las marionetas podían expresar acción y emoción de una manera dramática directa, atrevida y sencilla.

La predilección del poeta por temas de importancia universal, por la creación de personajes genéricos y por un medio de expresión que diera de lado al realismo le llevo al teatro simbolista. En cuanto al Surrealismo resultó ser otra influencia importante en el teatro de Federico García Lorca. Son los elementos de horror, crueldad y fantasía los que caracterizan al Surrealismo en general. Por lo que al teatro europeo se refiere, el Surrealismo se manifestó especialmente en París y en las obras de Apollinaire y Cocteau intentando atraer la atención del público hacia la importancia de otra clase de realidad, bien sea la realidad que procede del subconsciente, bien la verdad que se esconde bajo la apariencia de las cosas. Esto se ve reflejado en Lorca especialmente en *El público* y en *Así que pasen cinco años*², escritas respectivamente en 1930 y 1931. En la residencia de estudiantes las obras de Freud eran una fuente de admiración constante hacia este movimiento.

En sus últimos años de vida publicó Bodas de sangre seguida en rápida sucesión por tres obras más: *Yerma*, terminada en 1934, *Doña Rosita la soltera*, en 1935 y *La casa de Bernarda Alba*, en 1936. Los tres últimos años de la vida de Lorca presenciaron la aparición de un nuevo genio del teatro. Dicen, además, que estos últimos años, Lorca se preocupa por la experimentación y las nuevas técnicas. Federico García Lorca se hace popular, ya que su temprana muerte aumenta el valor de cualquier testimonio escrito que demuestre ser suyo.

La colaboración entre Lorca, Buñuel y Dalí resultó decisiva. En 1926 Lorca se refiere a Dalí como su amigo imprescindible, en 1927 escribió con él una ópera y en 1925 se hospedó en su casa en Cadaqués. Por lo que a Buñuel se refiere, Lorca había entablado amistad con él en los primeros días en la residencia y ambos participaron en la representación de la obra romántica de Zorilla, *Don Juan Tenorio*. Ya en 1921 Lorca expresaba su amistad y admiración por Buñuel al dedicarle once poemas.

² *El Público* y *Así que pasen cinco años* son dos obras de teatro de Federico García Lorca escritas respectivamente en 1930 y 1931.

Farsa y teatro de títeres

En este apartado nos interesa en concreto, centrar la atención en la farsa y el teatro de títeres, géneros tan importantes en el drama lorquiano. Se cree que faltan por conocerse las preocupaciones artísticas de Lorca anteriores a su primer estreno teatral, es por ello, que la farsa, los títeres y el teatro cómico tuvieron mayor peso que otras formas dramáticas más convencionales.

Algunas de las obras mencionadas anteriormente, se pueden considerar sátiras o parodias, otras son prefiguraciones de la farsa lorquiana de madurez y otras combinan elementos farsescos con temas de sátira y parodia.

Para Urzáiz (1996, 388) el referente de la sátira radicaría en el mundo real, incluyendo costumbres, actitudes, tipos, estructuras sociales, prejuicios... y la parodia sería una representación que quedaría limitada a un contexto estético sin dimensión moral o social. No se permiten distinguir con claridad, por lo que Hutcheon (1981, 388) para diferenciarlas hace referencia a la presencia/ausencia de un propósito agresivo en la crítica. Afirma no sólo que la diferencia entre los dos géneros es más claramente apreciable a partir de sus objetivos, sino también que, aunque ambos comparten un distanciamiento crítico e implican, por tanto, juicios de valor, la sátira posee una carga fuertemente negativa, mientras que la parodia carecía de esa carga.

Teatro de títeres:

La historia del teatro de títeres hace pareja en toda Europa con la del teatro “de actores”. En España, durante el siglo de oro y en el S. XVIII era frecuente que las mismas compañías de actores ofrecieran representaciones con títeres para obtener beneficios o para poder mantenerse.

El repertorio de estas representaciones era abundante y variado. Según señala Varey (1957, 82) “se representaban actos de Navidad, comedias de Santos, comedias de magia, comedias de capa y espada etc”. Es cierto que eran los muñecos los que ocupaban un lugar importante en la representación

frente al teatro de personas, aunque muchas veces, los marionetistas estaban formados por acróbatas, funambulistas etc. Después fueron derivando a hacia espacios no teatrales como son los circos.

McCormick y Pratasik (1998, 83) consideran que el precio del teatro de títeres era inferior al del teatro de personas, por lo que su público predominante debió de estar constituido por las clases más pobres, pese a que ciertos espectáculos pretendieron atraer al público burgués con puestas en escena elegantes que imitaban las de los teatros habituales.

El público del teatro de títeres era semejante al del teatro de personas. Al principio no era considerado un público infantil pero acabaron uniéndose a la infancia por la necesidad de subsistencia de los titereros, por ello, buscaron captar al público infantil ofreciendo única y exclusivamente obras destinada a ellos.

Para Segel (1995, 83) el niño es un modelo para el artista que trata de crear frente al realismo, y constituye para él parte de ese público primitivo que aún puede encontrarse en el pueblo.

La crítica, McCormick y Pratasik (1998, 84) ha establecido una diferencia importante entre los dos tipos de muñecos más usados en estos teatros: la marioneta y el títere de guante. Ambos se extendieron por Europa y algunas veces aparecieron juntos en una misma representación: desde tragedias hasta farsas grotescas. Pero también existen diferencias entre ellas, ya que, la marioneta sufrió un poder elevado con un teatro más cercano al público burgués y más preocupado por ofrecer un espectáculo artístico y realista, mientras que el muñeco de guante se dedicaba a realizar representaciones callejeras, improvisado, itinerante, irreverente y tosco.

Lorca y Valle-Inclán no acuden al teatro de títeres con un interés folklorista, ya que, no buscan resguardar una tradición popular, sino renovar el teatro culto de su tiempo. Otros artistas se sintieron atraídos por el teatro de títeres no solo por su carácter popular, antiburgués, sino debido a su antirrealismo porque lleva la separación entre el personaje y el actor a un punto más lejano que el disfraz o la máscara.

El teatro de títeres permitiría mostrar la tragedia del hombre en la fatalidad y entregarse a un juego de fantasía en el que los espectadores desempeñaban un papel activo. Señala Shershow (1995, 86) que la apariencia humana de los muñecos puede llevar a una cierta identificación del espectador con ellos, y al mismo tiempo provoca un distanciamiento por su innegable naturaleza de objetos. Por otro parte, al prescindir de los actores de carne y hueso, otorga al autor el control absoluto sobre su creación, esto constituye una oportunidad para crear sin miedo a las sevicias del sistema comercial, obras atrevidas o infrecuentes sobre los escenarios.

Esta vía de marionetas artísticas dio resultados en el periodo formando numerosas y magníficas compañías de representación teatral. Uno de los conjuntos más conocidos internacionalmente que visitó España en 1924 fue el Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca. Esta compañía fue fundada en 1914 y representaba obras como ballets, cuentos infantiles, óperas clásicas etc. Algunas de estas compañías eran para niños como la de guiñol con el Teatro de Pinocho de Salvador Bartolozzi, otras estaban formadas por actores de carne y hueso y de igual modo existían las compañías de Teatro de Cachiporra con Federico García Lorca y Falla.

Farsa:

Tratamos de iniciar su sitio desde la etimología: la palabra *farsa* procede del latín *farciō, farcire, farsī, fartum*, “rellenar”, a partir del participio pasivo de época tardía *farsas, -a, -um*. En principio se empleó a partir del siglo XII para referirse a ciertos tropos intercalados en los cánticos litúrgicos.

Para Davis (1978, 114), uno de esos tropos sería el designado por el término *farsa* que pasaría así al léxico del teatro para denominar una pequeña escena cómica introducida en un misterio, al margen de la estructura total de la obra. Posteriormente designaría una pieza breve, independiente, de carácter cómico, profano, en lengua vernácula. El género no residía en el ámbito de lo religioso, sino en el mundo de las fiestas profanas, como por ejemplo, la Navidad.

La iglesia sufrió estas celebraciones durante algún tiempo e incluso aceptó la participación de algún clérigo en estas celebraciones, pero los muchos excesos cometidos movieron a su prohibición y no quedó más remedio que trasladarlas a las calles.

Flaud (1984, 116) apunta que *farce* podría provenir del francés medieval *farcer*, “engañar”, “mofarse”.

Por otra parte, algunos críticos han sostenido que la farsa recibe su nombre porque en su interior se entremetían parlamentos compuestos en diversas jergas, dialectos etc. Lo que no ocurre en otros géneros teatrales del Medievo.

En resumen, la palabra farsa puede aclararnos algo sobre la aparición del género en la Europa medieval, pero no basta para definirlo: a lo largo de los siglos, la etiqueta genérica farsa ha ido aplicándose a manifestaciones dramáticas muy distintas de la medieval y, para que ello fuera posible, ha debido sufrir variaciones en su significado.

En el caso de la farsa, no tenemos una teoría antigua de esta como género, pues siempre se consideró como un subgénero de la comedia. En el caso de la comedia, el público solo se ríe del mal ajeno que cree no sufrir; este mal ajeno teñido por la comedia no ha de ser grave porque entonces no produce risa, sino compasión u odio contra su causante; tampoco debe ir acompañado de maldad porque entonces sólo genera odio; ni ha de ser descortés o grosero, lo que causaría indignación. Por ello, los críticos del siglo XX creen que la farsa son obras teatrales que provocan los mismos efectos que la comedia pero no apremian sus mismos fines y acaban definiendo la farsa como un modelo caracterizado por oposición al de la comedia. Así en el siglo XX se llega a considerar la farsa no como subgénero cómico, sino como un género dramático independiente.

En realidad, el análisis de la obra desmiente esta distinción porque muchos de los recursos que señalamos de la farsa pueden encontrarse en mayor o menor medida en la comedia, y lo mismo puede ocurrir en sentido contrario.

A. Manifestaciones históricas de la farsa:

Estos son los orígenes más remotos que la crítica del siglo XX ha señalado para el género de la farsa. Dougherty (1996, 122) ha agrupado en tres vertientes las obras así denominadas:

1. **Farsa popular:** nacida de las fiestas profanas medievales, su triunfo más temprano sucede en Francia y se prolonga durante un siglo (1450-1550). Sus características son las siguientes: brevedad, acción muy simple, el número de personajes es reducido, los argumentos se toman de fuentes narrativas, su principal fin es provocar risa y parece que en sus orígenes fue una pieza independiente.

2. **Farsa burguesa:** se trata de un género de puro entretenimiento que inunda los teatros de bulevar durante la segunda mitad del siglo XIX. Su forma más típica es la del vodevil cultivado por autores como Labiche, Courteline, Pinero, Wilde y W.S. Gilbert.

La farsa burguesa del XIX no conserva todas las características de la farsa popular:

a) Ya no es una pieza breve, sino que se alarga hasta ocupar tres actos, y frecuentemente se escribe en prosa.

b) Procuran hacer reír con chistes meramente visuales.

c) Los personajes son reducidos y se repiten de una obra a otra: cornudo, la adúltera, el amante etc.

d) **Temas:** parecidos a los de la farsa popular: predominan los argumentos que giran en torno a las infidelidades, sin embargo, según Baker (1981, 129) no siempre se consuma el adulterio, y lo que suele motivar el movimiento frenético de las obras es más bien el miedo al escándalo que, de llegar a conocerse, provocaría dicho acto.

3. **Farsa vanguardista o intelectual:** la ruptura con el arte realista y los valores burgueses de la que nace el arte contemporáneo

se manifiesta también en el teatro desde 1880 hasta 1890. Es evidente que buscan nuevos modelos teatrales que puedan oponerse a lo realista y a la estructura “bien hecha” del apartado anterior. Uno de los modelos antiburgueses, será la farsa, considerada la primera farsa vanguardista.

a) Aparecen amalgamados elementos pertenecientes a otros géneros, lo que aumenta la riqueza y complejidad de las obras.

b) Deja de pensarse que su único fin es provocar la risa, pues se descubre que ésta puede encubrir lo serio, e incluso lo trágico de la existencia.

c) Los personajes son conscientes de su naturaleza fantochesca que subraya el trasfondo trágico de la obra.

