



Universidad de Valladolid

Escuela de Educación de Soria
Grado de Educación Primaria

TRABAJO FIN DE GRADO

Teoría y práctica del teatro: *La Zapatera Prodigiosa* de Federico García Lorca

Presentado por Fernando Boillos García

Tutelado por Ricardo de la Fuente Ballesteros

Soria, a 30 de julio de 2014

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG) consiste en un análisis de la obra “*La zapatera Prodigiosa*” de *Federico García Lorca*. Para ello, se planteará un marco teórico de carácter genérico sobre la farsa como género teatral. Dentro del análisis de esta obra resaltaremos: personajes, caracterización, estructura de la obra, espacio teatral, recursos y lenguaje, el público y la crítica hacia la obra.

Y por último, una propuesta didáctica para llevar a cabo en el colegio concertado Nuestra Señora del Pilar de Soria, como forma de aplicación al análisis realizado de la obra. La unidad didáctica se llevará a cabo en el último curso de la etapa de primaria, con el fin de acercar el teatro y la figura de Federico García Lorca a los alumnos.

Palabras clave

Farsa, Zapatera, Prodigiosa, Federico García Lorca, didáctica, violencia, literatura y educación primaria.

Abstract

This Final Grade Project consists on an analysis of the work *La zapatera Prodigiosa* written by *Federico García Lorca*. To this effect, we will expose a theoretical background to mention certain general ideas about the farce as a theatre genre. In the analysis of this play we will attend to characters, structure of the work, characterization, theatre space, resources and language, the public and the reviews of the play.

Furthermore, it is shown an educational proposal which will be put in place in the school Nuestra Señora del Pilar in Soria, as an implementation of the previous analysis of the work. The teaching unit will be performed in the last course of the primary school and its first aim is to bring the students closer to the theatre genre and the figure of the writer Federico García Lorca.

Key words

Farce, shoemaker, prodigious, Federico García Lorca, educational, violence, literature and primary school.

ÍNDICE

RESUMEN

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN

OBJETIVOS

| | | |
|--------|--|----|
| 1 | INTRODUCCIÓN | 7 |
| 1.1 | LA OBRA DAMATÚRGICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA: | 7 |
| 2 | LA FARSA | 10 |
| 2.1 | APROXIMACIÓN AL TÉRMINO..... | 10 |
| 3 | ESTUDIO Y ANÁLISIS DE <i>LA ZAPATERA PRODIGIOSA</i> | 15 |
| 3.1 | COMPOSICIÓN DE LA OBRA..... | 15 |
| 3.2 | ARGUMENTO DE LA OBRA..... | 16 |
| 3.3 | ¿POR QUÉ EL TÍTULO DE <i>LA ZAPATERA PRODIGIOSA</i> ?..... | 17 |
| 3.4 | ¿POR QUÉ ES <i>LA ZAPATERA PRODIGIOSA</i> UNA FARSA? | 19 |
| 3.5 | ¿POR QUÉ ES <i>LA ZAPATERA PRODIGIOSA</i> VIOLENTA? | 20 |
| 3.6 | EL LENGUAJE DE LA FARSA EN <i>LA ZAPATERA PRODIGIOSA</i> | 23 |
| 3.7 | PERSONAJES: EVOLUCIÓN Y TEATRALIDAD | 24 |
| 3.8 | MONTAJE Y ESTRUCTURA DE <i>LA ZAPATERA PRODIGIOSA</i> | 28 |
| 3.9 | <i>LA ZAPATERA PRODIGIOSA</i> EN LA ESCENA..... | 30 |
| 4 | PROPUESTA PEDAGÓGICA..... | 32 |
| 4.1 | EL TEATRO DE LORCA Y LA FARSA EN EL AULA | 32 |
| 4.2 | UNIDAD DIDÁCTICA: "LO QUE EL TEATRO TE PUEDE ENSEÑAR" 33 | |
| 4.2.1 | Justificación..... | 33 |
| 4.2.2 | Legislación..... | 34 |
| 4.2.3 | Objetivos..... | 35 |
| 4.2.4 | Contenidos | 35 |
| 4.2.5 | Competencias básicas | 35 |
| 4.2.6 | Metodología..... | 37 |
| 4.2.7 | Recursos..... | 38 |
| 4.2.8 | Educación en valores | 38 |
| 4.2.9 | Atención a la diversidad | 39 |
| 4.2.10 | Evaluación | 39 |
| 4.2.11 | Sesiones de la Unidad Didáctica | 41 |

CONCLUSIONES

LISTA DE REFERENCIAS

ANEXOS

JUSTIFICACIÓN

El teatro es una de las principales herramientas culturales y tiene una honda tradición en nuestro país. A nivel académico ha ido tomando cada vez más importancia hasta hacerse un hueco dentro de los currículos educativos de todos los países desarrollados del planeta. En España no es diferente y no sólo se estudia como fin sino como medio para desarrollar otras aptitudes, capacidades e incluso competencias dentro del ámbito educativo.

De entre todos los materiales que podemos utilizar como base para el desarrollo del lenguaje, el cuento ocupa una posición primordial ya que permite a los alumnos:

- Empatizar sentimientos de otros.
- Convertir lo fantástico en real.
- Identificarse con los personajes.
- Fomentar la creatividad y la participación.

Además, el proceso de dramatización ayuda al niño como herramienta para conocer su propio cuerpo y a su vez fomentar la comprensión de la comunicación no verbal tanto en el ámbito social como en el personal.

Las obras de teatro, como dramatizaciones pertenecientes a un momento concreto quedan impregnados de la cultura y de los valores vigentes en ese momento, por ello las obras con cierto carácter costumbrista andaluz y español como *La Zapatera Prodigiosa* tienen un lugar importante en el campo de la literatura ya que en ellos descansa la tradición y el repertorio lingüístico cultural de la época.

OBJETIVOS

El objetivo principal del siguiente trabajo es realizar un acercamiento a la farsa de Lorca. Para ello, analizaremos la obra *La Zapatera Prodigiosa*. El análisis se realizará tanto desde un punto formal como de contenido, así como las primeras representaciones contemporáneas al autor.

Tras este análisis se establece un segundo objetivo, la programación de una intervención en el aula para 6º curso de Educación Primaria que permite trabajar el teatro, las obras de Lorca y un acercamiento breve a la biografía dramática del autor.

Esta propuesta de intervención se ha realizado siguiendo los postulados de 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.

1 INTRODUCCIÓN

1.1 LA OBRA DRAMÁTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA:

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.

Es un autor que escribe tanto poesía como teatro, aunque en los últimos años se volcó más en su faceta de dramaturgo. 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 de 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 a lo largo y ancho de España y representar en un teatro portátil las obras de los grandes dramaturgos españoles de los siglos XVI y XVII. La barraca, tuvo repercusiones 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. Se intentaba llegar al público.

Según Edwards (1985) 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.

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. Las obras más

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

importantes y más conocidas como dramaturgo 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.

Federico García 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.

El maleficio de la mariposa, su primera obra, que fue representada en el Teatro de Madrid el 20 de marzo de 1920, debemos resaltar el estreno tan desastroso que sufrió. Fue una farsa incomprendida. El público, acostumbrado a los personajes realistas y a su elegante lenguaje, reaccionó negativamente ante 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 esta *opera prima* Lorca 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. Se sentía desencantado y decepcionado con el teatro ya que no entendió que el realismo de las obras era clave en el momento histórico y cultural de la época.

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. Además, el hecho de que *Mariana Pineda* fuera una obra con tintes históricos ayudó mucho al relativo éxito que abriría las puertas de nuevo a Lorca.

Durante estos 5 años, Lorca se entrenó con las obras guiñolescas con las que se sentía muy familiarizado tradicionalmente y que le permitían acceder a un universo más crítico y menos realista, por lo tanto más aceptado por el público de la época. El 6 de febrero de 1923 Lorca y Manuel de 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. Entre estas obras destaca su segunda pieza para títeres *Tragicomedia de Don Cristóbal y la seña 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.

No fue hasta principios de los años 30 cuando dirigió su atención a otras formas de drama aunque los títeres y las farsas estaban todavía presentes. Lorca en este momento, pretendía abrirse a otros caminos que hasta entonces desconocía. Para Edwards (1985) el interés de Lorca por esta clase de teatro es muy sencillo de explicar y es que 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.

Además, en su paso por la Residencia de Estudiantes de Madrid, Lorca había hecho amistad con un titiritero llamado Mayeau y el teatro de marionetas le servía al dramaturgo para librarse efectivamente de las preocupaciones comerciales de los empresarios y de la vanidad artística de actores y directores nombrada anteriormente.

La predilección del poeta granadino 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. Además, fue un tiempo en el que Lorca se preocupa por la experimentación y las nuevas técnicas. El nombre de Federico García Lorca es reconocido en los círculos culturales españoles y poco a poco se hace popular. Además su temprana muerte aumenta el valor de cualquier testimonio escrito que demuestre ser suyo.

Es necesario para concluir resaltar la colaboración entre Lorca, Buñuel y Dalí. Esta colaboración 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. Con Buñuel, Lorca había entablado amistad 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 y le dedicó once poemas.

2 LA FARSA

2.1 APROXIMACIÓN AL TÉRMINO

Mucho se ha escrito y se ha analizado sobre la farsa, pero para introducirse de la mejor manera en el género farsesco es necesario acercarse a su etimología: la palabra *farsa* procede, como es bien sabido, del latín *farcio, farcire, farsis, fartum*, “rellenar”, a partir del participio pasivo de época tardía *farsus, -a, -um*. El término, de origen culinario en principio, se empleó a partir del siglo XII para referirse a ciertos tropos intercalados en los cánticos litúrgicos, lecciones y epístolas, y más tarde en otros textos.

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

Es necesario resaltar, que muchos tropos, escritos primero en latín y luego en romance, estaban escritos a modo dialogado, por lo que podían ser presentados en forma dramatizada: los análisis dicen que a partir de ellos surge el teatro religioso medieval. Uno de estos 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 (Milner, 1978). Más tarde, designaría una pieza breve, independiente, de carácter cómico, profano, en lengua vernácula.

La transición del tropo a la farsa queda poco definido, sobretodo en a la forma teatral de carácter cómico queda difuminado en el tiempo y la forma, ya que los primeros tropos dramatizados no recibieron el nombre de *farsa*, sino denominaciones como *ordo*, *officium* o *ludus*, y si se alejaban de las escrituras no era por introducir episodios graciosos, sino “material humano” sugerido por los textos bíblicos.