B. Estructura en equilibrio

La estructura en equilibrio es otro rasgo esencial de la farsa que se manifiesta de distintas formas:

1) La forma más simple de la farsa es la que Rey-Flaud (1984, 141) denomina *facétie* es decir, aquella que pone en escena una broma pesada, dirigida hacia una víctima indefensa. La broma puede tener un móvil externo a ella (venganza, satisfacción, hambre...) o ser una simple diversión, sin que su destinatario pueda recibir un golpe.

2) Siguiendo con Rey-Flaud encontramos en el grupo de farsas más numerosas, la farsa inversa, donde la obra comienza con una broma o engaño, pero no se para ahí, ya que el engañado se venga y consigue dar la vuelta a la situación inicial. También aparecen aquí las farsas de riña, cuyo atractivo no radica en una inversión final de la trama, sino en un contrabalanceo constante entre dos posturas enfrentadas, cuyo equilibrio no llega a romperse sino momentáneamente.

3) Para Davis (1978, 143), otro grupo de farsas tiene una estructura circular: son obras basadas en una coincidencia o un equívoco que desencadena los acontecimientos...hasta volver al principio. De este tipo de farsas es la talismán, en la que aparece un

objeto alrededor del cual giran los personajes y las situaciones: el objeto que se busca provoca todo tipo de malentendidos.

4) Farsa de “bola de nieve” que parte de un pequeño hecho cuyas consecuencias van engrosándose, arrastrando consigo a todos los personajes, hasta estallar y deshacerse de nuevo. Pertenecen a este tipo de farsas las “matrimoniales” que suelen acabar con una restauración de la fachada o bien con una mutua recriminación de los personajes implicados.

ANÁLISIS DE LA OBRA: *LOS TÍTERES DE CACHIPORRA. TRAGICOMEDIA DE DON CRISTÓBAL Y LA SEÑÁ ROSITA:*

El mundo de los títeres, en España lo introdujeron los extranjeros: Señala Varey (1957, 151) que “Los primeros títeres de que tenemos documentación en España llegaron de Francia, adonde habían pasado desde Italia, traídos por los juglares”. Las representaciones tenían un carácter religioso, los muñecos representaban el Nacimiento y la Pasión y, además, la palabra *retablillo* proviene de las representaciones vivas de pasajes bíblicos.

Los titiriteros eran gentes de condición social baja, que iban de país en país llevando la alegría de sus muñecos a cambio de dinero y estaban protegidos por la ley.

Para Jiménez (1984, 152), los títeres en el teatro lorquiano de guiñol no tienen la función de hacer reír, y menos a los niños, como sería el caso del teatro de títeres en un país de habla inglesa. Lorca³ (1967) buscaba “expresión de la fantasía del pueblo” que significa, aparte de escapar de los clichés del realismo, un contacto con el pueblo.

En su epistolario, Lorca habla de “títeres de cachiporra” o “cristobitas” como sinónimos de “teatro de guiñol y títeres de guante. Federico tenía en mente crear una especie de comedia-ballet sobre los cristobitas que pudiera

³ Citado por Jiménez, V. (1984) Análisis estructural de los títeres de Cachiporra y del Retablillo de Don Cristóbal. *Letras de Deusto*, 14, p.152

figurar en el repertorio de los Ballets Rusos al lado de *Petrushka* o *Pulcinella*. Es en enero de 1922 cuando Federico García Lorca consigue integrar a Manuel Falla en el proyecto y esa posibilidad de crear una obra de influencia internacional empieza a parecer algo más que un deseo. Su protagonista es don Cristóbal que aparece distinguido como un muñeco manejado por una cuerda, caracterizado por su porra y que va a casarse con doña Rosita.

Menarini (1989) duda de que la obra se escribiera pensando en un teatro de títeres, dado que requiere una elevada presencia de personajes en la escena y exige ciertas acciones que no parecen muy a propósito para los títeres de guante. La extremada elaboración del fragmento y la preeminencia del canto y el baile sobre el texto hablado hacen pensar en un espectáculo cercano al ballet, más que en una farsa para títeres.

El tercer proyecto que se lleva a cabo con *Títeres de cachiporra* es la representación que Federico, Manuel Falla y Hermenegildo Lanz ofrecen en la casa del poeta el 6 de enero de 1923. Se representa una obra que Lorca a compuesto basada en un cuento folklórico andaluz, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. Don Cristóbal es movido por Federico y aparece a telón bajado para charlar con el público, cuya colaboración se pedía en diversos momentos de la representación.

No se ha conservado el manuscrito de *La niña que riega la albahaca* aunque existe un texto que parece restauración en el que se añaden elementos tomados de diversas obras del hermano de Federico García Lorca.

Los participantes de esta obra mencionada anteriormente quedaron tan subsanados que en 1923 Lorca anunció a José Ciria y Escalante la segunda representación de los *Títeres de Cachiporra* que no se celebrará por diversos motivos.

En los meses siguientes, Lorca informa a su familia de que se están mecanografiando las copias de los Cristobical y que podrían estrenarse en verano, junto con *Mariana Pineda* durante la temporada de provincias. Pero es a partir de noviembre cuando desaparece la información sobre los Cristobical y Lorca se centra en el estreno de otra obra diferente.

Es en 1935 un año más tarde de la representación del *Retablillo de don Cristóbal*, cuando volvemos a saber sobre *Los títeres de Cachiporra*, Lorca y Elizalde trabajaron en una versión musical de la obra que iba a ser representada por actores de carne y hueso, ya que algunas acciones son verdaderamente difíciles con títeres de guante. El teatro de personas tiene su modelo de actuación en el teatro de títeres, a cuyas convenciones deben ajustarse.

La representación de una obra fresca tuvo para Cardinali & De Paepe (1998, 77) razones afectivas, y se tradujo en un homenaje al poeta asesinado por los nacionalistas el año en que estalló la guerra. Según Gibson (1971, 78), Federico estaba con los pobres contra los ricos, con los obreros y campesinos que luchaban contra las fuerzas opresoras y antidemocráticas, decididas a mantenerles en una posición de sujeción económica, social y cultural.

La compañía de María Teresa León (1937,78) encontró en la farsa de *Cristóbal* motivos para su representación teatral. Para los intelectuales republicanos era necesario que el teatro fuera artístico y político, de poesía y acción y se dedicara a educar, propagar, adiestrar, distraer, convencer y animar.

Según los republicanos, los personajes tienen que superar al realismo tradicional para convertirse en prototipos y sintetizar la imagen del hombre colectivo.

Los republicanos favorecen las predilecciones vanguardistas, la comedia popular, el teatro amateur y experimental, mientras que el teatro nacionalista es partidario de una forma clásica y se expresa contrario a la renovación.

La Guerra Civil se centraba en valores éticos y religiosos como son la patria, la religión y la familia. Esto se ve reflejado en la *Tragicomedia* ya que el padre es la ley y aparece un matrimonio de contrato. Además, la religión se refleja en la desvergüenza de un cura frente al buen negocio que un entierro garantiza. Toda esta polémica, desemboca en la visión carnavalesca al final de la representación.

La buena acogida de la *Tragicomedia* puede deberse al sentimiento de familiaridad que crea roce directo con el folklore. El público sigue el canto popular y las rimas infantiles, sintiéndose agusto con ello.

Resumen de la obra:

Aparece Rosita cosiendo y expresando las ganas que tiene de casarse con su novio Cocoliche para verse vestida de blanco y que su amor, al fin se haga más fuerte. Es entonces cuando el Padre entra a escena y pregunta a Rosita si quiere casarse para salir de la ruina. Rosita se queda extrañada, ya que Cocoliche es mucho más pobre que ellos, pero, evidentemente aceptada su mayor deseo. Cuando se entera que es don Cristóbal su prometido, rechaza casarse con él, pero Padre hace valer su autoridad obligando a Rosita a retomar el matrimonio de conveniencia.

En el Cuadro segundo aparece una plaza de pueblo andaluz. Rosita hace saber a Cocoliche que no va a casarse con él, sino con Cristóbal por órdenes de su padre. Cocoliche llora desesperadamente hasta encontrarse con unos Mozos que le llevan a la taberna para consolarlo. Mientras, el Padre y don Cristóbal negocian el matrimonio, pidiendo el primero, cien duros a cambio de Rosita, lo cual, para Cristóbal es mucho ya que se la ve algo madurita. Una vez aceptado el trato, Padre marcha corriendo a avisar al cura para que los case al día siguiente.

El Cuadro tercero transcurre en una taberna de contrabandistas. Cocoliche y sus amigos los Mozos están ahí bebiendo para ahogar las penas. Cuando entra Cristóbal a la taberna, cerrado el trato con Padre, Cocoliche quiere pelear con él hasta llegar a la muerte. Es cuando borracho, los Mozos lo sacan a la plaza del pueblo y lo dejan durmiendo desolado en un banco. Dos Mozos que ayudan a Cocoliche deciden volver a la taberna para burlarse y reírse de Cristóbal, que sigue bebiendo, celebrando su casamiento.

El Cuadro cuarto nos sitúa en la plaza del pueblo, donde Mosquito comenta la situación que vive Cocoliche. Después, aparecen hablando el Joven embozado y un mozo, que resulta ser Currito, el ex novio de Rosita, que tras

cinco años de viajes por el mundo, vuelve a reconquistarla. Cuando se van, aparece el sueño de Cocoliche: lúgubre espectro de Rosita, cantando el Vito.

El Cuadro quinto sucede en una calle andaluza de casas blancas. Currito se hará pasar por Cansa-Almas, el zapatero, para llevarle a Rosita las botas de su boda y así volver a conquistarla. Por otro lado, Cristóbal se queda dormido y Fígaro llama a todos para que vean que tiene cabeza de madera de chopo pintada con dos nudos en la frente.

En el Cuadro sexto Currito logra probar el zapato a Rosita, y esta, lo reconoce por su extraña voz. Al poco tiempo, entre Cocoliche por la ventana y ambos se dan cuenta que han sido engañados por Rosita. Comienzan a insultarla, cuando de repente es Cristobita quien entra por la puerta cansado y se echa en la cama a dormir.

Rosita intenta que Cristóbal no se dé cuenta que Cocoliche y Currito está escondido en el armario pero Mosquito despierta al viejo grosero y persigue a Currito para matarlo.

Cuando Cocoliche y Rosita se quedan solos en la habitación, se declaran mutuo amor hasta que la muerte los separe. La emoción de Cristóbal al sorprenderlos hace que sienta algo extraño en la barriga y muera. Finalmente, los dos enamorados quedan abrazados y Mosquito canta una canción de victoria sobre Cristobita.

Personajes: Variedad y Complejidad

Hay un total de 21 personajes, incluyendo animales (Perrito), una visión onírica (Espectro), una figura fantástica (Hora) y cuatro grupos (cuatro Mozos, tres Contrabandistas, invitados a la boda y varios muñecos).

Para Cardinali & De Paepe (1998, 31) “la extensión del reparto hace pensar en la dificultad de la puesta en escena, pues un solo titiritero difícilmente podría manipular tantos muñecos.”

La mano se introduce en el trajecito del personaje: los dedos índices, corazón y anular maniobran la cabeza, mientras que el pulgar y el meñique mueven brazos y manitas. Por ello, un titiritero puede manipular solo dos muñecos a la vez.

Menarini (1980, 32) recuerda que también Federico debió darse cuenta de estas dificultades técnicas, cuando, por tres veces pensó poner en escena la *Tragicomedia* con actores de carne y hueso.

- Don Cristóbal, alma de guiñol:

Don Cristóbal es el protagonista de las farsas que Federico García Lorca compuso para títeres. Además, es el héroe del teatro cachiporra andaluz. Es un viejo rico, tacaño, violento, autoritario, viciosos pero en realidad ingenuo e impotente, atraído por la mujer, glotón, dormilón, amante del vino y propenso a la borrachera.

Guarnido (1923, 32) vió en Cristóbal un “bufón popular de guiñol español”.

En la figura de don Cristóbal se traspasan varios elementos del carnaval: el banquete, la batalla y los golpes. Además, el lenguaje que utiliza contiene numerosas onomatopeyas: “¡Mecachis en mi alma!”.

Su descripción (“vestido de rojo con un vientre enorme y un poco joroba”) en la Escena II del Acto I: “No debe parecer un bufón sino un viejo de comedia de Moratín”. Esto hace que el personaje traspase la superficialidad del fante carnavalesco y recuerde la literatura dramática del siglo XVIII.

- La cachiporra: autoridad y supervivencia

La enorme porra de Cristóbal tiene un importe semiológico y es el elemento que concede al personaje su original carácter grotesco. Además de ser un instrumento de conquista y de defensa, actúa también como una varita mágica. La porra es metonimia de poder: si esta se pone en funcionamiento, no hay salvación.

La porra deja de tener efecto de poder cuando Cristóbal no puede matar a Cocoliche, el amante de su esposa y es vencido por el amor y los sentimientos.

- Rosita, ¡a bordar y a callar!

Siguiendo con Cardinali & De Paepe, Rosita está vinculada al bastidor, ya que el bordado labra una dedicatoria a su padre. Se trata de un símbolo de sumisión a la autoridad paterna que anticipa el conflicto dramático. El pinchazo de Rosita interrumpe la cuenta y la entrada del padre. Queda así metafóricamente dibujado el tema de la obra: la tensión entre el amor y la imposición familiar.

Durante la discusión entre el padre y Cristóbal se habla sobre la juventud o madurez de Rosita como elemento que influye en la valoración del objeto puesto en venta.

En el prólogo, Rosita queda reflejada como una niña que desea casarse pronto con su amado Cocoliche para estrenar un vestido fastuoso. Pero la chica debe cumplir con la voluntad del padre. En su resignación hay un momento de rebelión contra la autoridad paterna y llega a desear ser perro o vender su alma al diablo, antes de casarse por conveniencia.

- Padre contratante:

El Padre de Rosita aparece como una figura ridícula: “vestido de gris con una peluca color rosa y la cara del mismo color”.

Es el propietario de la vida de Rosita pero esa autoridad que muestra con la hija corresponde a la autoridad que él tiene que reconocer en Cristóbal.

- Los picotazos del Mosquito:

Tiene dos antenas azules sobre una cabeza rubia y su traje también es azul bordado de lentejuelas. “Ha de parecer un niño”, tiene un aire infantil.

Alrededor de Mosquito se desarrolla la intriga y se acaban las luchas de los personajes implicados en la Tragicomedia. Mosquito, se pronuncia en la introducción de la obra, a lo largo de la pieza y en la conclusión.

En sus fugaces apariciones, el duendecito influye en el desarrollo dramático de la obra, sobre todo en los momentos clave que depende la

continuación de la intriga. Para ello, se sirve de su inseparable instrumento: la trompetilla. Cuando los personajes se quedan dormidos o se aíslan de la situación de la obra, Mosquito echa mano de la trompetilla y les toca en el oído.

- Cocoliche y Currito:

En la Escena I del Acto I Cocoliche aparece como un mozo del pueblo representando su esencia andaluza por la guitarra, el “traje popular de principio del siglo XXI y el sombrerillo calañés”. Lorca lo define como un niño bonito, un atractivo galancete de espíritu romántico extraño a la pandilla de Mozos que le rodea.

Cardinali & De Paepe (1998, 47) creen que a Federico le hizo gracia la resonancia de la palabra Cocoliche, ya que no se han encontrado antecedentes sobre él. Cocoliche fue compañero de Lorca en la Residencia de Estudiantes y se han encontrado varias cartas escritas al poeta por un amigo que firma como Cocoliche. Pudo Lorca haber puesto ese apodo a un chico argentino de nombre Álvaro Marqués.

Currito el del puerto, es un personaje tradicional que Guarnido (1923, 48) le atribuye el papel de galán.

En la *Tragicomedia* es quien ha regresado de un viaje en el que buscaba nuevas experiencias y emociones. Pero entre Rosita, su antigua novia, y él se interponen cinco simbólicos años que no le permiten recuperar su pasado.

Además, es el puñal de Currito, que lleva consigo a todos sus viajes, el que queda clavado en el pecho de Cristóbal al final de la obra.

En la Escena III del Cuadro II aparece también un perrito que según Cardinali & De Paepe (1998, 50), para Rosita el perro es el símbolo de la libertad porque se casa con quien quiere, sin tener que cumplir con normas sociales y morales. Mientras la necesidad de guardar las apariencias y el temor por los castigos de Cristóbal encierran sollozos de Currito y Cocoliche en la oscuridad de un escondrijo, el

perrito puede dar expresión a su instinto: “¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!”; “¡Ingrata!, ¡ingrata!, ¡ingrata!”. El animal hace que su ladrido provoque eco de las quejas de los personajes en sus escondites.

- Hora:

La hora no aparece apenas en la obra, ya que no pertenece a la tradición del teatro popular de títeres y no es una persona. En la *Tragicomedia* la hora aparece en una escena hablada y, a falta de música hace más evidente su antirrealismo.

Se puede llegar a pensar que, la utilización de títeres en vez de actores de carne y hueso es una postura antinaturalista por parte de Lorca, pero este, no buscaba un efecto paralizador, sino una conformidad universal que asignara a cada cosa. El títere no solo supone una vuelta a la tradición, sino que se convierte en un instrumento de espíritu vanguardista.

Señala Guarnido (1923, 64) que el gesto y los movimientos de los muñecos producen más emociones que las gesticulaciones y movimientos de actores. El títere no disimula porque es un personaje que puede transmitir emociones y preocupaciones humanas.

Por otro lado, para Cifuentes, “el títere es una figura sin psicología, sin obligaciones morales, es una especie de vaciado del actor ya que no quiere imitar al hombre.”

Caracterización de la obra:

No parece posible adivinar cuando la obra que estamos analizando, recibió el título de “*Tragicomedia*”. Se trata de un teatro de títeres en el que se producen muertes que no resultan trágicas. En la obra *Títeres de Cachiporra* sólo muere Cristobita, y es una muerte gozosa, ya que representa la victoria sobre el poder, dinero, autoridad y el triunfo del amor de la pareja.

Cardinali & De Paepe (1998) creen que el público de un espectáculo popular de guiñol sabe que el primer objetivo de la representación es producir

la risa y el deleite con recursos sencillos. La calificación de *tragedia* aplicada inicialmente a la obra contrasta con la ligereza alegre que suele caracterizar el guiñol, indicando que el “genio del puñeterillo Cristóbal” y “las ternezas de la seña Rosita” se unirán para emprender un camino funesto. Federico parece presentar una fórmula intermedia que, por un lado, subraye la ficción y, por otro, exprese los sentimientos y las luchas humanas. He aquí el carácter doble de la obra, que es tanto tragedia como comedia, mezcla de prosa y verso, convivencia de personajes sin psicología y criaturas capaces de sufrir...una obra en vilo entre la ficción del títere y la necesidad de reproducir la eterna metáfora del hombre.

Sin embargo, el término *tragedia* parece usarse de manera irónica y *farsa* en el subtítulo de la versión oficial recuerda la actitud burlesca, el gusto paródico de los títeres. El hecho de que nos encontremos ante una farsa para títeres tiene claras implicaciones en cuanto a su forma de construcción:

- La trama es lineal: las escenas se introducen de una manera imprevista en ocasiones. Conversaciones entre diversos personajes que no establecen relaciones, escenas redactadas de forma independiente.
- El conjunto no es inorgánico: la trama principal no se pierde de vista y Lorca intenta no introducir en la obra repeticiones, anticipaciones de elementos etc.

De acuerdo con lo anterior, según Olalla debemos buscar los elementos farsescos dentro de los Cuadros de la obra:

- Cuadro primero: “quid pro quo”, es decir, cuando Rosita accede a que su padre la case pero este no piensa en Cocoliche como futuro marido de su hija, sino en Cristóbal. Es frecuente en las farsas que la acción de la obra se origine por un malentendido que al final se resuelva de manera feliz.
- Cuadro sexto: comienza con una escena de claro erotismo. Rosita mostrará sus encantos (las piernas) al público, gracias a las malicias de Currito. Después de todo esto, empiezan a acumularse elementos farsescos a grandes cantidades que hacen que el embrollo

formado provoque risa en los espectadores. Se trata de coincidencias inesperadas, como por ejemplo, Currito que vuelve después de cinco años para intentar reanudar su relación con Rosita. La puerta se atasca justo en el momento en que Currito debe esconderse de Cristóbal en el armario (OC, II, p.71). Lorca echa mano de estructuras simétricas que muestran la artificialidad de la obra. A partir de ese momento, comienza la farsa de engaño. Rosita intenta explicar a Cristobita quienes son los dos jóvenes que han salido de su armario y busca excusas que le sirva para ello “Un pájaro que ha pasado ahora mismo por la ventana, con unas alas... ¡así de grandes!” (OC, II, p.74).

➤ Cuadro tercero: aparece la burla. Los Mozos se burlan en la taberna de Cristóbal escondiéndose detrás de los barriles.

El desenlace es cercano a la tradición de las farsas, ya que la muerte de Cristobita es inesperada. Es sorprendente la forma de desenredar la trama y hacer un final feliz.

Doble prólogo:

En la hoja 3 del autógrafo 1.2 termina la introducción de Mosquito y empieza la Escena I del Acto I. El prólogo conocido en Raíz como Cuadro I, no forma parte de este manuscrito. Empieza con una situación de equilibrio donde Rosita y Cocoliche se quieren, sigue con un malentendido y deja el mundo en desorden. Ello será la causa de que después la obra pase a llamarse *Tragicomedia*.

La utilización de un prólogo recuerda la estructura del teatro de los siglos XVI y XVII. Federico aprovecha la funcionalidad dramática y la fuerza retórica para obtener silencio.

Colecchia (1986, 26) destaca la sucesión cronológica de los prólogos lorquianos pone de manifiesto una tendencia, cada vez más acentuada, a borrar la línea que separa el prefacio de la acción dramática.

Por otro lado, en el autógrafo de la *Tragicomedia*, el Director no sale a escena porque tiene que hablar desde debajo del teatro, es propio del arte de guiñol. La razón principal por la que se queda debajo es porque dirige la

compañía y da vida a los personajes. En nuestra obra, el Director amonesta dos veces a Cristóbal una conducta perezosa y perezosa y este exclama: “¡Mecachis en mi alama! Me va Usted a desacreditar”. Cristóbal no siempre se conforma con las órdenes del Director. Esta separación entre la voluntad del autor y la conducta del protagonista aparece mucho en las obras lorquianas.

El espacio teatral:

La obra empieza y acaba en la casa de doña Rosita, que hace de escenario a la autoridad del padre, al amor frustrado, a un pícaro, a la breve convivencia del matrimonio y a los amantes de doña Rosita.

Dice Cardinali (1998, 28) que la plaza pública de la *Tragicomedia* es el dominio de la coralidad, ya que cuenta con un conjunto de figuras que la animan como espacio festivo público y de entretenimiento popular, por ejemplo: la jovencita de amarillo y los Contrabandistas. Quizás encierre también la voluntad de evocar la tradicional ambientación del guiñol porque era la plaza donde se establecían los teatrillos itinerantes y el pueblo se recogía a su alrededor.