Las primeras escenas claramente cómicas se introducen en dramas escritos en latín que no son considerados simples tropos. Este hecho hizo pensar que el origen de las farsas está fuera del carácter religioso y más incluido en el carácter popular de las fiestas profanas. Un ejemplo serían las Fiestas de los Locos,³ que solían tener lugar en la octava de Navidad. En este rescoldo de las Saturnales romanas era muy común la parodia de los oficios religiosos; una de las formas de parodia la constituían las *épîtres farcies*, sermones burlescos que remedaban el discurso eclesiástico, insertos en una para-representación teatral del sacrificio de la misa, que debía ir acompañada por mímica, vestimenta estrafalaria, canto, etc. Durante un tiempo, la institución religiosa no quiso percatarse de la celebración de estas fiestas (atestiguadas desde fines del s. XII) e incluso de la participación de clérigos en ellas, pero en el siglo XV los excesos que se cometían en ellas hicieron que acabaran por prohibirse. Fue entonces cuando se comenzaron a representar fuera de templos y las calles se convirtieron en el escenario de estas representaciones.

³ Sobre estas celebraciones y su aspecto parateatral, puede consultarse Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1989 (2ª reimpr. Hay ediciones posteriores), especialmente pp. 72-84. Bajtin considera que su vigencia persistió hasta bien entrado el s. XVI. Además, señala las indudables deudas que los géneros cómicos medievales (en latín o romance), y sobre todo los teatrales, contrajeron con la fiesta carnavalesca: “Esta literatura está imbuida de la cosmovisión carnavalesca, utilizaba ampliamente la lengua de las formas carnavalescas, se desarrollaba al amparo de las osadías legitimadas por el carnaval, y en la mayoría de los casos estaba fundamentalmente ligada a los regocijos carnavalescos, cuya parte literaria solía representar” (p. 18).

No resulta infrecuente que los géneros de teatro breve reciban un nombre tomado del ámbito de la cocina, como demuestran el *entremés* o el *sainete* hispánicos, esta curiosa traslación de campos semánticos ha llevado a proponer otras etimologías que, más que ver la farsa como una mezcla de elementos diversos o como relleno de obras más largas, hacen hincapié en su carácter de broma o engaño. Martín Olalla⁴ (2003) recoge la propuesta de B. Rey-Flaud que apunta que *farce* podría provenir del francés medieval *farcer*, “engañar, mofarse”, según esto, la propia etimología de la palabra estaría apuntando hacia la característica principal que mejor define el género en sus primeras manifestaciones: las farsas medievales francesas.

Por otra parte, algunos críticos han sostenido que la farsa recibe su nombre no por servir como relleno a una representación teatral más amplia, sino porque en su mismo interior se intercalaban parlamentos compuestos en diversos *jargons* o jergas, dialectos, etc., lo que no ocurre en otros géneros teatrales del medievo. Ejemplo señero de esta práctica sería la *Farsa de Maese Pathelin*, considerada la mejor farsa francesa medieval; sin embargo, el recurso de las jergas no se emplea sistemáticamente ni siquiera en las obras coetáneas a ella, y por tanto difícilmente puede servir para definir el género.⁵ (Martín Olalla, 2003)

En suma, la etimología de la palabra *farsa* puede aclararnos algo sobre la aparición del género en la Europa medieval, pero no basta para definirlo o acotarlo. Con el paso de los siglos a lo largo de los siglos, la *farsa*, del mismo modo que le ocurre a otros géneros como *la tragedia*, *la comedia*, *la novela*..., ha ido cambiando, evolucionando y desembocando en manifestaciones dramáticas muy distintas de la medieval y, para que ello fuera posible, ha debido sufrir variaciones en su significado. Como recoge Martín Olalla⁶ (2009) citando a Fowles:

⁴ Rey-Flaud, B. (1984). *La farce ou La machine à rire: théorie d'un genre dramatique*. Ed. Droz. Citado por Olalla, J. M. M. (2003). *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*. (p.117)

⁵ Por otra parte, hay que destacar que en la *commedia dell'arte* italiana cada personaje se caracterizaba por usar el dialecto propio de su lugar de origen: veneciano para Pantalone, bergamasco para Arlequín, toscano para los amantes, etc.

⁶ Fowler, A. (1982). *Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes* (p. 37). Cambridge, MA: Harvard University Press. Citado por Olalla, J. M. M. (2003). *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*. (p.118)

“[...]the genres remain in every age uniformly stable, equally tenuous, predictably inactive, like inert gases. But the defining characteristics are few and elusive. And if we describe the genres in fuller detail, we find ourselves coming to grips with local and temporary groupings, perpetually contending with historical alterations in them”. (p.118)

En el caso del género farsesco, las referencias anteriores al siglo XX provienen precisamente de las apreciaciones críticas: no tenemos una teoría antigua de la farsa como género, pues siempre se consideró como un subgénero de la comedia o un hermano menor. Era la comedia la que contaba con el prestigio de una tradición teórica no muy sistemática, pero suficientemente avalada por los tratadistas clásicos. Ya en la Grecia de Aristóteles, la comedia es “imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina”. (Martín Olalla, 2003)

Ello llevó a considerar que la comedia debía presentar personajes de clase social baja, pues sólo ellos podían aparecer ridículos sin detrimento del decoro. La risa castiga las costumbres, siempre que tenga por objeto pequeños vicios, ya que los grandes deben ser castigados por la justicia. Las causas fundamentales de lo ridículo, pues, son la *turpitud* y la *deformitas* (defectos morales y físicos, respectivamente), pero no pueden tratarse de cualquier manera: el público solo se ríe del mal ajeno que cree no padecer o poder padecer.

Es por esta razón que los críticos teatrales anteriores al siglo XX se encuentran, pues, con unas obras teatrales que provocan los mismos efectos que la comedia (mueven a risa), pero no persiguen con ello sus mismos fines (corregir las costumbres) y que, además, se sirven primordialmente de los recursos espectaculares para lograr el éxito.

En otro orden de cosas, el término se utiliza con muy poco rigor. Un ejemplo sería cuando no se emplea de modo peyorativo: *farsa* se hace muchas veces sinónimo de *comedia*, y entonces puede designar cualquier pieza cómica, lo que complica la delimitación del género.

Las farsas se presentan, pues, como un tipo de obras problemáticas desde el punto de vista de la teoría sobre los géneros cómicos: si se toma por modelo suyo la comedia, la farsa sólo puede definirse como el negativo de lo que debiera ser: nos

encontraríamos con el caso de un subgénero que se caracteriza por oponerse al género mayor al que se subordina. En realidad, el análisis de las obras concretas desmiente esa distinción tan tajante entre comedias y farsas: muchos de los recursos que señalaremos como propios de las farsas pueden encontrarse, en mayor o menor medida, dentro de obras subtituladas *comedia*, y lo mismo puede ocurrir en sentido contrario. En cualquier caso, los autores de los siglos XIX y XX conocen la distinción teórica entre comedia y farsa y se moverán deliberadamente en ella a la hora de titular sus obras. Lo que antes se consideraba defecto de un género cómico (humor grueso, violencia, espectacularidad, falta de ejemplaridad...) empieza a contemplarse en el siglo XX como virtud; la oposición -en principio dijérase didáctica- entre comedia y farsa llevará, en última instancia, a considerar la farsa no como subgénero cómico, sino como un género dramático independiente que habría de situarse al mismo nivel que la tragedia, la comedia o el drama.

La aparición de “farsas tragicómicas”, cuyo último objetivo no parece ser una mera risa de entretenimiento, y la consideración de que la risa propia de la farsa es catártica en un modo muy distinto de la que provoca la comedia, lleva a replantear no sólo el asunto de su *status* genérico, sino incluso la revisión del *canon* farsesco: como recuerda Schaeffer, la identidad genérica de un texto es, *en ciertas circunstancias y hasta cierto punto*, contextualmente variable, en el sentido de que depende del entorno histórico en el que el texto es reactualizado como acto comunicativo. Martín Olalla⁷ (2003) señala las palabras de Schaeffer que distingue, además, una *genericidad autorial*, que es estable (el autor, al optar por un género determinado, tiene en cuenta unos modelos que imita o transforma, y que, lógicamente, siempre se toman de la tradición anterior a su texto), y otra *genericidad lectoral*, en la que se basa la crítica para sus apreciaciones, que puede enriquecerse retroactivamente con la aparición de obras innovadoras que llevan a replantearse el concepto del género al que pertenecen no sólo ellas, sino todas las otras agrupadas por la misma denominación genérica.

⁷ Schaeffer, J. M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (p. 133). Paris: Seuil. Citado por Olalla, J. M. (2003). *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.* (p.121)

3 ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LA ZAPATERA PRODIGIOSA

A continuación se realizará un estudio de la obra y un análisis de la misma atendiendo a diversos puntos como: composición de la obra, argumento, razón del título, por qué una farsa violenta, el lenguaje de la obra...

3.1 COMPOSICIÓN DE LA OBRA

La primera vez que Lorca habló sobre esta obra fue en 1923, pero no fue hasta 1930 cuando esta se estrenara. En 1923, Lorca escribe una carta su amigo Melchor Fernández Almagro de la que se hace eco Arturo del Hoyo ⁸ (1984). En ella le escribe:

De teatro he terminado el primer acto de una comedia (por el estilo de Cristobicas) que se llama *La Zapatera Prodigiosa*, dónde no se dicen nada más que palabras precisas y se insinúa todo lo demás. Como yo creo que una comedia se puede saber si es buena o mala con solo leer el reparto, te lo envío para ver que te parece: 1, la Zapatera; 2, la Vecina vestida de rojo; 3, la Beata; 4, el Zapatero; 5, don Mirlo; 6, el niño Amargo; 7, el niño Alcalde; 8, el Tío del Tatachín; Vecinos y Curas. Música: flauta y guitarra. Léele el reparto a Cipriano y dile si quiere colaborar conmigo en otras cosas que estoy preparando. (p.49)

Durante estos ocho años, a pesar de que García Lorca respetó la idea inicial que narraba la historia de un viejo zapatero que contraía matrimonio con una joven llena de gracia, realizó múltiples modificaciones y cambios hasta convertirse en la obra que hoy conocemos.

Arturo del Hoyo⁹ (1984) cita a Mario Hernández, el primero en realizar una edición crítica de la obra, quién consideró en 1982 que el cuento de Lorca era un esbozo al estilo de *El libro de los ejemplos del Conde Lucanor* y *Patronio del infante don Juan Manuel*. En este esbozo podemos encontrar varias diferencias con la obra final. Por ejemplo, en él, la Zapatera es la que pide a Don Mirlo que la corteje y él se niega. Pero si hay una diferencia clave entre el esbozo de 1923 y la obra de 1930 es que al Zapatero

⁸ Publicada por A Gallego Morell en Oca, 1980. Esta carta carece de membrete y fecha. La Datación se debe a su primer editor. Citado por del Hoyo, A (1984). *La zapatera prodigiosa*. Bilbao, Plaza y Janés editores. p.49

⁹ *Ibid*, p. 50

se le presenta como un contrabandista y no como un titiritero, se pierde la recitación completa del romancero de la talabartera y el talabartero y ciertos personajes son diferentes.