Por otro lado, se debe destacar la tienda del barbero, donde la autoridad pierde su fuerza y la cachiporra está prohibida su utilización.

Fígaro de la *Tragicomedia* aparece al lado de un silloncito donde sus clientes se dejan afeitar. Va vestido “de verde con su redecilla negra y los tufos, afilando una navaja en un afilador larguísimo”.

El episodio de la barbería ocupa todo el Cuadro I del Acto II y se encarga de entretener y burlarse de los personajes. La barbería es el lugar de las noticias frescas. Fígaro es el único que no teme a burlarse de Cristóbal mediante un juego de anáforas, donde las réplicas del barbero retoman las de Cristóbal.

Sin embargo, en la taberna del pueblo se rechazan todo tipo de disfraces y disimulaciones. Por ello, Cristóbal choca con el silencio y

respeto de la taberna y los Mozos quieren burlarse de él. “¿Es que tus toneles hablan o es que me estás tomando el pelo?”.⁴

La zapatería es el último lugar importante de la obra. Currito encuentra las botas con las que con excusa de llevárselas, pretende reconquistarla.

En la zapatería se debe destacar a Espanta-nublos y Cansa-almas como principales protagonistas y zapateros del pueblo. Son apodos pintorescos de la época de Lorca y tienen diferentes significados: Espanta-nublos se refiere al tamaño de la persona y Cansa-almas a la lentitud en su hablar.

La boda y el entierro:

Los acontecimientos más burlescos de la *Tragicomedia* son la boda y la muerte que reciben una festividad religiosa celebrada por la colectividad. El matrimonio entre Cristobita y Rosita supone la utilización de metonimias, disponibilidad de un cura, actividad de un Monaguillo, un velo para la novia y un sombrero para el novio.

Se trata de una boda aprobada por la familia y la iglesia y rechazada por Cocoliche, que cree que su novia no tiene dignidad y se casa con Cristóbal por conveniencia y autoridad del Padre.

No debemos olvidar que el matrimonio del viejo y la niña es el eje central de la obra. La virtud se opone al vicio, la bondad a la maldad y lo armónico a lo deforme. El mayor vínculo por el que se lleva a cabo la boda es el dinero.

Mientras empieza la procesión por la muerte de Cristobita, un cura anuncia el fallecimiento con la gravedad del latín eclesiástico “Uri memento/ un hombre muerto”. Otro representante de la iglesia se alegra del dinero que van a sacar a costa de este entierro “Cantemos o no cantemos/ cinco duros ganaremos”. Para Cardinali la despedida del cuerpo muñequil es una burla colectiva que excluye toda preocupación metafísica relacionada con la muerte.

⁴ Escena IV, Acto I

Sólo se deja espacio al lado escenográfico de la mascarada social, y el rito solemne se convierte en acto cómico.

Recursos y lenguaje de *Títeres de Cachiporra*:

La música está presente en toda la obra, desde los clarines y el tambor inicial hasta la posterior "Sinfonía". Al comienzo de la obra, la música se utiliza para captar la atención de los espectadores y, a medida que va entrando la acción se utiliza como intermedio que facilita las mutaciones y ayuda a crear un ambiente festivo al final de los diferentes Cuadros.

Los sonidos de los instrumentos sustituyen a las palabras de los personajes. La música de orquesta acompaña a los actos y subraya el movimiento de los títeres. Unas veces, la música es lejana y acompaña a los recién casados; otras veces, es una guitarra la que suena a lo lejos como en el caso de Curruto cuando ronda a Rosita; otras veces sirve de expresión lírica para expresar los sentimientos de los personajes.

Para Olalla, la canción más importante es la del Vito, que indica la desesperación de la pareja de amantes, la inminencia de la separación definitiva de ambos.

Otros recursos sorprendentes de la obra que estamos analizando son los fuegos artificiales para acompañar apariciones como la del Diablo o la luz azul que se emplea en las escenas nocturnas.

Por otra parte, también es importante la forma de expresarse de los personajes. Para Cardinali, muchas veces, era más cercana a la de las vanguardias de la época que al lenguaje tosco de los muñecos de guiñol:

(Cocoliche) El silbido ha tocado como una piedrecita de música en el cristal de su balcón (OC, II, p49)

(Fígaro) (...) Las noticias llegan al mundo después de haber pasado por el clasificador de la barbería. Las barberías son las encrucijadas de las noticias. Esta navaja que ven ustedes rompe el cascarón de los secretos. Los barberos (...) somos los alcaldes de las cabezas, los jardineros de las cabezas, y a

fuerza de abrir caminitos entre los bosques del cabello nos enteramos de cómo piensan por dentro (OC, II, p65).

Los personajes utilizan un registro espontáneo y familiar, lleno de giro populares de sabor andaluz muchas veces.

En el lenguaje de esta farsa de guiñol aparecen palabras que después Lorca utilizará para el resto de obras: caballo, luna, membrillo, abanico, pájaro, limón, flor etc. Y adjetivos típicos como son: verde y negro.

Otro importante recurso que debemos destacar son los diminutivos como -illo, -illa; -ito, -ita; -ico, -ica. Cuya función es lograr la templanza de los muñecos.

También nos encontramos con la repetición cuya función es producir asombro en el espectador. Aunque Cansa-Almas, es un títere que repite las cosas porque es tartamudo y no porque quiera conseguir un objetivo. Lorca pretendía hacer reír con ello: “Pero, pero, pero...” (p756).

Se dan también el prefijo re- (“requetequero”, p727) y las onomatopeyas (“brrrrrrr”, p776).

Los refranes y las metáforas aluden claramente al sexo.

Por último, en lo que respecta al humor, Lorca nos hace reír de muchas maneras. Unas veces utiliza la palabra: “¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!”, lo que duele la carótida. ¡Ay mi carótida!! Yo tengo Carotiditis” (p.1026). Otras veces, utiliza la hipérbole para exagerar algo y convertirlo en humor y finalmente, otra vez porque Lorca usa el nombre vulgar en vez del eufemismo.

Dentro del apartado del humor tenemos que destacar la sarta de mentira que dice doña Rosita para responder a las celosas preguntas de don Cristóbal la noche de boda al oír unos ruidos, producidos por Cocoliche y Currito, que se esconden tras el armario.

Según Jiménez (1984, 156), las funciones del lenguaje tienen también efectos cómicos. Al final del Cuadro quinto de la *Tragicomedia* don Cristóbal va a la peluquería y entabla tal discusión con Fígaro que casi llega a las manos, a

la porra y al reloj. Todo es un juego con la segunda y tercera persona del verbo ser: sois, son. En el diálogo se puede ver como se viola lo que Jakobson y otros han llamado la función metalingüística del lenguaje:

Cristobita (entrando)

Y no convidó a nadie porque sois unos ladrones todos.

Fígaro

Son

Cristobita (Alargando la porra)

¡Sois!

Fígaro

Son (Muy afirmativas) las diez. (Se guarda el reloj)

Cristobita

Las diez o las once, quiero afeitarme ahora mismo.

(p.758)

El público:

Se trata de un público popular, campesino, humilde, formado por hombres y mujeres y no por señores y señoras, que no acude al teatro a aburrirse, sino a reírse de los personajes y pasarlo bien y a llenarse de asombro debido a la magia de la representación teatral.

El público olvidaba que los personajes de esa obra teatral eran simples muñecos e intentaban ayudarles en algunos momentos, así como, sentir y emocionarse con ellos. En la versión de 1922 había una acotación que, fue eliminada con posterioridad, que decía: "*En este teatrillo nos hemos de olvidar algunas veces de los muñecos y creer que sienten de verdad y otras veces ver el artificio hasta el fondo*" (p.163).

Crítica a la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*:

Algunos críticos consideraron la *Tragicomedia* una obra menor, divertida pero sin fantasías.

Menarini (1989,) destaca que Lorca vuelve a los títeres como medio para experimentar y autoanalizarse. El dramaturgo no pretendió hacer una reconstrucción arqueológica del teatro popular, sino una resurrección en un espectáculo estilizado, culto y artístico.

Otros levantan un contenido polémico a la obra: por ejemplo, Lima (1963) cree que en ella se ha encontrado parodia de las piezas edulcoradas, de trama inverosímil y final feliz convencional que se enseñorean de los teatros de la época, Cifuentes dice “antídoto contra la tiranía del actor” y Soufas (1996) “los medios de producción del teatro comercial” crítica social dirigida a la sociedad machista de su tiempo o deseo de una transgresión que atacaría al teatro en diversos órdenes, entre ellos, según Laffranque (1966) “el lenguaje escénico.”

Lo cierto es que, Lorca, ofrece una obra original y vanguardista, donde mezcla lo melodramático y sentimental, lo cómico y lo grotesco y lo hablado con la parte cantada.

Unidad Didáctica

Contextualización del centro:

Nos encontramos ante un colegio público situado en las afueras de Ablitas (Navarra) llamado San Babil. Éste nos ofrece desde una Educación Infantil hasta una Educación primaria. Dentro de las instalaciones tiene: un gimnasio, aula de música insonorizada, de plástica, de audiovisual, de apoyo, un laboratorio, una sala de trabajo, una de actos, una polivalente y un amplio recreo con dos canchas de baloncesto y una de fútbol sala. Además, posee de servicios exclusivos para minusválidos como un ascensor, rampas en cada una de las entradas al recinto y baños más amplios para ellos.

Tiene también un servicio de madrugadores, servicio de comedor y actividades extraescolares por la tarde, después del comedor.

Existe una asociación de Madres y padres de alumnos que tiene mucho peso dentro del centro.

Contextualización de la programación:

Centrándonos en nuestra aula, quinto de primaria y por lo tanto tercer ciclo, contamos con un número de alumnos elevado, son 24 niños. Trece de ellos son niños y el resto son niñas. Tenemos que tener en cuenta que tres de ellos son de origen marroquí a pesar de que dos han nacido en España, el otro lleva 6 meses, por lo tanto, conoce algo de nuestro idioma, pero no lo domina demasiado como para llevar una clase fluida.

Contextualización de la Unidad didáctica:

La Unidad didáctica "*Títeres de Cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*" se imparte en tercer ciclo, concretamente en 5º de primaria, ya que las actividades de esta programación requieren madurez, trabajo, memoria y esfuerzo. Trabajarla con un ciclo inferior daría problemas por su complejidad, ya que no debemos olvidar que es una obra de teatro.

Forma parte de la asignatura de Lengua Castellana y es una unidad diferente al resto porque se trabaja la lectura de una forma lúdica. No existe la gramática, no se sigue el libro de texto pero su aprendizaje es igual o más

significativo incluso. Se trata de una unidad donde se aprende a la vez que se divierten.

Objetivos:

1. Conocer de forma general la obra de teatro de Federico García Lorca “*Títeres de Cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*”.
2. Reconocer de forma más específica dos de las escenas de la obra.
3. Fomentar el trabajo cooperativo.
4. Utilizar las Tic’s como fuente de información.
5. Promover el teatro dentro de las aulas.

Competencias básicas:

· Competencia en comunicación lingüística: A lo largo de toda la unidad y en el trabajo cooperativo los alumnos se relacionan entre ellos y con el profesor, conocen nuevas palabras y sus significados. Es la competencia más utilizada ya que sirve como elemento vehicular entre el resto.

· Competencia digital y de tratamiento de la información: En la sesión se han programado actividades en la PDI del aula sobre la obra de teatro.

· Competencia en el conocimiento e interacción con el mundo físico: en los juegos adquieren habilidades y relaciones con su entorno.

· Competencia Aprender a Aprender: Tal vez esta competencia es la que más presente está. Todos los juegos y actividades van orientados a este fin, que ellos sean artífices de su propio aprendizaje, a través de un descubrimiento guiado.

· Competencia social y ciudadana: Los alumnos trabajan en grupos y las actividades propuestas hacen que esta competencia se desarrolle de manera permanente de manera transversal.

· Competencia cultural y artística: A lo largo de toda la unidad se pueden ver sesiones en las que aprenden modelos culturales y sociales.

· Competencia autonomía personal: Hay actividades propuestas que intentan fomentar que el alumno sea capaz a enfrentarse con madurez a fichas, pruebas...

Contenidos:

1. Identificación de la obra de teatro de Federico García Lorca *“Títeres de Cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita”*
2. Uso del teatro como medio de expresión.
3. Realización de actividades referentes a la obra.

Metodología:

En esta propuesta de intervención nos inclinamos por la metodología propia del paradigma socio-cognitivo ya que va dirigida a estudiantes que viven en la sociedad del conocimiento. El paradigma socio-cognitivo persigue que los alumnos se hagan preguntas y que no sea la figura del profesor quien de las respuestas directamente. Con este enfoque se pretende que el alumno aprenda a crear sus propios esquemas mentales sobre cómo se desarrolla el propio aprendizaje. En conclusión, el aprendizaje se desarrolla si se piensa cómo se aprende. Aún así se tiene en cuenta que el aprendizaje de la Lengua Española como idioma extranjero aporta peculiaridades en esta metodología, por lo que se utilizarán diversos métodos como el gramatical de traducción, el método directo, el método audio oral, el método situacional, el método natural, el método por tareas, el método basado en competencias...

LO HAREMOS A TRAVÉS DE:

· Trabajo cooperativo: se agrupan los alumnos en grupos heterogéneos, para que así los alumnos que tienen más dificultades puedan ser ayudados por los otros compañeros que tienen menos problemas. De esta forma también todos se benefician de todos, ya que cada alumno puede tener unas destrezas que el resto de compañeros no tienen y viceversa.

· Uso de recursos TIC: vamos a trabajar con materiales de PDI, ya que de esta manera les resulta más atractivo y se le da mucho dinamismo a la clase al participar todos jugando con la PDI.

. Uso de bits: mediante el uso de estos materiales pretendemos que los alumnos adquieran el conocimiento de manera muy visual y manipulativa, ya que jugaremos con estos materiales y haremos prácticas con ellos.

Secuenciación de sesiones:

1ª Sesión:

Duración: 50 minutos

- **Actividad 1: *Títeres de Cachiporra: Tragicomedia de don Cristobal y la seña Rosita.* (20´)**

La primera actividad de esta Unidad didáctica consiste en contarles a los niños el resumen de la obra de teatro *Títeres de Cachiporra: Tragicomedia de don Cristobal y la seña Rosita* así como nombrar a su famoso autor Federico García Lorca. De esta forma se van familiarizando con la obra y su autor que después tendrán que representar.

Resumen de la obra "Títeres de Cachiporra: Tragicomedia de don Cristobal y la seña Rosita"

Aparece Rosita cosiendo y expresando las ganas que tiene de casarse con su novio Cocoliche para verse vestida de blanco y que su amor, al fin se haga más fuerte. Es entonces cuando el Padre entra a escena y pregunta a Rosita si quiere casarse para salir de la ruina. Rosita se queda extrañada, ya que Cocoliche es mucho más pobre que ellos, pero, evidentemente aceptada su mayor deseo. Cuando se entera que es don Cristóbal su prometido, rechaza casarse con él, pero Padre hace valer su autoridad obligando a Rosita a retomar el matrimonio de conveniencia.

En el Cuadro segundo aparece una plaza de pueblo andaluz. Rosita hace saber a Cocoliche que no va a casarse con él, sino con Cristóbal por órdenes de su padre. Cocoliche llora desesperadamente hasta encontrarse con unos Mozos que le llevan a la taberna para consolarlo. Mientras, el Padre y don Cristóbal negocian el matrimonio, pidiendo el primero, cien duros a cambio de Rosita, lo cual, para Cristóbal es mucho ya que se la ve algo madurita. Una vez aceptado el trato, Padre marcha corriendo a avisar al cura para que los case al día siguiente.

El Cuadro tercero transcurre en una taberna de contrabandistas. Cocoliche y sus amigos los Mozos están ahí bebiendo para ahogar las penas. Cuando entra Cristóbal a la taberna, cerrado el trato con Padre, Cocoliche quiere pelear con él hasta llegar a la muerte. Es cuando borracho, los Mozos lo sacan a la plaza del pueblo y lo dejan durmiendo desolado en un banco. Dos Mozos que ayudan a Cocoliche deciden volver a la taberna para burlarse y reírse de Cristóbal, que sigue bebiendo, celebrando su casamiento.

El Cuadro cuarto nos sitúa en la plaza del pueblo, donde Mosquito comenta la situación que vive Cocoliche. Después, aparecen hablando el Joven embozado y un mozo, que resulta ser Currito, el ex novio de Rosita, que tras cinco años de viajes por el mundo, vuelve a reconquistarla. Cuando se van, aparece el sueño de Cocoliche: lúgubre espectro de Rosita, cantando el Vito.

El Cuadro quinto sucede en una calle andaluza de casas blancas. Currito se hará pasar por Cansa-Almas, el zapatero, para llevarle a Rosita las botas de su boda y así volver a conquistarla. Por otro lado, Cristóbal se queda dormido y Fígaro llama a todos para que vean que tiene cabeza de madera de chopo pintada con dos nudos en la frente.

En el Cuadro sexto Currito logra probar el zapato a Rosita, y esta, lo reconoce por su extraña voz. Al poco tiempo, entre Cocoliche por la ventana y ambos se dan cuenta que han sido engañados por Rosita. Comienzan a insultarla, cuando de repente es Cristobita quien entra por la puerta cansado y se echa en la cama a dormir.

Rosita intenta que Cristóbal no se dé cuenta que Cocoliche y Currito está escondido en el armario pero Mosquito despierta al viejo grosero y persigue a Currito para matarlo.

Cuando Cocoliche y Rosita se quedan solos en la habitación, se declaran mutuo amor hasta que la muerte los separe. La emoción de Cristóbal al sorprenderlos hace que sienta algo extraño en la barriga y muera. Finalmente, los dos enamorados quedan abrazados y Mosquito canta una canción de victoria sobre Cristobita.

- **Actividad 2: Los personajes de la obra (15')**

Esta actividad consiste en que conozcan los personajes de la obra de teatro de Federico García Lorca y sus descripciones para que en las siguientes sesiones puedan crear marionetas de estos sin ningún tipo de problema.

Personajes de la obra:

Don Cristóbal

Don Cristóbal es un viejo rico, tacaño, violento, autoritario, vicioso pero en realidad ingenuo e impotente, atraído por la mujer, glotón, dormilón, amante del vino y propenso a la borrachera.

Su descripción ("vestido de rojo con un vientre enorme y un poco joroba").

La cachiporra.

La enorme porra de Cristóbal es muy importante. Además de ser un instrumento de conquista y de defensa, actúa también como una varita mágica.

Rosita.

Rosita queda reflejada como una niña que desea casarse pronto con su amado Cocoliche para estrenar un vestido fastuoso. Pero la chica debe cumplir con la voluntad del padre. En su resignación hay un momento de rebelión contra la autoridad paterna y llega a desear ser perro o vender su alma al diablo, antes de casarse por conveniencia.

Padre

El Padre de Rosita aparece como una figura ridícula: "vestido de gris con una peluca color rosa y la cara del mismo color".

Es el propietario de la vida de Rosita pero esa autoridad que muestra con la hija corresponde a la autoridad que él tiene que reconocer en Cristóbal.

Los picotazos del Mosquito:

Tiene dos antenas azules sobre una cabeza rubia y su traje también es azul bordado de lentejuelas. "Ha de parecer un niño", tiene un aire infantil.

Cocoliche y Currito:

Cocoliche aparece como un mozo del pueblo representando su esencia andaluza por la guitarra, el "traje popular de principio del siglo XXI y el sombrero calañés".

Currito el del puerto, es un personaje tradicional que se le atribuye el papel de galán.

En la *Tragicomedia* es quien ha regresado de un viaje en el que buscaba nuevas experiencias y emociones. Pero entre Rosita, su antigua novia, y él se interponen cinco simbólicos años que no le permiten recuperar su pasado.

Además, es el puñal de Currito, que lleva consigo a todos sus viajes, el que queda clavado en el pecho de Cristóbal al final de la obra.

Hora:

La hora no aparece apenas en la obra, ya que no pertenece a la tradición del teatro popular de títeres y no es una persona. En la *Tragicomedia* la hora aparece en una escena hablada y, a falta de música hace más evidente su antirrealismo.

- **Actividad 3: Visionamos una obra de teatro (6´)**

Vídeo resumen de 5 minutos del espectáculo de Federico García Lorca. Compañía Teatro para un Instante. Estreno en Los Veranos del Corral. Corral de Comedias 2010



- **Actividad 4: Asamblea (5´)**

Para la actividad final se plantea este ejercicio. En él, los alumnos guiados por el docente comentan las actividades realizadas en la sesión, así como todo lo que han aprendido. De esta manera, el alumno es partícipe de su aprendizaje y ve y siente que lo que se ha hecho en clase tiene un objetivo dentro de su formación.

2ª Sesión

Duración: 50 minutos

- **Actividad 1: Leemos las escenas que tenemos que representar (25´)**

Como nuestro aula está compuesta por 24 alumnos, vamos a dividir la clase en 4 grupos de 6 niños y niñas cada uno. A continuación, procederemos a leer dos escenas que a sorteo serán representadas una por dos de los grupos y la otra por los otros dos.

Cuadro Primero, escena III

ROSITA. Pero no te pongas nervioso.

COCOLICHE. Me parece que me están haciendo cosquillas en la planta de los pies.

Acércate.

ROSITA. No, no; desde lejos te daré los besitos. (Se besan desde lejos. Ruido de campanillas.) Siempre pasa lo mismo Ahora viene la gente. ¡Hasta la noche!

(Se sienten campanillas, y por la gran reja del fondo cruza una carroza tirada por caballitos de cartón con penachos de plumas, y se detiene.)

CRISTOBITA. (Desde la carroza.) Efectivamente es la niña más guapa del pueblo.

ROSITA. (Haciendo una reverencia con las faldas.) Muchas gracias.

CRISTOBITA. Me quedo con ella definitivamente. Medirá un metro de alzada. La mujer no debe medir ni más ni menos Pero, ¡qué talle y qué garbo! Casi, casi, me ha engatusado. ¡Arre, cochero!

ROSITA. (Haciendo burla.) ¡Ya está! Me quedo con ella. ¡Qué caballero más feo y más mal educado!... Será un chiflado de esos que vienen del extranjero. (Por la reja cae un collar de perlas.) ¡Ay! ¿Qué es esto? ¡Dios mío, qué collar de perlas tan precioso! (Se lo cuelga y se mira en un espejito de mano.) Genoveva de Brabante tendría uno así cuando se ponía en la torre de su castillo a esperar a su esposo. ¡Y qué bien me sienta!... Pero, ¿de quién será?

PADRE. (Entrando) ¡Hija mía, felicidad completa! ¡Acabo de concertar tu boda!

ROSITA. ¡Cuánto te lo agradezco, y Cocoliche cuánto te lo agradecerá! Ahora mismo...

PADRE. ¡Qué Cocoliche ni qué niño muerto! ¿Qué estás diciendo? Yo he dado tu mano a don Cristobita el de la porra, que acaba de pasar en su carroza por ahí.

ROSITA. Pues no quiero, no quiero, ¡ea! Y lo que es mi mano, de ninguna manera me la quitas. Yo tenía mi novio... ¡Y tiró el collar!

Último cuadro, escena III

CRISTOBITA. (Con la porra.) ¡Que salga quien sea!