Lo cierto es que durante estos años, muchos son los personajes de la cultura de la época, además de familiares de Federico, los que admiten haber hablado con el autor de esta obra en la que García Lorca tenía puestas muchas esperanzas. Aún así, no es hasta finales de enero de 1928 cuando confiesa haber terminado la obra a su gusto, a pesar de que luego la revisará en 1930 en su estancia en Nueva York.

Todas estas revisiones y cambios que Federico García Lorca hizo culminarían con una nueva revisión en el segundo semestre del año 1930 y que quedan reflejados en el texto que finalmente se estrenó en el Teatro Español de Madrid por Margarita Xirgu el 24 de diciembre de ese mismo año.

3.2 ARGUMENTO DE LA OBRA

La farsa de *La Zapatera Prodigiosa* se desarrolla en una localidad del sur de la península Ibérica en la comunidad de Andalucía, a pesar de que todo esto no queda revelado en ningún momento en la obra. Eso sí, pueblo con vega y por lo tanto con un cierto bienestar.

El autor, en el prólogo de la obra explica al público que la protagonista de la obra pretende luchar contra la realidad que la rodea y con una fantasía que acaba por tornarse realidad.

El primer acto se enmarca en el taller del Zapatero. Se presenta al Zapatero como un hombre de cincuenta y tres años que se ha casado sin amar a su esposa. Lo hizo movido por los consejos de su hermana ya difunta. La Zapatera, mujer del anterior, se casó con el también por conveniencia gracias a los consejos de Rafeal su compadre ya que el Zapatero era buen partido. Se define a la Zapatera como una mujer joven, de dieciocho años, guapa rubia y de ojos negros. La Zapatera se presenta ante los espectadores como una mujer dicharachera que recibe con agrado el cortejo de unos y otros. Entre sus admiradores encontramos al Mozo de la Faja, al Mozo del Sombrero, al ridículo don Mirlo e incluso al Alcalde. Por su comportamiento dicharachero la Zapatera será criticada por parte de sus vecinos que no ven con buenos ojos su manera de actuar. El

Zapatero, que piensa no estar enamorado de su mujer, cansado de los escándalos decide quitarse del medio, huyendo a escondidas y abandonando a la Zapatera.

El segundo acto, también tiene como marco el taller, pero ha sido convertido en taberna y ahora la Zapatera es quien regenta el negocio. En las sillas y la barra de la taberna se encuentran los pretendientes de la Zapatera. Si antes los vecinos del pueblo murmuraban por el quehacer de la Zapatera con su marido, ahora sola, el pueblo clama y critica las acciones de la Zapatera. Incluso le han compuesto coplas insultantes. Entonces llega un titiritero que pide permiso para montar allí su espectáculo. Hay algo que recuerda al Zapatero en él. Ante un cartelón pintado, el titiritero recita el romance de la mujer rubicunda y el hombrecito de la paciencia. Este romance suscita muchas reacciones entre los presentes ya que en el romance se hace ilusión a hombre “Esposo viejo y decente” y a una mujer “joven y tierna”. Mientras el titiritero recita el romance, afuera dos mozos luchan con navajas quedando malheridos. Los vecinos culpan del incidente a la Zapatera, pero ella jura ante el Titiritero que no tiene nada que ver y que es inocente. La Zapatera se presenta ante él como una mujer desvalida que sigue enamorada de su marido que la ha abandonado. El Titiritero por su parte le explica estar en una situación similar. Entablan confianza pero el Titiritero ha de seguir su camino, por lo que le pregunta “¿Qué quiere que le diga si me lo encuentro por casualidad en mis caminatas?” “¡Qué lo adoro!” –responde la Zapatera. Y el Titiritero, que no es otro que el Zapatero disfrazado, contento, se da a conocer quitándose el disfraz. En medio de la felicidad de la pareja se vuelven a escuchar las coplas contra la Zapatera, que vuelve a tornarse como antaño y arremete contra el marido y le acusa de ser el culpable de las coplas por haberla abandonado. Ella se enfurece y arremete contra él, contra sus vecinos y contra todo.

3.3 ¿POR QUÉ EL TÍTULO DE LA ZAPATERA PRODIGIOSA?

El título de la obra es uno de los elementos que se debe tener en cuenta en un análisis de la misma. A primera vista, la Zapatera no tiene nada de prodigiosa ya que no hace prodigios. Los adjetivos que la definen son voluntariosa, fiera, respondona y fantasiosa. O lo que es lo mismo dada a la fantasía a los devaneos a imaginar, por lo que Lorca pensó en algunas ocasiones a utilizar fantasiosa en vez de prodigiosa. (A. del Hoyo, 1984)

La realidad es que, fantasiosa, supone por parte del autor una implícita censura o reproche al personaje. A del Hoyo (1984) dice:

No habría sido fiel o leal, por parte de Lorca, aplicar ese adjetivo a su criatura amada. La adopción de prodigiosa frente a fantasiosa para el título de la farsa fue un indiscutible acierto del autor, si aceptamos en uno de los sentidos que esta palabra tiene: “que encierra en si prodigio” y “maravillosa”, según el DRAE. La Zapatera es maravillosa y sujeto de prodigios. Prodigioso el descubrimiento de su amor al Zapatero y el nacimiento de la ternura de éste, una vez conoce la resistencia y fidelidad de su esposa, cual una Penélope andaluza, ante sus diversos pretendientes: El ridículo don Mirlo, el pesado y violento Mozo de la Faja, el requemado Mozo del Sombrero y el abusivo Alcalde. (p.53)

El título de la obra no sólo alude al prodigio que tiene lugar el personaje de la Zapatera, sino a la propia farsa, pues Lorca resalta que ella misma es prodigiosa. Además, hay que tener en cuenta que el propio prólogo, el autor aparece vestido de mago o ilusionista realizando una serie de trucos de magia. Esto no es al azar, ya que lo que se quiere resaltar es que nos introduce en un mundo donde la magia, el prodigio y la ilusión se quedan impregnados en la escena.

Esta farsa es definida por el autor como una “farsa vulgar” en el prólogo (en este caso en el de la segunda versión hecha en 1933). Lorca propone en escena una realidad poética vestida de refrán o simple romancillo. Es en este momento, cuando se produce el prodigio, ya que la realidad poética se convierte en farsa prodigiosa sobre las tablas de un escenario. En el prólogo de la primera versión de Lorca, Mario Hernández apunta que se puede leer que “la Zapatera lucha contra la realidad y contra la fantasía, si la fantasía se convierte en realidad”. La huida del Zapatero produce en la Zapatera lo contrario a lo que se espera. La Zapatera empieza a idealizar la figura de su marido y le echa de menos. Al regresar, ella misma se vuelve a dar de bruces contra la realidad (lo ve tal cual es) y por eso vuelve a tratarlo de manera despectiva y con reproches que hasta entonces había olvidado.

Para concluir, por tanto y precipitado que pueda parecer el título de la obra, se acepta fácilmente por el espectador que rápidamente entiende que la obra en si mismo es prodigiosa gracias a sus bailes, a su colorido, a su historia y a su interpretación.

3.4 ¿POR QUÉ ES *LA ZAPATERA PRODIGIOSA* UNA FARSA?

En anteriores líneas a esta ya hemos explicado el posible origen de la farsa. En el nacimiento del teatro español, farsa tenía un significado muy amplio. Significaba “representación” o lo que es lo mismo “pieza u obra para ser representada”. Es necesario resaltar que la farsa convivió al mismo tiempo con otros términos teatrales como el auto, la égloga, el coloquio, la comedia, la tragedia. El siglo XVI fue muy prolífero en tipos de representaciones teatrales. Aún así, hay que destacar que los farsantes mezclaban en esta época muchas y diversas cosas (incluso fuera del argumento principal) por recrear, divertir y entretener al auditorio. La farsa fue un género que creó grandes amores y desamores pero que no vio su decadencia hasta finales del siglo XVIII o principios del XIX. Más tarde en el siglo XX reaparecería con fuerza, algo que Federico García Lorca aprovecha.

A este renacer de la farsa contribuyeron muy diversos factores tanto literarios como sociológicos. La boga del teatro por una parte y la diversificación social y cultural por otra, impulsaron representaciones como la de las farsas, que durante mucho tiempo estuvo colindando con la comedia, la tragicomedia y la novela cómica.

Debemos tener en cuenta que a principios del siglo XX el título deja de ser meramente algo definitorio de la obra y alcanza tonalidades artísticas. Así ocurre con obras de Valle-Inclán, donde los subtítulos tienen calidad literaria en sí mismos. Lorca, con *La Zapatera Prodigiosa* mezcla lo definitorio de la obra con lo artístico que será representado sobre las tablas.

Sabemos, por tanto, que *La Zapatera Prodigiosa* nació como un proyecto de comedia pero que en su creación evolucionó por los gustos del propio Federico García Lorca. A del Hoyo (1984) dice:

La primera noticia de *La Zapatera Prodigiosa* es de julio de 1923. No obstante, en ese momento la obra no es más que un proyecto de comedia, aunque Lorca se proponga hacerla al estilo de los cristobitas o títeres. Sin embargo, un año antes, en 1922 cuando ardía en proyectos sobre los títeres

de cachiporra, ya se mostraba encariñado con el término y llamaba farsas a obras de títeres que se ponía a escribir. (pp.56-57).

Lorca debió ver, por tanto, que “farsa” englobaba muy diversos aspectos y características de su producción teatral: su pequeño tamaño, su vinculación con el teatro breve clásico español, su argumento tradicional, popularismo en sus personajes, partes cantables, ritmo... en definitiva al aire general de la pieza a representar diferente a las comedias cómicas que se llevaban a cabo.

3.5 ¿ POR QUÉ ES LA ZAPATERA PRODIGIOSA VIOLENTA?

Por lo explicado hasta ahora, podemos ver que la resurrección de la farsa se produjo para volver a definir un género teatral que no se enmarcaba ni dentro de comedia ni comedia cómica, ya que no eran adecuados ni significativos. Farsa y farsante frente a comedia y cómico tenían intrínsecas determinadas diferencias no tanto literarias propiamente dichas sino teatrales o de representación. Podemos decir que respondían más bien a un juego escénico. Aún así existe una realidad teatral que coexiste con la realidad dramática y literaria. Esa realidad se ha conservado en el teatro con el paso de los años pese a la evolución de los géneros dramáticos.