ROSITA. Mira: no te pongas así. ¡Un pájaro ha pasado ahora mismo por la ventana, con unas alas... así de grandes!

CRISTOBITA. (Remedándola.) ¡Así de grandes! ¡Así de grandes! ¿Pero yo estoy ciego?

ROSITA. ¡No me quieres!... (Llora.)

CRISTOBITA. (Enternecido.) ¿Te creo... o no te creo? (Suelta la porra.)

ROSITA (Cursi.) ¡Qué noche tan clarita vive sobre los tejados! En esta hora, los niños cuentan las estrellas, y los viajeros se duermen sobre sus cabalgaduras.

(Cristobita se sienta, pone los pies sobre la mesa y empieza a beber.)

CRISTOBITA. Me gustaría ser todo de vino y beberme yo mismo. ¡Jooo! Y mi barriga un pastel, un gran pastel rosado, con ciruelas y batatas... (Los muñecos se asoman a sus armarios y suspiran.) ¿Quién suspira?

ROSITA Yo... Soy yo, acordándome de cuando era niña.

CRISTOBITA. Cuando yo era niño, me dieron un pastel más grande que la luna y me lo comí yo solo. ¡Jooo! Yo solo.

ROSITA. (Romántica.) La sierra de Córdoba tiene sombras bajo sus olivares, sombras aplastadas, sombras muertas que nunca se van. ¡Oh, quién estuviera bajo sus raíces! La sierra de Granada tiene pies de luz y peinado de nieve. ¡Oh, quién estuviera bajo sus manantiales! Sevilla no tiene sierras.

CRISTOBITA. No tiene sierras, no...

ROSITA. Largos caminos color naranja. ¡Oh, quién se perdiera por ellos!

(Cristobita, oyéndola, como quien oye a un violinista, se ha quedado dormido, con una botella en la mano.)

- **Actividad 2: ¡Marionetas de cartón! (20´)**

Los dos grupos que tienen la escena III del cuadro primero deberán realizar las siguientes marionetas: Rosita, padre, Cristobita, Cocoliche, Hora y la voz que no harán marioneta pero sí será representada por uno de los niños.

Los grupos de la escena III del último cuadro realizarán las marionetas de. Rosita, Cocoliche, Currito, Mosquito y Cristobita.

- **Actividad 3: Asamblea (5´)**

Para la actividad final se plantea este ejercicio. En él, los alumnos guiados por el docente comentan las actividades realizadas en la sesión, así como todo lo que han aprendido. De esta manera, el alumno es partícipe de su aprendizaje y ve y siente que lo que se ha hecho en clase tiene un objetivo dentro de su formación.

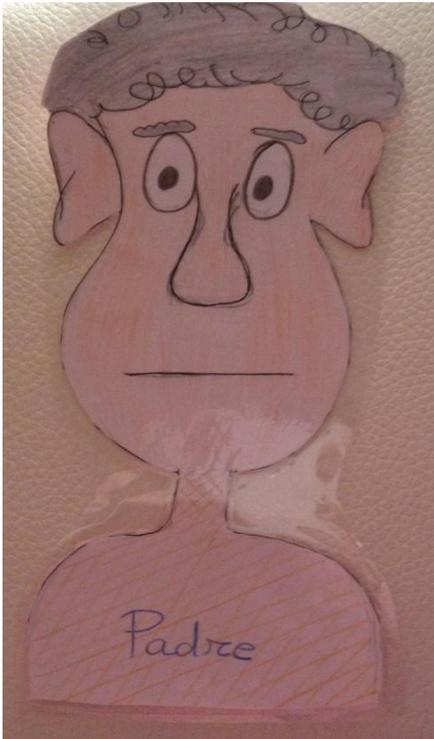
Sesión 3:

Duración: 50 minutos

- **Actividad 1: ¡Seguimos con nuestras marionetas! (35´)**

Seguimos realizando la marioneta de papel y cartón del personaje que le ha tocado a cada niño. Y estos son los resultados de los actores:





- **Actividad 2: Estudiamos la obra (15´)**

Cada alumno debe estudiar el diálogo de su personaje para poder representarlo en la próxima sesión. En estos quince minutos pueden leer varias veces la escena pero es preciso que se lo lleven a casa a estudiar.

Sesión 4:

Duración: 50 minutos

- **Actividad 1: ¡Representamos nuestra escena! (50´)**

Esta sesión se dedicará exclusivamente a representar una escena del cuadro primero y otra del último cuadro. Cada grupo dispondrá de 25´ para ponerla en escena bien estudiada y con los personajes realizados por ellos.

Sesión 5:

Duración: 50 minutos

- **Actividad 1: ¡Representamos nuestra escena! (50´)**

Esta sesión se dedicará exclusivamente a representar una escena del cuadro primero y otra del último cuadro. Cada grupo dispondrá de 25´ para ponerla en escena bien estudiada y con los personajes realizados por ellos.



- **Actividad 1: Rellenamos un cuestionario (25´)**

En esta actividad, los niños y niñas deben contestar unas preguntas que les pasa el profesor, para evaluar la representación de los compañeros y de su propia obra, así como los aspectos que han aprendido durante la unidad.

<u>CUESTIONARIO "TÍTERES DE CACHIPORRA: TRAGICOMEDIA DE DON CRISTÓBAL Y LA SEÑÁ ROSITA"</u>	
1.	¿Crees que la obra de teatro es difícil?
2.	¿Qué complicaciones te han surgido en la escena que has tenido que representar?
3.	¿Te ha parecido divertida tu escena? Por qué.
4.	¿Te ha parecido divertida la escena representada por el resto de compañeros?
5.	Evalúa del 1 al 10 cómo crees que ha sido tu representación. Explica por qué.

- **Actividad 2: Jugamos, ¡nos divertimos! (20´)**

Esta actividad va a ser diferente a las demás, ya que van a trabajar aspectos y características de la obra pero de una forma lúdica. Es una forma de reforzar lo aprendido hasta el momento pero jugando a la vez que se aprende.

SOPA DE LETRAS

Busca en la sopa de letras las siguientes palabras: mosquito, padre, Rosita, reloj y Cristóbal.

R	P	S	C	U	X	B
E	O	L	O	V	F	L
L	S	S	T	E	N	A
O	Z	Q	I	T	A	B
J	K	M	U	T	Y	O



RELLENA LOS HUECOS

Rellena los huecos de las oraciones con los personajes de la obra de teatro.

1. Es la protagonista de la obra de teatro y quiere casarse para verse vestida de blanco
2. Tiene la autoridad sobre la chica y sólo busca el interés.....
3. Llega al pueblo después de 5 años a recuperar el tiempo perdido.....
4. Es el novio de la chica y llora por su amor en todas las esquinas del pueblo.....
5. Se trata de un viejo aruñón que lleva consigo una cachiporra. Es el

- **Actividad 3: Asamblea (5´)**

Para la actividad final se plantea este ejercicio. En él, los alumnos guiados por el docente comentan las actividades realizadas en la sesión, así como todo lo que han aprendido. De esta manera, el alumno es partícipe de su aprendizaje y ve y siente que lo que se ha hecho en clase tiene un objetivo dentro de su formación.

Materiales:

- Personales: profesor y alumnos
- Audiovisuales: cañón, PDI y altavoces
- Impresos: actividades de la última sesión
- Material escolar: pinturas, lápiz, goma, cartulina, tijeras
- Obra de teatro: "Teatrillo" del colegio

Evaluación del proceso de aprendizaje:

Procedimientos e instrumentos:

- Rúbrica de evaluación de la expresión rítmica vocal y corporal (Evaluación Expresiva).
- Escala de evaluación de los ejercicios (Evaluación Cognitiva y de Hábitos).
- Escala de evaluación de la participación oral (Evaluación cognitiva, meta cognitiva y actitudinal).
- Registro de recogida del material (Evaluación de Hábitos).
- Observación Sistemática (todas las anteriores).

Estos procedimientos e instrumentos se cuantifican porcentualmente según la actividad desarrollada y el peso que de la misma quiera el docente.

Criterios de evaluación:

1. Reconoce la obra de teatro de Federico García Lorca “*Títeres de Cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*”
2. Sabe expresarse correctamente en la exposición de las escenas.
3. Utiliza vocabulario adecuado en la exhibición de las escenas.
4. Muestra interés en el trabajo.
5. Sabe trabajar de forma cooperativa (en grupo).

Criterios de calificación:

Para calificarlos, el profesor de la materia se encargará de evaluar porcentualmente cada actividad según lo dicho anteriormente y después juntará esas notas a las de las otras unidades didácticas de la evaluación.

Evaluación del proceso de enseñanza:

Lo que se busca es lo que se llama una “Evaluación de 360°” y por lo tanto es necesario evaluarnos también nosotros como docentes y nuestro trabajo en la Unidad Didáctica. Por tanto, evaluaremos respondiendo a las siguientes cuestiones:

- ¿Qué ha sido lo mejor de la Unidad Didáctica?
- En el aprendizaje de los alumnos:
- En la motivación que han mostrado:
- En el grado de implicación de la tarea:
- En el clima y la interacción de aula:
- ¿Qué aspectos han presentado dificultades?
- Temporalización:
- Atención a la Diversidad:
- Recursos:

- Evaluación:

- ¿Qué haría de forma diferente la próxima vez?

ESTA PARTE SE EVALÚA UNA VEZ HECHA LA UNIDAD

Anexos:

FICHA 1: RESUMEN DE LA OBRA

Resumen de la obra *"Títeres de Cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita"*

Aparece Rosita cosiendo y expresando las ganas que tiene de casarse con su novio Cocoliche para verse vestida de blanco y que su amor, al fin se haga más fuerte. Es entonces cuando el Padre entra a escena y pregunta a Rosita si quiere casarse para salir de la ruina. Rosita se queda extrañada, ya que Cocoliche es mucho más pobre que ellos, pero, evidentemente aceptada su mayor deseo. Cuando se entera que es don Cristóbal su prometido, rechaza casarse con él, pero Padre hace valer su autoridad obligando a Rosita a retomar el matrimonio de conveniencia.

En el Cuadro segundo aparece una plaza de pueblo andaluz. Rosita hace saber a Cocoliche que no va a casarse con él, sino con Cristóbal por órdenes de su padre. Cocoliche llora desesperadamente hasta encontrarse con unos Mozos que le llevan a la taberna para consolarlo. Mientras, el Padre y don Cristóbal negocian el matrimonio, pidiendo el primero, cien duros a cambio de Rosita, lo cual, para Cristóbal es mucho ya que se la ve algo madurita. Una vez aceptado el trato, Padre marcha corriendo a avisar al cura para que los case al día siguiente.

El Cuadro tercero transcurre en una taberna de contrabandistas. Cocoliche y sus amigos los Mozos están ahí bebiendo para ahogar las penas. Cuando entra Cristóbal a la taberna, cerrado el trato con Padre, Cocoliche quiere pelear con él hasta llegar a la muerte. Es cuando borracho, los Mozos lo sacan a la plaza del pueblo y lo dejan durmiendo desolado en un banco. Dos Mozos que ayudan a Cocoliche deciden volver a la taberna para burlarse y reírse de Cristóbal, que sigue bebiendo, celebrando su casamiento.

El Cuadro cuarto nos sitúa en la plaza del pueblo, donde Mosquito comenta la situación que vive Cocoliche. Después, aparecen hablando el Joven embozado y un mozo, que resulta ser Currito, el ex novio de Rosita, que tras cinco años de viajes por el mundo, vuelve a reconquistarla. Cuando se van, aparece el sueño de Cocoliche: lúgubre espectro de Rosita, cantando el Vito.

El Cuadro quinto sucede en una calle andaluza de casas blancas. Currito se hará pasar por Cansa-Almas, el zapatero, para llevarle a Rosita las botas de su boda y así volver a conquistarla. Por otro lado, Cristóbal se queda dormido y Fígaro llama a todos para que vean que tiene cabeza de madera de chopo pintada con dos nudos en la frente.