En la farsa, los personajes no aparecen complejamente individualizados, como es propio de la comedia cómica. Están caracterizados por rasgos dominantes como sus oficios o clases sociales mañas que por su individualidad. Podemos decir que son tipos más que individuos con nombre y apellidos: el marido viejo, la esposa joven, el mozo crudo, el galán viejo y ridículo... En *La Zapatera Prodigiosa* los personajes son así de tajantes y de estereotipados, Y la violencia proclamada en el subtítulo alude a esa tajante definición de sus tipos y acciones. Este hecho es heredado del teatro de cachiporra andaluz. Además, también hay que destacar la violencia de los actos y las palabras de la Zapatera. Pero, ¿sólo por eso se llama violenta? La expresión, para Baude como señala Martín Olalla¹⁰ (2003), parece pleonástica, toda vez que una de las características más

¹⁰ Para Baude, en efecto, la violencia está ligada a la esencia misma de la pieza: ésta es violenta en tanto que farsa y farsa en tanto que violenta. No habría, pues, pleonismo, sino insistencia en lo más característico de una obra calificada como farsa. Citado por Olalla, J. M. M. (2003). *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*. p.361

persistentes de la farsa es precisamente la presencia en ella de violencia en cualquiera de sus formas: riñas, amenazas, insultos, burlas crueles, golpes fortuitos o deliberados, verdaderas palizas y todo tipo de humillaciones que muchas veces, además, se ejercen sobre víctimas inocentes, respetables por su posición social, su edad, su sexo o su indefensión. En la farsa tradicional estos hechos tienen como principal fin provocar la risa del público: como dijimos, la violencia, la muerte, no son elementos privativos de la tragedia; es el punto de vista elegido por el autor lo que hace que unos mismos hechos resulten patéticos o ridículos.

En *La Zapatera Prodigiosa* encontramos, como cabría esperar en una farsa, diversas formas de violencia: la pieza se abre con los insultos que la Zapatera dirige a su Vecina, como fin de una discusión que comienza cuando aún se dice el Prólogo. Las riñas de la Zapatera con su marido y con otros personajes del pueblo ocupan buena parte de la obra. La Zapatera pega a don Mirlo, tira sillas¹¹ y vasos al suelo, reacciona violentamente a las palabras de otros personajes y responde con gestos y palabras cargados de furia. También el pueblo que la rodea rebosa de violencia: hostiga a la Zapatera, la espía, murmura sobre ella, desea verla muerta o, por el contrario, la pretende insistente, ansía dominarla. En el sistema patriarcal que rige la vida del pueblo, la mujer ha de someterse al varón, y es el intento de la Zapatera de hacer su santa voluntad y la incapacidad del Zapatero para doblegarla lo que rompe la relación de poder “natural” y provoca la tensa situación que se respira en el pueblo.

Muchas de estas formas de violencia son enfocadas en la obra de tal modo que resultan cómicas. En otras, como las navajadas de los Mozos, se acentúan más bien los elementos serios. Este episodio y otros, que vendrían a funcionar como premonitorios, índices del doble fondo dramático de la farsa, explican, para algunos críticos, el subtítulo “farsa violenta”, que debería entenderse entonces como sinónimo de “farsa trágica” o “tragifarsa”. El adjetivo del subtítulo no sería una redundancia, por tanto, sino la indicación de una mezcla de géneros que, si subraya ciertas dimensiones imprevistas en el género, no por ello sitúa la pieza en ningún momento fuera de la esfera de lo cómico. (Forradellas, 1978)

¹¹ Al final de la obra, por lo menos en la versión de 1930. En la versión de 1935 se elimina esta acotación, que exigía un acto reiterado en los manuscritos.

Para otros críticos, en cambio, los elementos potencialmente trágicos no llegan a representar en ningún momento una amenaza para los personajes, y por tanto no cabe hablar de mezcla de géneros; prueba de ello es el final feliz de la farsa: el autor ha decidido que su pieza termine en un determinado momento que no puede considerarse trágico, y huelgan las conjeturas sobre el futuro de los zapateros, dado que la farsa nos ha sido presentada como una pura ficción. Algunos críticos, incluso, ven la obra en su conjunto como una revitalización del entremés del s. XVI y sostienen que los elementos violentos de la farsa pierden este carácter por estar empleados, dentro de la convención propia del género, con una finalidad cómica. La violencia a la que hace referencia el subtítulo se encuentra más bien en la escenificación, en los colores de los trajes, en el movimiento escénico y, sobre todo, en el calculado choque entre el género renacentista y la puesta en escena propia del s. XX. (Ofelia Machado, 1951)

Por fin, otros críticos interpretan, de acuerdo con el contenido programático del Prólogo, que el subtítulo se refiere a la violencia psíquica a que se ve sometida la Zapatera, al angustioso conflicto que la cerca y que, por encima de las habladurías del pueblo o de las riñas con sus vecinos, se origina en su insatisfacción vital: la violencia del subtítulo es la de la lucha de la Zapatera con la realidad.

En este sentido, para algunos autores, la comicidad gratuita que podría provocar la violencia es atenuada y en algunos momentos completamente inexistente: sobre todo tras la recitación del romance, los personajes parecen alejarse de los modelos entremesiles y acercarse, si no a la tragedia, al menos a la comedia (en la que hay personajes están mejor dibujados, resultan simpáticos a los espectadores, se enfrentan a la resolución de un verdadero conflicto), de tal modo que el subtítulo podría entenderse como “comedia farsesca”. Otros autores llegan a sugerir no sin razón, que lo violento de la farsa resulta del choque de elementos contradictorios: algunos momentos de la pieza parecen abocar a lo trágico, otros en cambio a la comedia o a lo melodramático: en la escena no se crea un clima emocional uniforme, como ocurre en la tragedia o la comedia: la risa se relativiza, las expectativas se ven siempre frustradas.

La farsa lleva a cabo un desvío de sus modelos, y el necesario cambio de perspectiva resulta también violento para el espectador, porque se le reta a desconfiar de ideas que parecían inamovibles.

3.6 EL LENGUAJE DE LA FARSA EN LA ZAPATERA PRODIGIOSA

La obra ocurre, aunque no se diga en ningún sitio, en un pueblo de Andalucía. El castellano del sur de España es característico y peculiar tanto en su léxico como en su pronunciación. Estos rasgos sirven en la literatura para acentuar rasgos definatorios de los personajes y fomentar muchas veces la comedia y la reacción de los espectadores de la obra.

En la mitad del siglo XX se reafirmó el andalucismo en la literatura en el teatro de los Quintero y sus seguidores. Sin embargo, en *La Zapatera Prodigiosa*, Federico García el autor no aprovecha este recurso. En esta obra, al igual que en otras como *La Casa de Bernarda Alba*, no hay ruralismo lingüístico con el fin de hacer más real y universal el tema que se trata en la obra.

Aún así, García Lorca no evita utilizar el lenguaje popular andaluz, sino el andalucismo externo caricaturizado y costumbrista. Del lenguaje de *La Zapatera Prodigiosa* dice que “es popular, hablado en castellano, pero de vocablos y sintaxis andaluces”¹². El autor granadino intenta no caer en los tópicos ya que aunque es un recurso dramático y cómico hace perder fuerza y universalidad a los personajes elegidos para obras de teatro farsescas como *La Zapatera Prodigiosa*.

Aún así, el lenguaje de la farsa no sólo es andaluz, sino mucho más local, granadino. La influencia de lo vivido por Federico García Lorca en su infancia tiene mucho que ver en sus obras y en la teatralización y puesta en escena.

El propio Lorca contó a sus allegados que utilizó expresiones de su propio padre y de la que entonces era la criada de la casa (Dolores la Colorina). Eso sí, el habla de la Zapatera e incluso su figura tuvieron un modelo concreto, se trata de la criada de una amiga de Lorca que se llamaba Dolores Cebrián. El propio Lorca habló de que el habla popular se traslada a la farsa ya que enlazaba muy bien con el lenguaje y estilo de los clásicos españoles como el de Cervantes.

¹² *La Nación*, Buenos Aires, 30 de Noviembre de 1933; recuperada por Marie Laffanque / (1956) y en OCA, 1980, p.1172.

3.7 PERSONAJES: EVOLUCIÓN Y TEATRALIDAD

La Zapatera Prodigiosa en su última edición contiene estos personajes:

- | | |
|-----------------------|------------------------------|
| 1. La Zapatera. | 11. Vecina Azul. |
| 2. El Zapatero. | 12. Vecina Morada. |
| 3. El Niño. | 13. Vecina Negra. |
| 4. El Alcalde. | 14. Vecina Verde. |
| 5. Don Mirlo. | 15. Vecina Amarilla. |
| 6. Mozo de la Faja | 16. Beata Primera. |
| 7. Mozo del Sombrero. | 17. Beata Segunda. |
| 8. Autor. | 18. Gitanilla Primera. |
| 9. Sacristana. | 19. Gitanilla Segunda. |
| 10. Vecina Roja. | 20. Hijas de la Vecina Roja. |

Ya hemos explicado que los personajes en sí son meros estereotipos, al igual que lo son en el teatro de cachiporra andaluz. A pesar de eso, podemos analizar brevemente la evolución psicológica de los personajes.

Comenzando con la protagonista de la farsa podemos decir que la Zapatera no experimenta una verdadera evolución psicológica en la obra: está dominada por una manía, una única pasión que se mantiene de principio a fin de la obra. Lo que la distingue es su carácter indómito, beligerante y su tendencia a fantasear, idealizando el pasado, para escapar de una realidad presente que aborrece. Si en el Acto segundo abandona sus coqueteos es porque ha cambiado su objeto de idealización, y no porque haya madurado.¹³ Por ello al enfrentarse a su amado soñado al final de la pieza reacciona igual de violentamente que en su primera escena. Ni siquiera las circunstancias externas más adversas socavan su firmeza. Algunas veces sorprende una ternura escondida, la confesión de la fragilidad por debajo de la fachada de mujer fuerte. Pero ello forma parte del mismo carácter de una pieza que se mantiene inalterado durante toda la obra.

Tampoco los otros personajes muestran una evolución psicológica; casi todos ellos están movidos por bajas pasiones (y normalmente, sólo por una): los pretendientes, por

¹³ Sin embargo, Forradellas, considera que el cambio de color en el vestido de la protagonista (de “*verde rabioso*” a “*rojo encendido*”) simboliza la madurez alcanzada por el personaje.

el impulso sexual, que los ciega hasta el punto de acuchillarse por la Zapatera; en el caso del Alcalde, esta lujuria resulta especialmente ridícula porque, siendo el signo de autoridad, carece de fuerza para someter a la Zapatera y pierde la compostura por completo al verla;¹⁴ a ello se suma, como en el caso de don Mirlo, su avanzada edad, que muestra a ambos como ridículos viejos verdes, de larga presencia en la farsa. Por su parte, las Vecinas están cegadas por un odio cuya raíz está en la envidia que sienten hacia la hermosura de la Zapatera, que ha conseguido quitarles a un hombre del pueblo y vuelve locos a los demás. Este odio se mantiene de principio a fin de la farsa.

La única figura que parece experimentar un cambio es el Zapatero: también él es un tipo, y en este sentido, nunca se presenta capaz de meter en cintura a su mujer. Sólo cuando lleva puesto el disfraz puede enfrentarse a ella con posibilidad de triunfo. Tras comprobar que su mujer nunca le ha sido infiel y que incluso lo ama, el Zapatero acepta encantado el papel de sumisión que deberá adoptar ante su mujer: en este sentido, el personaje no cambia demasiado. La mudanza se produce, más que en su carácter, en la actitud que toma ante los comentarios del pueblo; el miedo al escándalo deja de preocuparle y está dispuesto a combatir, junto con su esposa, la maledicencia del vecindario.¹⁵

En cualquier caso, y tal vez como herencia de esa primera redacción de la obra “por el estilo de cristobicas”, todos los personajes están definidos fundamentalmente por lo exterior: de ahí la abundancia de monólogos, pues, como ocurría en la *Tragicomedia*, los personajes —en especial la Zapatera y su marido— muchas veces no necesitan interlocutores para dar a conocer sus sentimientos, sino que hablan solos, para manifestar su existencia a quien quiera oírlos. Como en el *Retablillo*, el habla de los personajes, especialmente de la Zapatera, es a veces acelerada, torrencial, pronta al insulto, más guiada por la expresión directa de cambiantes estados de ánimo que por la exposición lógica de ideas o sentimientos. Por ello no hay posibilidad de verdadero diálogo con ella, y cualquier intento de hacerla “entrar en razón” se ven abocados al fracaso:

¹⁴ En el Alcalde también resulta ridícula la exageración de sus matrimonios, prueba tal vez de su lascivia y su carácter violento.

¹⁵ En este sentido, si la Zapatera no muestra una maduración psicológica a lo largo de la obra, sí cambia al final la relación que establece con su marido, que pasa a aceptarse plenamente.

(ZAPATERO) Escúchame un momento...

(ZAPATERA) (*Recordando.*) Lagarta... lagarta... qué, qué, qué... ¿qué me ibas a decir?

(ZAPATERO) Mira, hija mía [...]. Yo no te digo más, que he huido de los escándalos, como las salamanquesas del agua fría.

(ZAPATERA) (*Rápida.*) ¡Salamanquesas! ¡Huy, qué asco!

(ZAPATERO) (*Armado de paciencia.*) Me han provocado [...]

Además, los gestos de los personajes resultan muchas veces cómicamente exagerados: esto ocurre sobre todo con la Zapatera, que experimenta notables vaivenes anímicos en una misma escena, de modo que los espectadores la ven como un personaje incapaz de dominar sus impulsos, cuyos accesos de rabia son lo definitorio, en vez de serlo sus potencias espirituales. En algunos casos la Zapatera manifiesta vivas emociones que podrían haber provocado la empatía de los espectadores, si no fuera porque sus gestos y gritos resultan tan excesivos que hacen pensar en el cuerpo convulso del personaje antes que en su dolor, el cual parece entonces falso, ridículo. A veces todo el pueblo participa de esta exageración: así ocurre en las rápidas entradas y salidas de escena, y también durante la recitación del romance, justo antes de que la ilusión escénica se rompa para los personajes de la farsa "*Tiemblan todos cómicamente*" Sin embargo, en otros casos, las didascalias avisan del peligro de exagerar estos movimientos, como recoge Martín Olalla (2003):

Al actor que exagere lo más mínimo en este tipo, debe el Director de escena darle un bastonazo en la cabeza. Nadie debe exagerar. La farsa exige siempre naturalidad. El Autor ya se ha encargado de dibujar el tipo y el sastre de vestirlo. Sencillez. (p.370)

La única exageración permitida en la obra es la que el autor ha puesto en los tipos al crearlos. Lorca trata de evitar que los actores caigan en la tentación de buscar el aplauso fácil cargando las tintas sobre lo que sus personajes tienen de grotesco; parece advertir que cuanto mayor sea el contraste entre la aparente realidad en que viven los personajes

y la artificialidad que sus actos han de tener para el público, mejor se conseguirán los efectos cómicos en la farsa.

El énfasis en la corporalidad de los actores llega a su grado máximo en la figura de don Mirlo, que “*Viste de negro, frac y pantalón corto. Le tiembla la voz y mueve la cabeza como un muñeco de alambre*”. A partir del estreno de 1930, su papel es mínimo, pero basta para dibujar con cuatro trazos un personaje achacoso, pedante,¹⁶ supervivencia de costumbres dieciochescas, ridículamente enamorado de la Zapatera y empecinado en que ella lo corresponde. En la versión manuscrita aparecía en escenas de gran importancia durante el Acto segundo de la obra: en primer lugar, protagonizaba, junto con el Alcalde, una especie de duelo de ingenio por ganar los favores de la Zapatera:

(ALCALDE) (*Burlón.*) Pero, don Mirlo, ¿por qué no trae bastón?
Está usted ya muy viejo para hacer filigranas.

(MIRLO) Así, así nos andamos, señor Alcalde, por eso usted siempre trae el suyo. (*La Zapatera ríe.*)

(ALCALDE) No todos podemos costear unas hermosas pantorrillas de alambre como usted.

(MIRLO) No quiero contestar a esas insidias, si que también calumnias. [...] pero no crea que para rebatirlas, dada mi condición, me faltan resortes, que resortes tengo muchos.

(ALCALDE) Ya lo creo, ¿resortes?... lo menos cuatro en cada pantorrilla. (*La Zapatera ríe.*) [...]

(MIRLO) Escanciadora divina, ya veis lo que soporto.

(ALCALDE) No creí que le pesara tanto la cabeza.

(MIRLO) Caballero, en la calle y a posteriori arreglaremos cuentas.

(ALCALDE) En la calle y a chiquilicustín, cuando usted quiera

Como vemos, en la versión de 1926 los dos personajes empleaban una comicidad que recuerda la del sainete, por las palabras con doble sentido, la búsqueda de una comicidad inmediata, etc. El objeto de la burla era casi siempre don Mirlo, que no se

¹⁶ En el manuscrito aparece como un abogado de setenta y tantos años.

presentaba como un anciano respetable por su sabiduría, sino como un ridículo pretendiente decrepito.

En segundo lugar, las intervenciones de don Mirlo ayudaban a mantener un ambiente de farsa hasta el final de la obra, que, lejos de adquirir tintes trágicos, se convertía en una celebración jocosa: en el manuscrito, el romance del titerero se interrumpía al escuchar unos tiros en la calle: el Mozo de la Faja había disparado a don Mirlo por no querer saludarlo por la calle, pero no le había dado. La causa última del disparo era la Zapatera, y también las coplas se dejaban oír en la última escena; pero no la dominaban: pasaban cerca de la casa y se alejaban después, manteniendo en primer término la riña conyugal. También faltaba la escena en que las Vecinas avisan al titerero para que salga de la casa de la Zapatera y expresan sus deseos de verla muerta. En cambio, tras los disparos había de nuevo una intervención de don Mirlo, que insistía aún en cortejar a la Zapatera y era rechazado de nuevo por ella.

Sin duda esta versión manuscrita echa mano de muchos más recursos cómicos que la estrenada en 1930: no sólo se introducen más chistes, se rebaja el tono serio de algunos parlamentos por medio de la risa, se repiten acciones, etc., sino que también las indicaciones sobre movimientos exagerados, cómicos, son más abundantes, y en cierto modo parecen acusar la cercanía al teatro de títeres que debía de ser fundamental en los primeros esbozos de la obra. Por otra parte, faltan en el manuscrito tanto el Prólogo como las escenas en las que la Zapatera fantasea con otros personajes o idealiza a su marido ante el Niño, momentos en los que lo cómico puro cede paso a un cierto lirismo. Está claro que las sucesivas depuraciones de la pieza van encaminadas a destacar el personaje protagonista y su lucha contra la realidad por encima de otras posibles vertientes del tema elegido. El papel de los demás personajes es reducido a lo justo para no desviar la atención de los espectadores del asunto principal.

3.8 MONTAJE Y ESTRUCTURA DE LA ZAPATERA PRODIGIOSA

La Zapatera Prodigiosa es una obra que ha sido comparada con otras formas dramáticas como el esperpento, el entremés o el teatro de cachiporra. Sin embargo, analizar su estructura puede resultar más complicado de lo que parece.

Está claro, que la obra sólo ni primordialmente como obra literaria pura, sino que el texto está concebido para ser representado sobre las tablas y necesita la labor de un director de escena que en un primer lugar sería el propio Federico García Lorca. Y es que el ritmo y la escenificación son claves a la hora de analizar formalmente *La Zapatera Prodigiosa*, al igual que otras muchas obras de carácter dramático.

Las palabras del autor nos confirman que lo importante de esta farsa lorquiana son los matices que se derivan de su interpretación: “Lo más característico de esta simple farsa es el ritmo de la escena, ligado y vivo, y la intervención de la música, que sirve para desrealizar la escena y quitar a la gente la idea de que aquello está pasando de veras, así como también para elevar el plano poético con el mismo sentido que lo hacían nuestros clásicos”.

Para poder analizarla entonces, deberíamos editar una columna paralela con los cuadernos de dirección . Además, la música, la escenografía, la pintura...se funden en la función teatral de la obra. El texto literario que conocemos no es el que salió de la pluma y cabeza de Federico García Lorca, sino una copia con imperfecciones. Por ejemplo, en la obra representada en Buenos Aires, Lorca quiso ver la oposición del mundo de la Zapatera en contra ante el pueblo que la oprimía. Lo hacía con canciones como esta:

“Así pues , en un momento, cuando la realidad del pueblo canta:

Ya la corteja el alcalde, ya la corteja don Mirlo,

Zapatera, Zapatera. Zapatera, te has lucido.

Ella en puro sueño responde:

Cuando fuiste novio mío por la primavera blanca,

los cascos de tu caballo cuatro sollozos de plata”.

Detalles como éste que salió de la cabeza y el hacer del autor, se habrán perdido muchos. Eso sí, se tiene la certeza de que como quiso Lorca, la obra empieza como termina: con el mismo grito, la misma actitud y casi las mismas palabras.