En el Cuadro sexto Currito logra probar el zapato a Rosita, y esta, lo reconoce por su extraña voz. Al poco tiempo, entre Cocoliche por la ventana y ambos se dan cuenta que han sido engañados por Rosita. Comienzan a insultarla, cuando de repente es Cristobita quien entra por la puerta cansado y se echa en la cama a dormir.

Rosita intenta que Cristóbal no se dé cuenta que Cocoliche y Currito está escondido en el armario pero Mosquito despierta al viejo grosero y persigue a Currito para matarlo.

Cuando Cocoliche y Rosita se quedan solos en la habitación, se declaran mutuo amor hasta que la muerte los separe. La emoción de Cristóbal al sorprenderlos hace que sienta algo extraño en la barriga y muera. Finalmente, los dos enamorados quedan abrazados y Mosquito canta una canción de victoria sobre Cristobita.

FICHA 2: PERSONAJES DE LA OBRA

Personajes de la obra:

Don Cristóbal

Don Cristóbal es un viejo rico, tacaño, violento, autoritario, vicioso pero en realidad ingenuo e impotente, atraído por la mujer, glotón, dormilón, amante del vino y propenso a la borrachera.

Su descripción ("vestido de rojo con un vientre enorme y un poco joroba").

La cachiporra.

La enorme porra de Cristóbal es muy importante. Además de ser un instrumento de conquista y de defensa, actúa también como una varita mágica.

Rosita.

Rosita queda reflejada como una niña que desea casarse pronto con su amado Cocoliche para estrenar un vestido fastuoso. Pero la chica debe cumplir con la voluntad del padre. En su resignación hay un momento de rebelión contra la autoridad paterna y llega a desear ser perro o vender su alma al diablo, antes de casarse por conveniencia.

Padre

El Padre de Rosita aparece como una figura ridícula: "vestido de gris con una peluca color rosa y la cara del mismo color".

Es el propietario de la vida de Rosita pero esa autoridad que muestra con la hija corresponde a la autoridad que él tiene que reconocer en Cristóbal.

Los picotazos del Mosquito:

Tiene dos antenas azules sobre una cabeza rubia y su traje también es azul bordado de lentejuelas. "Ha de parecer un niño", tiene un aire infantil.

Cocoliche y Currito:

Cocoliche aparece como un mozo del pueblo representando su esencia andaluza por la guitarra, el "traje popular de principio del siglo XXI y el sombrero calañés".

Currito el del puerto, es un personaje tradicional que se le atribuye el papel de galán.

En la *Tragicomedia* es quien ha regresado de un viaje en el que buscaba nuevas experiencias y emociones. Pero entre Rosita, su antigua novia, y él se interponen cinco simbólicos años que no le permiten recuperar su pasado.

Además, es el puñal de Currito, que lleva consigo a todos sus viajes, el que queda clavado en el pecho de Cristóbal al final de la obra.

Hora:

La hora no aparece apenas en la obra, ya que no pertenece a la tradición del teatro popular de titeres y no es una persona. En la *Tragicomedia* la hora aparece en una escena hablada y, a falta de música hace más evidente su antirrealismo.

FICHA 3: ESCENAS A REPRESENTAR

Cuadro I escena III

LA VOZ DE COCOLICHE (Cantando, acompañado de la guitarra.)

Por el aire van
los suspiros de mi amante
por el aire van,
van por el aire.

ROSITA (Cantando.)

Por el aire van
los suspiros de mi amante,
por el aire van,
van por el aire.

COCOLICHE (Asomándose a la reja.) ¿Quién vive?

ROSITA. (Tapándose la cara con un abanico pericón y fingiendo la voz.) Gente de paz.

COCOLICHE ¿No vive en esta casa por casualidad una tal Rosita?

ROSITA. Está tomando los baños.

COCOLICHE. (Haciendo ademán de retirarse.) Pues que le sienten bien.

ROSITA. (Descubriéndose.) ¿Y hubieras sido capaz de retirarte?

COCOLICHE. No hubiese podido. (Meloso.) A tu lado los pies se vuelven de plomo.

ROSITA ¿Sabes una cosa?

COCOLICHE ¿Qué?

ROSITA ¡Ay, no me atrevo!

COCOLICHE ¡Atrévete!

ROSITA (Muy seria.) Mira, yo no quiero ser una mujer impúdica.

COCOLICHE. Y a mí me parece muy bien.

ROSITA. Mira, es el caso...

COCOLICHE ¡Acaba ya!

ROSITA. Me taparé con el abanico.

COCOLICHE. (Desesperado.) ¡Hija mía!

ROSITA. (Con la cara tapada.) Que me caso contigo.

COCOLICHE ¿Qué estás diciendo?

ROSITA ¡Lo que oyes!

COCOLICHE ¡Ay, Rosita!

ROSITA. En seguida ...

COCOLICHE. En seguida voy a escribir una carta a París pidiendo un niño...

ROSITA. Oye, a París de ninguna manera, porque no quiero que se parezca a los franceses con el chau, chau, chau.

COCOLICHE. Entonces...

ROSITA. Lo pediremos a Madrid.

COCOLICHE. Pero, ¿lo sabe tu padre?

ROSITA ¡Y me lo permite! (Se quita el abanico.)

COCOLICHE ¡Ay, Rosita mía! ¡Ven! ¡Ven! ¡Acércate!

ROSITA. Pero no te pongas nervioso.

COCOLICHE. Me parece que me están haciendo cosquillas en la planta de los pies.

Acércate.

ROSITA. No, no; desde lejos te daré los besitos. (Se besan desde lejos. Ruido de campanillas.) Siempre pasa lo mismo Ahora viene la gente. ¡Hasta la noche!

(Se sienten campanillas, y por la gran reja del fondo cruza una carroza tirada por caballitos de cartón con penachos de plumas, y se detiene.)

CRISTOBITA. (Desde la carroza.) Efectivamente es la niña más guapa del pueblo.

ROSITA. (Haciendo una reverencia con las faldas.) Muchas gracias.

CRISTOBITA. Me quedo con ella definitivamente. Medirá un metro de alzada. La mujer no debe medir ni más ni menos Pero, ¡qué talle y qué garbo! Casi, casi, me ha engatusado. ¡Arre, cochero!

ROSITA. (Haciendo burla.) ¡Ya está! Me quedo con ella. ¡Qué caballero más feo y más mal educado!... Será un chiflado de esos que vienen del extranjero. (Por la reja cae un collar de

perlas.) ¡Ay! ¿Qué es esto? ¡Dios mío, qué collar de perlas tan precioso! (Se lo cuelga y se mira en un espejito de mano.) Genoveva de Brabante tendría uno así cuando se ponía en la torre de su castillo a esperar a su esposo. ¡Y qué bien me sienta!... Pero, ¿de quién será?

PADRE. (Entrando) ¡Hija mía, felicidad completa! ¡Acabo de concertar tu boda!

ROSITA. ¡Cuánto te lo agradezco, y Cocoliche cuánto te lo agradecerá! Ahora mismo...

PADRE. ¡Qué Cocoliche ni qué niño muerto! ¿Qué estás diciendo? Yo he dado tu mano a don Cristobita el de la porra, que acaba de pasar en su carroza por ahí.

ROSITA. Pues no quiero, no quiero, ¡jea! Y lo que es mi mano, de ninguna manera me la quitas. Yo tenía mi novio... ¡Y tiró el collar!

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

ROSITA. Pues pedimos.

PADRE. Aquí mando yo, que soy el padre. Lo dicho, dicho, y cartuchera en el cañón.

No hay que hablar más.

ROSITA. Es que yo...

PADRE ¡Silencio !

ROSITA. Pues a mí...

PADRE. ¡Chitón! (Se va.)

ROSITA. ¡Ay, ay! ¡Digo!, dispone de mí y de mi mano, y no tengo más remedio que aguantarme porque lo manda la ley. (Llora.) También la ley podía haberse estado en su casa. Si al menos pudiera vender mi alma al diablo! (Gritando.) ¡Diablo, sal, diablo, sal! Que yo no quiero casarme con Cristobita.

PADRE. (Entrando.) Qué voces son ésas? ¡A bordar y a callar! ¡Qué tiempos estos!

¿Van a mandar los hijos en los padres? Tú harás caso de todo, como hice yo caso de mi papá cuando me casó con tu mamá, que, dicho sea entre paréntesis, tenía una cara de luna, que ya, ya...

ROSITA. Está bien. ¡Me callaré!

PADRE. (Haciendo mutis.) ¡Habrás visto!

ROSITA. Está bien. Entre el cura y el padre estamos las muchachas completamente fastidiadas. (Se sienta a bordar.) Todas las tardes, tres, cuatro, nos dice el párroco: ¡que vais a ir al infierno!, ¡que vais a morir achicharradas!, ¡peor que los perros!...; ¡pero yo digo que los perros se casan con quien quieren y lo pasan muy bien! ¡Cómo me gustaría ser perro! Porque si le hago caso a mi padre, cuatro, cinco, entro en un infierno, y si no, por no hacerle caso,

luego voy al otro, al de arriba... También los curas podrían callarse y no hablar tanto..., porque... (Se limpia las lágrimas.) Si yo no me caso con Cocoliche, va a tener la culpa el cura. sí, el señor cura... al que, después de todo, no le importa nada esto. ¡Ay, ay, ay, ay...!

CRISTOBITA. (Con su criado en la ventana.) Es una buen cosa. ¿Te gusta?

CRIADO (Temblando.) Sí, señor.

CRISTOBITA. La boca un poquitín grande, pero vaya canela en rama de cuerpo... Aún no he cerrado el trato... Me gustaría hablar con ella, pero no quiero que tome demasiada confianza. La confianza es la madre de todos los vicios. ¡No me digas que no!

CRIADO. (Temblando.) Pero, ¡señor!

CRISTOBITA. ¡No hay más que dos caminos a seguir con lo hombres: o no conocerlos..., o quitarlos de en medio!

CRIADO. ¡Ay, Dios mío!

CRISTOBITA. ¡Oye, que te gusta!

CRIADO. Todavía la merece mejor su merced.

CRISTOBITA. Es una hembra suculenta. ¡Y para mí solo! ¡Para mí solo! (Se va.)

ROSITA. Esto es lo que me faltaba que ver. Yo me desespero. Yo me enveneno ahora mismo con mixtos o con sublimado corrosivo.

(El reloj de pared se abre y aparece una Hora, vestida de amarillo con polisón.)

HORA. (Con campana y con la boca.) ¡Tan! Rosita: ten paciencia, ¿qué vas a hacer?

¿Qué sabes tú el giro que van a tomar las cosas? Mientras que aquí hace sol, en otras partes llueve. ¿Qué sabes tú los vientos que van a venir mañana para hacer bailar la veleta de tu tejadillo? Yo, como vengo todos los días, te recordaré esto cuando sea vieja y hayas olvidado este momento. Deja que el agua corra y la estrella salga. ¡Rosita, ten paciencia! ¡Tan! La una (Se cierra.)

ROSITA. La una... ¡Pero maldita la gana que tengo de comer!

VOZ (fuera)

Por el aire van

los suspiros de mi amante.

ROSITA. Ya los veo entrar... los suspiros de mi amante.

(El reloj se abre otra vez y aparece la Hora dormida. La campana suena sola.)

ROSITA. (Llorosa.) Los suspiros de mi amante...

Último cuadro escena III

(Por las celosías asoman las cabecitas de Currito y Cocoliche.)

CURRITO ¡Yo voy a estallar!

COCOLICHE. ¿Conque tú eres el amante de esa mujer? ¡Ya nos veremos las caras!

CURRITO. Cuando tú quieras, ¡chisgarabís!

COCOLICHE Si este armario no fuese de hierro...

CURRITO ¡Ja!

COCOLICHE ¡De buena gana te quitaba la nariz de un bocado! (Fuera se oye un:

¡Vivan los novios! ¡Vivan!.) Ya van a casarse... ¡ya me olvida para siempre! (Llora.)

CURRITO. (Declamatorio.) He venido al pueblo para aprender cómo se puede olvidar.

COCOLICHE. Ya no me dirá: Carita de fruta... ni yo le diré: Carita de almendra...

CURRITO. Me iré para siempre, ¡para siempre!

COCOLICHE. ¡Ay, ay, ay!

CURRITO ¡Ingrata, ingrata, ingrata!

(Fuera suenan las campanas de la iglesia, cohetes y música.)

COCOLICHE. ¡Yo no podré vivir!

CURRITO ¡Jamás miraré a otra mujer! (Los dos muñecos lloran.)

MOSQUITO. (Entra por la izquierda.) No hay que llorar, amiguitos, no hay que llorar.

La tierra tiene caminitos blancos, caminitos lisos, caminitos tontos... Pero, muchachos, ¿por qué ese derroche de perlas? No sois príncipes. Después de todo..., la luna no está en menguante, ni el aire va, ni el aire viene... (Toca la trompetilla y se va.) Ni va, ni viene. Ni viene, ni va... (Cocoliche y Currito dan un fuerte suspiro y quedan mirándose.)

(La puerta central se abre de repente y aparece el cortejo de bodas. Don Cristóbal y la señora Rosita se despiden en la puerta y cierran. Música y campaneos lejanos.)

CRISTOBITA ¡Ay, Rosita de mi corazón! ¡Ay, Rosita!

ROSITA Ahora me matará con la porra.

CRISTOBITA ¿Estás mala? ¡Parece que suspiras! Pero es de lo que te gusta. Ya soy viejo y entiendo las cosas. ¡Mira qué traje tengo! ¡Y qué botas! ¡Larán, larán! ¡Ah!

Traigan dulces y vino... Mucho vino! (Entra un criado con unas botellas. Cristobita coge una y empieza a beber.) ¡Ay, Rosita bonita! ¡Chiquitita, almendrita! ¿Verdad que soy hermosísimo?

¡Te daré un beso! Toma, toma... (La besa. En este momento Cocoliche y Currito se asoman a sus celosías y dan un grito de rabia.) ¿Qué es eso?

¿Pero es que esta casa tiene miedo? (Coge la porra.)

ROSITA. ¡No, no, Cristóbal! Son las carcomas, son los niños en la calle...

CRISTOBITA. (Soltando la porra.) Mucho ruidillo hacen, ¡caramba! ¡Mucho ruidillo hacen!

ROSITA. (Aterrada y fingiendo.) ¿Cuándo me vas a contar las historias que me prometiste?

CRISTOBITA. ¡Ja, ja, ja! Son muy bonitas, tan bonitas como esa carilla de amapola.

(Bebe.) Es la historia de Don Tancredo, montado en su pedestal. ¿Sabes? ¡Joooo! Y la historia de Don Juan Tenorio, primo de Don Tancredo y primo mío. Sí, señor. ¡Primo mío! Di tú: ¡Primo mío!

ROSITA. ¡Primo tuyo!

CRISTOBITA ¡Rosa! ¡Rosa! ¡Dime algo!

ROSITA Te quiero, Cristobita.

CRISTOBITA. ¡Ole, ole! (La besa. De los armarios sale otro grito.) ¡Esto se acabó, se acabó y se requeteacabó! ¡Brrrrrrrr!

ROSITA. ¡Ay! No, no te pongas así.

CRISTOBITA. (Con la porra.) ¡Que salga quien sea!

ROSITA. Mira: no te pongas así. ¡Un pájaro ha pasado ahora mismo por la ventana, con unas alas... así de grandes!

CRISTOBITA. (Remedándola.) ¡Así de grandes! ¡Así de grandes! ¿Pero yo estoy ciego?

ROSITA. ¡No me quieres!... (Llora.)

CRISTOBITA. (Enternecido.) ¿Te creo... o no te creo? (Suelta la porra.)

ROSITA (Cursi.) ¡Qué noche tan clarita vive sobre los tejados! En esta hora, los niños cuentan las estrellas, y los viajeros se duermen sobre sus cabalgaduras.

(Cristobita se sienta, pone los pies sobre la mesa y empieza a beber.)

CRISTOBITA. Me gustaría ser todo de vino y beberme yo mismo. ¡Jooo! Y mi barriga un pastel, un gran pastel rosado, con ciruelas y batatas... (Los muñecos se asoman a sus armarios y suspiran.) ¿Quién suspira ?

ROSITA Yo... Soy yo, acordándome de cuando era niña.

CRISTOBITA. Cuando yo era niño, me dieron un pastel más grande que la luna y me lo comí yo solo. ¡Jooo! Yo solo.

ROSITA. (Romántica.) La sierra de Córdoba tiene sombras bajo sus olivares, sombras aplastadas, sombras muertas que nunca se van. ¡Oh, quién estuviera bajo sus raíces! La sierra de Granada tiene pies de luz y peinado de nieve. ¡Oh, quién estuviera bajo sus manantiales! Sevilla no tiene sierras.

CRISTOBITA. No tiene sierras, no...

ROSITA. Largos caminos color naranja. ¡Oh, quién se perdiera por ellos!

(Cristobita, oyéndola, como quien oye a un violinista, se ha quedado dormido, con una botella en la mano.)

FICHA 4: CUESTIONARIO

CUESTIONARIO "TÍTERES DE CACHIPORRA: TRAGICOMEDIA DE DON CRISTÓBAL Y LA SEÑÁ ROSITA"
1. ¿Crees que la obra de teatro es difícil?
2. ¿Qué complicaciones te han surgido en la escena que has tenido que representar?
3. ¿Te ha parecido divertida tu escena? Por qué.
4. ¿Te ha parecido divertida la escena representada por el resto de compañeros?
5. Evalúa del 1 al 10 cómo crees que ha sido tu representación. Explica por qué.

FICHA 5: SOPA DE LETRAS

SOPA DE LETRAS

Busca en la sopa de letras las siguientes palabras: mosquito, padre, Rosita, reloj y Cristóbal.



R	P	S	C	U	X	B
E	O	L	O	V	F	L
L	S	S	T	E	N	A
O	Z	Q	I	T	A	B
J	K	M	U	T	Y	O
U	P	G	Q	I	A	T
P	A	J	S	O	L	S
I	D	Y	O	N	M	I
C	R	A	M	O	T	R
N	E	Z	I	Q	P	C

FICHA 6: RELLENAR LOS HUECOS

RELLENA LOS HUECOS

Rellena los huecos de las oraciones con los personajes de la obra de teatro.

1. Es la protagonista de la obra de teatro y quiere casarse para verse vestida de blanco
2. Tiene la autoridad sobre la chica y sólo busca el interés.....
3. Llega al pueblo después de 5 años a recuperar el tiempo perdido.....
4. Es el novio de la chica y llora por su amor en todas las esquinas del pueblo.....
5. Se trata de un viejo aruñón que lleva consigo una cachiborra. Es el

Conclusiones

En la elaboración de este TFG tratas de entender como algo tan bonito como es el teatro queda muchas veces fuera del alcance del aula. El aprendizaje de la literatura, la lengua, la difícil representación de los personajes en escena, la memorización de esta última etc. Provoca en el docente un rechazo hacia el teatro.

Personalmente creo que el teatro debería estar presente como lo está la narrativa. Además, por lo que he podido comprobar con mi unidad didáctica, los niños lo pasan muy bien mientras aprenden.

Asimismo de todos los aspectos mencionados anteriormente que pueden trabajarse con el teatro, hay otro muy importante que muchas veces tampoco se pone en práctica, y es el trabajo cooperativo. El niño debe saber trabajar en grupo y no solo individualmente, ya que aprende valores como el respeto, la convivencia, la solución a los problemas etc.

Como conclusión tengo que decir que me he sentido muy cómoda realizando el trabajo sobre la obra de teatro de Federico García Lorca "*Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*" porque es divertida, a su vez compleja y he aprendido que una obra de teatro es igual o mejor que cualquier otra asignatura que tan importante consideran en los centros.

Bibliografía

Albaladejo, T., Blasco F.J., de la Fuente R. *“El imposible vanguardismo en el teatro español”*. Las vanguardias, Madrid, Júcar, 1992, pp.127-148.

Baker, E., *Georges Feydeau and the Aesthetics of Farce*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

Bergson, H., *La risa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Cardinali, A. & De Paepe, C. *Títeres de Cachiporra Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. Madrid: Catedra, 1998.

Cifuentes, L., *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, (op.cit., nose que significa), p.69.

Colecchia, F. (1986), *“The prologo in the theater of Federico García Lorca: towards the articulation of a philosophy of theater”*, Hispania, 69, pp.791-796.

Davis, J., *Farce*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1978

Dolfi, L. (ed.), *L'imposibile/ possibile di Federico García Lorca*. Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989

Dougherty, D. (ed.), *“Poética y práctica de la farsa: La Marquesa Rosalinda, de Valle-Inclán”*, FGL, 19-20 (1996), pp.125-144

Edwards, G. Federico García Lorca. *Dramaturgos en perspectiva. Teatro del Siglo XX*. Madrid: Guedos; 1985. pp. 113-183.

G. Edwards, (Ed.) *“Federico García Lorca”*, *Dramaturgos en perspectiva. Teatro del siglo XX* (pp.113-183). Madrid: Editor.

García Lorca, F., *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1967

Gibson, I., *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, París, Ruedo ibérico, 1971.

Guarnido, J., *“Crónicas granadinas: El teatro Cachiporra andaluz”*, La voz, Madrid, 1923.

Jeréz Farrán, C. *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro, 1989.

Jeréz Farrán, C. *Un Lorca desconocido: análisis de un teatro “irrepresentable”*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

Jiménez, V. (1984) *“Análisis estructural de los Títeres de Cachiporra y del Retablillo de Don Cristóbal”*. *Letras de Deusto*, 14, pp.151-161.

Laffranque, M., *Federico García Lorca*, Vichy, Seghers, 1966.

- León, M., "Gato por liebre", *El Mono Azul*, Madrid, 1937.
- Lima, R., *The theatre of García Lorca*, Nueva York, Las Américas, 1963.
- Martín Olalla, J.M. *La farsa en el primer tercio del siglo XX. De la tradición a la vanguardia en el teatro de Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca*. Tesis doctoral, dirigida por Ricardo de la Fuente Ballesteros, Universidad de Valladolid.
- Martín, E., *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid, S. XXI, 1986.
- McCormick, J. y Pratasik, B., *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Menarini, P. (1980), "Il teatro per burattini di Federico García Lorca", *Quaderni di teatro*, rivista Trimestrale del teatro regionale toscano, Florencia, Vallecchi, pp. 41-53
- Menarini, P., "Gli anni dei burattini", en Laura Dolfi (ed.), *L'imposible/ posible de Fedrico García Lorca* (CIT), PP.139-154.
- Nicoll, A., *El mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la commedia dell'arte*, Barcelona, Barral, 1977.
- Pavis, P., *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1996 (2ª reimpr.).
- Rey-Flaud, B., *La farce ou la machine á rire. Théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Ginebra, Librairie Droz, 1984.
- Segel, B., *Pinocchio's Progeny: puppets, Marionettes, Automaton, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 1995.
- Shershow, S., *Puppet and popular culture*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1995
- Soufas, C., *Audience and Authority in the Modernist Theater of Federico García Lorca*, Tuscaloosa-Londres, The University of Alabama Press, 1996.
- Urzáiz, H. (1996). Farsa, sátira y parodia en el teatro juvenil de García Lorca. *Cuadernos para investigación de la literatura Hispánica*, 21, pp. 384-401.
- Varey, J.E., *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.