La concepción circular y abierta de *La Zapatera Prodigiosa* encierra como dice Forradellas (1978):

Un cúmulo de remisiones menores, de actuación en olas, que determinan la construcción y actuación de la farsa. Así el niño que abre la obra recibiendo el regalo de un muñequito, lo cierra con la marcha del marido e inicia el segundo recibiendo la merienda de manos de la Zapatera. Además, al principio del acto segundo oímos en voz del niño las coplas que luego seguirán los vecinos con movimiento de baile y ritmo de octosílabo (p.59)

La andadura poemática se desarrolla aún más cuando después de bajar el telón, entre coplas, bailes, gritos y replique de campanas, se vuelve a levantar para contarnos de otra manera el mismo tema. En Buenos Aires el 16 de diciembre de 1933, día del estreno, Lorca no incluyó un fin de fiesta, pero lo haría dos semanas después, por considerarlo preciso y necesario. Este fin de fiesta se repitió en 1935 en el Teatro Coliseum de Madrid.

Este fin de fiesta equilibra la obra y la estructura, ya que hay que ser consciente de que la obra tiene un prólogo y un primer acto muy cortos y aunque el segundo acto es largo, la obra queda algo sencilla y límite en cuento al tiempo.

Un aspecto a analizar es la inclusión de canciones. Las más importantes en las versiones de Federico García Lorca son: *Los pelegritos*, *Canción de otoño en Castilla* y *Los cuatro muleros*. Estas además de dar estructura a la obra, relatan historias y entretienen al público, pero además, encierran en un estrato de lectura más profundo, un ciclo vital y natural completo. La primera se canta por Pascua Florida. La segunda es una canción campesina de otoño en épocas de cosechas y la tercera es una canción de Navidad, pero pagana, en el Albaicín. Además, hay que resaltar que fue el propio Lorca quien las versionó, escogió y armonizó. Por lo tanto no debieran perderse en el análisis del montaje de *La Zapatera Prodigiosa*.

3.9 LA ZAPATERA PRODIGIOSA EN LA ESCENA

La Zapatera Prodigiosa se estrenó el 24 de diciembre de 1930 en el Teatro Español de Madrid. La directora fue Margarita Xirgú. La función se inició con *El príncipe, la princesa y su destino*, diálogo fabulosos de la China medieval y acabó con *La Zapatera Prodigiosa*. La obra de Lorca fue amparada como una representación especial dentro del programa oficial del Teatro Español. En esta representación el

propio autor hizo los bocetos de figurines y ambientación que luego Bartolozzi llevó a la escena.

La segunda vez que se representó la Zapatera fue el 5 de abril de 1933 en el mismo teatro, pero llevada a cabo por el Club Teatral de Cultura fundado por Lorca y con un resultado muy parecido al de tres años antes.

No fue hasta diciembre de 1933 cuando conocemos la obra de Lorca ampliada. Esta versión incluye bailes y canciones que no influyen a la estructura final de la obra. Fue una versión musicalizada que hizo que muchos no la consideraran una farsa propiamente dicha y la encargada de llevarla a la escena fue Lola Membrives el 1 de diciembre en Buenos Aires en el Teatro Avenida. Después ella misma con fin de fiesta incluido sería la encargada de representarlo el 18 de marzo de 1935 en Madrid.

En 1982, Mario Hernández publica la versión estrenada en Buenos Aires por Lola Membrives, considerada entonces como definitiva por el propio autor y crea un problema crítico, ya que hasta entonces solo corría impresa la versión de 1930 escenificada por Xirgú. A. del Hoyo (1984) es uno de los autores que no apoyan la importancia literaria de la segunda versión:

Si de la belleza de los añadidos musicales de la versión de 1933 no se puede dudar, los textuales, en cambio, ofrecen poca justificación desde el punto de vista literario. No son sino simples ampliaciones o dilataciones del texto, más o menos afortunadas, según los casos, y que no parecen tener más motivo que prolongar unos minutos la duración de la farsa. Esas ediciones resultan totalmente innecesarias e incomprensibles en un autor que tanto acertaba con la palabra justa. (pp.68-69).

El problema crítico suscita muchas interpretaciones pero en palabras del propio autor cuando personalmente amplió la obra en Buenos Aires la segunda versión no afecta a la estructura de la obra. Para el dramaturgo granadino las canciones y bailes discurren con perfecta lógica teatral. Hacia el estudio didáctico de la obra en alumnos de primaria, que empezaremos en la líneas que siguen, es mucho más operativo que haya canciones y bailes.

4 PROPUESTA PEDAGÓGICA

4.1 EL TEATRO DE LORCA Y LA FARSA EN EL AULA

Existen múltiples ocasiones de incluir el teatro y más concretamente la farsa en un aula de Primaria, independientemente del curso, aunque no esté recogido como tal en ningún decreto de educación. En esta forma teatral se hace referencia a la expresión oral y comunicativa, así como la comunicación corporal del alumnado pues lo que queremos conseguir es que estos movimientos estén cargados de significado al igual que el texto declamado. Si logramos esto, habremos sido capaces de ejercitar la atención, concentración, observación y análisis de nuestros movimientos, al igual que nuestra forma de expresarnos.

El proceso de enseñanza-aprendizaje en este caso se centra en la exploración de las numerosas posibilidades de nuestra comunicación verbal, entendiendo el teatro como, señala Escribano (2001), "como un texto que es posible enriquecer, descifrar y compartir con gestos, canciones y bailes" (p.1)

La farsa de Lorca en su versión ampliada y presentada en Buenos Aires es perfecta para ser representada en el aula, ya que la combinación del teatro clásico, con bailes y canciones lo hace idóneo para hacer con la obra una serie de actividades muy enriquecedoras y que lleguen a todos los alumnos y a la diversidad de los mismos. Además, hay que tener en cuenta que podemos realizar actividades interdisciplinares con otras materias como por ejemplo Educación Plástica.

La farsa de *La Zapatera Prodigiosa* es una obra que reúne con destreza una serie de características que hacen que los alumnos puedan demostrar la adquisición de las competencias básicas así como de contenidos curriculares y extracurriculares. La dramatización de una obra permite al alumno aprender de manera global y casi esférica y crecer un muchas direcciones.

Todo esto se puede llevar a cabo a través de juegos, ya que integran componentes de motivación y emoción en los que se logra que el alumnado aprenda de sí mismo mientras se divierte. El teatro, en el proceso de enseñanza-aprendizaje, puede conseguir en el aula la construcción de un proyecto colectivo mediante la memorización, la adecuación a los espacios y a los roles de cada uno, la imitación de objetos,... Mediante

representaciones de escenas e incluso de personajes que hemos visto en los apartados anteriores, como la Zapatera o el Zapatero, podemos ver un disfrute total del alumnado.

Si la motivación es un elemento fundamental en la representación teatral o en la dramatización, también lo es la creatividad vista dentro de la improvisación. Es importante porque obliga a pensar, a reflexionar; remueve al subconsciente; enriquece la imaginación y la despierta; canaliza los sentimientos; ayuda a revivir emociones; aumenta la libertad y coordinación en los movimientos; faculta una mejor comunicación; da seguridad y autoconfianza; potencia la capacidad de observación y comprensión.

El alumnado de Educación Primaria busca especialmente el disfrute en todas aquellas actividades que supongan un descanso en su jornada escolar y aunque actualmente parece que la Ley de Educación ha comenzado a incluir enfoques menos tradicionales en el aula, el libro de texto sigue teniendo gran peso todavía. Por ello, la unidad didáctica que sigue a estas líneas pretende motivar al alumnado y ayudar a que desde pequeños tomen conciencia de las numerosas aportaciones que la dramatización les puede ofrecer. El uso correcto de la voz, el cuerpo y los tiempos les será de gran ayuda para los cursos siguientes y sin duda es algo que hay que cuidar y potenciar en el aula.

4.2 UNIDAD DIDÁCTICA: "LO QUE EL TEATRO TE PUEDE ENSEÑAR"

4.2.1 Justificación

La Unidad didáctica que comenzamos a continuación, se enmarca dentro de la Asignatura de Lengua Castellana y Literatura del sexto curso de Educación Primaria y comprende diferentes temas relacionados con el mundo del teatro y con la Farsa de Lorca: *La Zapatera Prodigiosa*. La unidad didáctica lleva por título "Los que el teatro te puede enseñar"

| | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| TÍTULO DE LA SESIÓN | "LO QUE EL TEATRO TE PUEDE ENSEÑAR" |
| ETAPA y CURSO | Primaria - 6º curso (3º ciclo) |
| SESIONES | 6 Sesiones |

- Real Decreto 1513/2006, de 7 de diciembre, por lo que se establecen las enseñanzas mínimas de Educación Primaria.

4.2.3 Objetivos

Los objetivos que se pretenden alcanzar en esta unidad didáctica son los siguientes:

- Conocer de forma general el teatro de Federico García Lorca, así como su vida.
- Reconocer la obra *La Zapatera Prodigiosa*, sus partes y sus personajes.
- Descubrir el propio cuerpo y sus inmensas posibilidades.
- Conseguir autonomía personal para expresar sentimientos y pensamientos a través de la dramatización.
- Conocer qué es el teatro y los elementos básicos de la escena.
- Probar y comprobar su capacidad de percibir y acomodarse al espacio que le rodea.
- Representar adecuadamente escenas de *La Zapatera Prodigiosa*.

4.2.4 Contenidos

Los contenidos que se pretenden integrar en esta unidad didáctica son los siguientes:

- Identificación de la obra de teatro de Federico García Lorca “*La Zapatera Prodigiosa*”
- Uso del teatro como medio de expresión.
- Realización de actividades referentes a la obra.
- Exploración del cuerpo como medio de comunicación verbal y no verbal.

4.2.5 Competencias básicas

1. Competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico

Cada persona debemos incorporar habilidad para poder desenvolvernos de forma correcta con el mundo y lo debemos hacer interactuando con el medio y con los demás. Nuestra mente es una gran conocedora de nuestro cuerpo, sino sería imposible incluso que nos moviéramos y si aprendemos a ver el mundo como algo que nos muestra

responsabilidad y mejora de nuestra persona, nos daremos cuenta que nuestra autonomía con nosotros y con los que están a nuestro alrededor aumentará positivamente en gran cantidad.

2. Tratamiento de la información y competencia digital

Esta competencia integra habilidades que suponen el acceso a información, así como su transmisión en diferentes soportes siempre que se utilicen las tecnologías de la información y la comunicación.

Actualmente, los siguientes recursos están prácticamente en todas las aulas de Educación Primaria: pizarra digital, Ipad, ordenadores portátiles,... y así se hace un uso cada vez mayor de la competencia digital. El alumnado es capaz de buscar por sí mismo la información necesaria, seleccionando, registrando, haciendo uso de sus pautas de decodificación y de los diferentes lenguajes que son necesarios,...

No podemos olvidar que para una buena integración de ésta se debe utilizar de manera correcta la tecnología, siendo un instrumento de trabajo intelectual para transmitir y generar información.

3. Competencia social y ciudadana

Esta competencia enseña al alumnado valores relacionados con la realidad en la sociedad, es decir, a cooperar unos con otros, a convivir pacíficamente, a la participación, respeto,... Como señala el R.D. 1515/2006:

“En consecuencia, entre las habilidades de esta competencia destacan conocerse y valorarse, saber comunicarse en distintos contextos, expresar las propias ideas y escuchar las ajenas, ser capaz de ponerse en el lugar del otro y comprender su punto de vista aunque sea diferente del propio, y tomar decisiones en los distintos niveles de la vida comunitaria, valorando conjuntamente los intereses individuales y los del grupo.”

4. Competencia cultural y artística

Se pretende con ésta incitar a la iniciativa, a la imaginación y a la creatividad para lograr expresarse con el fin de comunicarse y utilizar esto como fuente de

enriquecimiento personal. Para lograr cierta creatividad es necesario respeto ante la expresión de ideas o sentimientos a través, en este caso, del teatro.

5. Competencia para aprender a aprender

Esta competencia incluye la necesidad de comenzar un aprendizaje y continuarlo, siendo cada vez más eficaz. Tiene además dos dimensiones principales: la adquisición de conciencia de las propias capacidades de cada alumno y un sentimiento de competencia personal junto a la motivación y la confianza de cada uno.

6. Autonomía e iniciativa personal

Supone incentivar la práctica de diversos valores tan importantes en la vida escolar como la responsabilidad, la autoestima, la creatividad, la perseverancia, etc. para ser conscientes de la capacidad del propio criterio para ser capaces de transformar ideas en acciones y llevarlas a cabo de la mejor forma posible.

La innovación es a su vez fundamental ya que supone comprender los cambios y adaptarse positivamente a las críticas de los demás y a afrontar los problemas para encontrar las soluciones más acertadas.

4.2.6 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.

4.2.7 Recursos

En las seis sesiones que abarca esta unidad didáctica utilizaremos los siguientes recursos:

- 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

4.2.8 Educación en valores

1. *Educación para la igualdad de oportunidades de ambos sexos*. Concienciar al alumnado de que los hombres y las mujeres son iguales y que tienen los mismos derechos en todos los ámbitos.
2. *Educación moral y cívica*. Fomentando los valores participativos y solidarios, así como su aplicación tanto en la vida cotidiana como en el aula.
3. *Educación para la paz y la convivencia*. Aprender a vivir en sociedad. Solucionar los problemas que puedan surgir dialogando y haciéndoles ver que la violencia no es necesaria.

4.2.9 Atención a la diversidad

La atención a la diversidad conlleva la realización de actividades diferenciadas. Para conseguir que cada alumno o alumna rinda al máximo, según sus posibilidades, es preciso que en la clase se establezca un buen clima afectivo. Este clima debe favorecer la colaboración y fomentar la participación de todo el alumnado; y paralelamente, permitir que cada uno siga su proceso de aprendizaje individual.

En cuanto al alumno inmigrante no es necesario tomar ningún tipo de medida ya que como he comentado anteriormente, su uso del castellano es correcto. Respecto a la alumna con TDH, el hecho de trabajar en cooperativo y que en las actividades se tenga en cuenta la Teoría de las Inteligencias Múltiples. Además, la propia distribución de la clase ayuda y fomenta la participación.

4.2.10 Evaluación

A la hora de evaluar a los alumnos se deben tener en cuenta varios parámetros con los cuales se podrá tener una idea clara de si el alumno o alumna a evaluar ha adquirido los conocimientos mínimos de la unidad didáctica, la consecución de objetivos, las aptitudes necesarias para superarla, el esfuerzo e interés que pone en el desarrollo de la misma y el comportamiento en clase.

Para realizar una buena evaluación del proceso de aprendizaje debemos tener en cuenta los siguientes *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. Conoce de forma general el teatro de Federico García Lorca, así como su vida.
2. Reconoce la obra *La Zapatera Prodigiosa*, sus partes y sus personajes.
3. Descubre el propio cuerpo y sus inmensas posibilidades.
4. Consigue autonomía personal para expresar sentimientos y pensamientos a través de la dramatización.
5. Conoce qué es el teatro y los elementos básicos de la escena.
6. Comprueba su capacidad de percibir y acomodarse al espacio que le rodea.
7. Representa adecuadamente escenas de *La Zapatera Prodigiosa*.

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 Global también llamada 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

4.2.11 Sesiones de la Unidad Didáctica

A continuación, se ofrece en forma de cuadro las sesiones y actividades que se han preparado para esta sesión.

| UNIDAD DIDÁCTICA | LO QUE EL TEATRO TE PUEDE ENSEÑAR | | |
|---|--|-----------------|------------------|
| SESIÓN | 1 | | |
| CURSO/CICLO/ETAPA | Nº ALUMNOS | DURACIÓN | TRIMESTRE |
| 6º curso 3º ciclo Etapa: primaria | 25 | 50 minutos | 3º |
| RECURSOS | Aula, PDI, Ipads o miniportátiles, material fungible | | |

ACTIVIDAD 1: INTRODUCCIÓN AL TEATRO (10´)

En esta primera actividad vamos a realizar una introducción al teatro. El profesor explica brevemente qué es y hace una serie de preguntas cuyas contestaciones serán puestas en la pizarra en formato “Lluvia de Ideas”

- ¿Alguien ha ido al teatro?
- ¿Qué obras habéis visto? ¿Dónde?
- ¿Qué tipo de obras o temas os gustan más?
- ¿Conocéis autores de teatro o dramaturgos?
- ¿Qué es un género teatral?
- ¿Conocéis géneros teatrales?

Gracias a estas preguntas podemos determinar los conocimientos previos de nuestro alumnado, información de gran importancia para determinar el nivel de profundidad con el que vamos a desarrollar la unidad didáctica.

ACTIVIDAD 2: LOS ELEMENTOS DE LA ESCENA (25´)

Cada alumno de forma individual busca en su Ipad, ya que en el centro hay uno por

alumno, información sobre el teatro y los elementos de la escena teatral. Deben copiar en su cuaderno la información que les haya resultado interesante.

De esta manera, los alumnos conforman con el profesor el temario de la asignatura y son partícipes de su aprendizaje. Acto seguido se pone en común lo encontrado según las directrices del profesor.

ACTIVIDAD 3: VISIONADO DE UN FRAGMENTO TEATRAL (10')

Con el objetivo de poder llevar y ver en la práctica lo aprendido en esta sesión en las dos actividades anteriores se plantea el visionado de la obra “La Flauta Mágica” (muy propia para niños). Después de visionar un fragmento de no más de 5 minutos se hace un comentario entre todos los alumnos guiados en todo momento por el profesor de la asignatura.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=G9aoCK8E4tY>



ACTIVIDAD 4: ASAMBLEA. (5')

Hacemos un repaso de todas las actividades realizadas haciéndoles ver el por qué de todo lo trabajado. 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.

| UNIDAD DIDÁCTICA | LO QUE EL TEATRO TE PUEDE ENSEÑAR | | |
|---|--|------------|-----------|
| SESIÓN | 2 | | |
| CURSO/CICLO/ETAPA | Nº ALUMNOS | DURACIÓN | TRIMESTRE |
| 6º curso 3º ciclo Etapa: primaria | 25 | 50 minutos | 3º |
| RECURSOS | Aula, PDI, Ipads o miniportátiles, material fungible | | |

ACTIVIDAD 1: INTRODUCCIÓN AL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA (10')

En esta primera actividad vamos a realizar una introducción al teatro de Lorca. El profesor explica brevemente quien es el dramaturgo granadino y cuales son sus obras de teatro más importantes.

La actividad tiene como objetivo que conozcan más sobre Federico García Lorca y su faceta teatral fuera de su obra poética. La exposición por parte del docente ha de ser breve pero ha de dejar claras dos partes bien diferenciadas:

- Biografía de Federico García Lorca (5').
- Obras dramáticas más importantes (5').

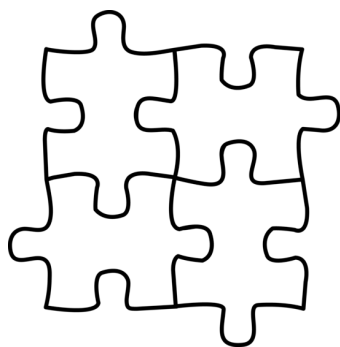
ACTIVIDAD 2: LAS OBRAS DE LORCA (15')

Dividimos la clase en cinco grupos con un total de 5 alumnos por cada uno. A cada grupo, se le ofrece el título de una obra de teatro de Lorca. Y entre todos han de buscar información de la obra con los materiales multimedia y los libros de la biblioteca de aula. Sobre todo se tienen que basar en estos aspectos: Resumen de la obra, personajes, fecha de creación y tipo de género teatral. Las cinco obras elegidas son:

- Bodas de Sangre.
- Doña Rosita la Soltera.
- Yerma.
- La Casa de Bernarda Alba.
- El Retablillo de Don Cristóbal.

Para esta actividad las mesas de la clase dejan de estar en forma de U y se dividen en grupos para fomentar el trabajo cooperativo.

ACTIVIDAD 3: PUZZLE LORQUIANO (20')



Una vez realizada la actividad anterior se realizará una actividad denominada puzzle. Se divide el grupo por números del 1 al 5 y se reorganizan los grupos de nuevo. Los 1 con los 1 y así sucesivamente. Así componemos cinco grupos y cada uno de ellos tendrá un componente de los anteriores. Cada uno tendrá que explicar al resto de sus compañeros lo que su grupo de referencia ha descubierto sobre la obra de Lorca que les tocaba.

Todos los alumnos han de apuntar en su cuaderno los ítems de las cinco obras que requería el profesor a principio de la clase. Además se les resalta que todo lo que busquen e investiguen es materia de examen en la siguiente prueba escrita.

ACTIVIDAD 4: ASAMBLEA. (5´)

Hacemos un repaso de todas las actividades realizadas haciéndoles ver el por qué de todo lo trabajado 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.

| UNIDAD DIDÁCTICA | LO QUE EL TEATRO TE PUEDE ENSEÑAR | | |
|---|--|-----------------|------------------|
| SESIÓN | 3 | | |
| CURSO/CICLO/ETAPA | Nº ALUMNOS | DURACIÓN | TRIMESTRE |
| 6º curso 3º ciclo Etapa: primaria | 25 | 50 minutos | 3º |
| RECURSOS | Aula, PDI, Ipads o miniportátiles, material fungible | | |

ACTIVIDAD 1: CONOCIENDO LA ZAPATERA PRODIGIOSA (25´)

La primera actividad de esta Unidad didáctica consiste en contarles a los niños el resumen de la obra de teatro *La Zapatera Prodigiosa* 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. En sesiones anteriores ya han conocido el resto del legado dramático del autor, así que sobre esta farsa elegida no tienen por que saber nada.

En este momento se les explica que más adelante tendrán que entre todos preparar una escena y representarla en el salón de actos de la escuela, pero tampoco se les adelanta nada más.

ACTIVIDAD 2: LOS PROTAGONISTAS DE LA OBRA (20´)

El profesor reparte los roles principales de la obra y por parejas tienen que buscar información sobre el personaje de la obra que les haya tocado. Pueden utilizar los Ipads o miniportátiles como fuente de información, así como los diferentes libros que el docente ha preparado en la biblioteca de aula.

En esta actividad deben dar forma a la imagen que tienen del personaje. Desde su forma de ser a como deberían ir caracterizado. Deben hacer un boceto del personaje que más tarde tendrán que poner en común con el resto de la clase.

ACTIVIDAD 3: ASAMBLEA. (5')

Hacemos un repaso de todas las actividades realizadas haciéndoles ver el por qué de todo lo trabajado 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. Es necesario hacerlo en todas las sesiones posibles por que hace que el alumno reflexiones sobre lo que hace.

| UNIDAD DIDÁCTICA | LO QUE EL TEATRO TE PUEDE ENSEÑAR | | |
|---|---|-----------------|------------------|
| SESIÓN | 4 Esta sesión es doble por que se hace en conjunto con la materia de Educación Artística. Se trata de manera transversal, ya que en el ensayo y puesta en escena de la obra además de dramatizaciones se bailará y se cantará. | | |
| CURSO/CICLO/ETAPA | Nº ALUMNOS | DURACIÓN | TRIMESTRE |
| 6º curso 3º ciclo Etapa: primaria | 25 | 100 minutos | 3º |
| RECURSOS | Aula de teatro, PDI, Ipads o miniportátiles, material fungible | | |

ACTIVIDAD 1: PONEMOS EN ESCENA (25')

Los profesores de ambas asignaturas explican que vamos a preparar una escena de la farsa *La Zapatera Prodigiosa*. Han estado trabajando con ella en la sesión anterior así que ya conocen de que trata la obra. En todos se elige un fragmento en el que están el mayor número de personajes en escena.

Se trata de una clase de 25 alumnos así que los que no dramaticen serán encargados de ser meros figurantes de la taberna de la Zapatera y representarán a gente del pueblo. Además todos juntos bailarán una canción.

ACTIVIDAD 2: DIVISIÓN DE LOS PERSONAJES (35')

Los alumnos que quieran participar audicionan delante de toda la clase con un fragmento breve. Se tratará de una lectura dramatizada. Los profesores serán los encargados de elegir a los protagonistas así como el resto de los personajes, según las necesidades del grupo, las actitudes y aptitudes de los alumnos.

Tras las audiciones se reparten los personajes y se reparte el texto de los actores. Se dan las primeras directrices.

ACTIVIDAD 3: ENSAYANDO EL BAILE (35')

El profesor de Educación Artística enseña una coreografía con una canción típica de la época. Se la muestra a los alumnos y pauta con ellos los pasos a seguir, así como las posiciones que cada uno debe de tomar.

La coreografía se ensaya durante los siguientes minutos las veces que de tiempo. Los actores protagonistas tienen menos peso en la coreografía y pueden ir a ensayar y aprender el texto propuesto.

ACTIVIDAD 4: ASAMBLEA. (5')

Hacemos un repaso de todas las actividades realizadas haciéndoles ver el por qué de todo lo trabajado. 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.

| UNIDAD DIDÁCTICA | LO QUE EL TEATRO TE PUEDE ENSEÑAR | | |
|---|--|-------------|-----------|
| SESIÓN | 5 | | |
| | Esta sesión es también doble por que se hace en conjunto con la materia de Educación Artística. Se trata de manera transversal, ya que en el ensayo y puesta en escena de la obra además de dramatizaciones se bailará y se cantará. | | |
| CURSO/CICLO/ETAPA | Nº ALUMNOS | DURACIÓN | TRIMESTRE |
| 6º curso 3º ciclo Etapa: primaria | 25 | 100 minutos | 3º |
| RECURSOS | Aula de teatro, PDI, Ipads o miniportátiles, material fungible | | |

ACTIVIDAD 1: VISIONADO DE “LA ZAPATERA PRODIGIOSA” (80')

Con el fin de motivarles se les pone en la PDI la obra de *La Zapatera Prodigiosa* entera. A pesar de ser una obra larga al disponer de 100 minutos de sesión es posible hacerlo.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vonntJTWA-I>



Se trata de una versión que realizó en 1995 TVE dirigida por Luis Olmos y Pedro López. La obra, protagonizada por la actriz Natalia Dicenta tiene una duración 80 minutos aproximadamente.

Mientras los alumnos visionan la obra se les entrega una ficha con diferentes preguntas que tendrán que responder sobre la misma. La ficha es:

**FICHA 1: VISIONADO DE LA ZAPATERA
PRODIGIOSA**



1-¿Quién es la protagonista de la obra? ¿Cómo es? Define al personaje

2-¿Por qué es infeliz La Zapatera?

3-¿Cómo es el Zapatero? ¿Porqué se marcha?

4-¿Qué parte de la obra te ha gustado más y porqué?

ACTIVIDAD 2: ENSAYO DEL FRAGMENTO (15')

Los alumnos ensayan en fragmento de 10 minutos que han elegido para su representación así como el baile propuesto por el profesor de Educación Plástica. Los profesores les dan las últimas directrices a los alumnos sobre como han de declamar, interpretar y moverse, aunque lo importante no es el resultado, sino el proceso de aprendizaje y preparación de la misma.

ACTIVIDAD 3: ASAMBLEA. (5´)

Hacemos un repaso de todas las actividades realizadas haciéndoles ver el por qué de todo lo trabajado 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.

| UNIDAD DIDÁCTICA | LO QUE EL TEATRO TE PUEDE ENSEÑAR | | |
|---|--|-----------------|------------------|
| SESIÓN | 6 Esta sesión no es doble pero sigue realizándose en conjunto con la materia de Artística. Se trata de manera transversal y se cuenta con la presencia de 2 docentes. | | |
| CURSO/CICLO/ETAPA | Nº ALUMNOS | DURACIÓN | TRIMESTRE |
| 6º curso 3º ciclo Etapa: primaria | 25 | 50 minutos | 3º |
| RECURSOS | Aula de teatro, PDI, Ipads o miniportátiles, material fungible | | |

ACTIVIDAD 1: REPRESENTACIÓN DEL FRAGMENTO ELEGIDO (30´)

Los alumnos representan el fragmento elegido. Esta actividad se espera más larga de lo planeado, ya que los alumnos se tiene que preparar, montar la ambientación y preparar todo para la puesta en escena.

La puesta en escena no dura más de 10 minutos más otros 3 de la canción elegida por el profesor de Educación Artística.

Como nos encontramos en un colegio de dos vías (Ay B) a esta clase serán invitados los 25 alumnos de la otra vía que serán los encargados de hacer de público. Ellos, también habrán realizado la misma unidad didáctica, así que les sirve como ejemplo y estímulo.

ACTIVIDAD 2: REALIZACIÓN DEL PORTFOLIO (15´)

Los alumnos que tienen un portfolio de la asignatura de Lengua Castellana y Literatura y como en cada tema han de rellenar unas líneas como elemento de autoevaluación. Por lo tanto se les deja 15 minutos para que analicen lo que han llevado a cabo en las últimas seis sesiones y para qué les ha servido.

En este porfolio, además de una pequeña descripción de lo realizado, contestan a preguntas como:

- ¿Para qué me ha servido lo que he hecho?
- ¿Qué he aprendido?
- ¿Qué debería mejorar?.
- ¿Me motiva el tema?
- ¿Qué grado de implicación he tenido en esta unidad?
-

ACTIVIDAD 3: ASAMBLEA. (5´)

La asamblea de esta sesión no sirve como análisis, ya que ya lo han realizado de manera individual en el portfolio de la actividad anterior. Pero se realiza para que el profesor o los profesores de forma oral pongan en común un análisis de la unidad y del comportamiento de los alumnos.

Se les ha de felicitar por el esfuerzo realizado. El estímulo positivo es muy necesario.

CONCLUSIONES

Tras la realización de este trabajo de fin de grado se llega a las siguientes conclusiones:

- La Farsa a pesar de ser un género controvertido cumple con los elementos principales del teatro clásico en nuestro país.
- Que la farsa *La Zapatera Prodigiosa* de Lorca es un recurso adecuado para trabajar con él dentro del aula de primaria debido a que cumple con los principales aspectos del teatro español para un nivel formativo dentro de la etapa de educación primaria.
- *La Zapatera Prodigiosa* cumple con la estructura de la obra teatral que tan interiorizada tienen los alumnos dentro de nuestro sistema educativo y que forma parte de sus conocimientos previos.
- Los personajes de la obra están estereotipados y responden a los roles sociales típicos de la sociedad andaluza y española de la época.

LISTA DE REFERENCIAS

- Anderson, A.A. (1986), *The Strategy of García Lorca's dramatic Composition*, Romance Quaterly 33(2).
- CONSEJERÍA, D. E. J. D. C. Y LEÓN: DECRETO 40/2007, de 3 de mayo, por el que se establece el Currículo de la Educación Primaria en la Comunidad de Castilla y León.
- Davis, J. (1978) *Farce*, Londres, Methuen & Co.
- Del Hoyo, A. (1984). *La Zapatera Prodigiosa*. Bilbao, Plaza y Janés editores.
- Edwards, G (1985) *Dramaturgos en perspectiva. Teatro del siglo XX*. Madrid: Editorial: Gredos.
- Forradellas, J. (1978) *La zapatera prodigiosa*, Salamanca, Almar.
- García Lorca, F. (1967), *Obras completas*, Madrid: Aguilar.
- Hernández, M (1989), *Federico García Lorca, La zapatera Prodigiosa*, (3ª reimpresión 1989), Madrid: Alianza Editorial.
- Lima, R. (1963), *The theatre of García Lorca*, Nueva York, Editorial: Las Américas.
- Machado Bonet, O. (1951) *Federico García Lorca. Su producción dramática*, Montevideo, Rosgal
- Olalla, J. M. M. (2003). *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*.
- Vaca Escribano, M. J. *Innovación educativa. El ámbito corporal en la Educación Primaria. Una propuesta curricular. El curso 2001-2002*. <http://www5.uva.es/agora/revista/1/agora1vacaescribano.pdf> (Consulta: 1 de mayo de 2014)
- Youtube. (4 de julio de 2014). La Zapatera Prodigiosa 1995.[Archivo de vídeo]. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=vonntJTWA-I>
- Youtube. (6 de julio de 2014). La Flauta Mágica. Teatro para niños de la Móvil Teatro.[Archivo de vídeo]. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=G9aoCK8E4tY>