

VERSIFICACIÓN Y TEATRALIDAD EN *EL PÚBLICO* DE FEDERICO GARCÍA LORCA. LA CANCIÓN DEL PASTOR BOBO¹

VERSIFICATION AND THEATRICALITY IN FEDERICO GARCÍA LORCA'S *EL PÚBLICO*: THE SILLY SHEPHERD'S SONG

María Victoria UTRERA TORREMOCHA

Universidad de Sevilla

vutrera@us.es

Resumen: El cuadro del Pastor Bobo cumple en *El público* una función coral y metadramática que está íntimamente relacionada con el empleo del verso y de la rima. Estos elementos rítmicos, en contraste con el uso generalizado de la prosa, han de ser considerados como signos dramáticos nucleares en el drama, ya que tienen un papel esencial en la teatralización del personaje y en su carácter metadramático, al tiempo que están al servicio de la creación de una red metafórica que se corresponde, semánticamente, con el problema de la identidad y sus metamorfosis y, estructuralmente, con la profusión de niveles dramáticos que ejemplifican la fragmentación del sujeto.

Palabras clave: Canción del Pastor Bobo. *El público*. García Lorca. Teatralidad. Versificación. Rima.

Abstract: The Silly Shepherd scene in *El público* has a choral and metadramatic function closely related to the use of verse and rhyme. In contrast to the generalized use of prose in the play, these rhythmic elements must be considered as nuclear dramatic signs, since they have an essential role in the theatricalization of the character and in its metadramatic condition. At the same time, they support the creation of a metaphorical network, semantically and structurally corresponding to the problem of identity and its metamorphoses and to the variety of dramatic levels which exemplifies the fragmented self.

Keywords: Silly Shepherd's song. *El público*. García Lorca. Theatricality. Versification. Rhyme.

¹ Este artículo es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación de referencia PGC2018-093852-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea.

1. LA CANCIÓN DEL PASTOR BOBO EN *EL PÚBLICO*

El público de Federico García Lorca pertenece al ciclo neoyorkino del autor y es considerado como uno de sus más importantes dramas vanguardistas. Él mismo pensaba que era su creación más auténtica y personal frente a otras obras teatrales más asequibles para el público de su época, aunque reconocía la dificultad de su representación (García Lorca, 2017: 154-155). Una primera redacción de *El público* se habría terminado el 22 de agosto de 1930 (Millán, 1987: 13), si bien existen versiones posteriores, algunas incompletas y otras perdidas. Para la crítica, la obra presenta diversos problemas derivados de la falta de fijación de un texto definitivo y de su complejidad dramática. Son numerosos los puntos discutidos y todavía discutibles y los motivos recurrentes en torno a *El público*, si bien en este trabajo nos centraremos en un cuadro y en un personaje que, a nuestro criterio, es esencial en el entendimiento de la obra: la canción del Pastor Bobo, denominada como “Solo del Pastor Bobo” por Martínez Nadal en su edición (García Lorca, 1978: 147).

El Pastor Bobo es una figura de la tradición dramática española (Brotherton, 1975), presente en el teatro de Gil Vicente o Torres Naharro, y así lo han hecho ver los estudiosos lorquianos en repetidas ocasiones, señalando las concomitancias con el pastor o el bobo, a veces situados al inicio de los dramas (Gómez Torres, 1995a: 37-43; Gómez Torres, 1995b: 94-97; Huélamo Kosma, 1996: 260-262; Huerta Calvo, 2019: 21-22). El sentido metateatral y pragmático vinculado a la reflexión y al didactismo teórico es uno de los componentes nucleares del personaje lorquiano que la crítica ha destacado con claridad, incidiendo en su valor como personaje coral y defensor de la verdad. La canción constituye, además, un epítome poético del drama (Rubia Barcia, 1986: 393; Lázaro Carreter, 1988: 12; Gómez Torres, 1995a: 37-43; Huélamo Kosma, 1996: 67).

De acuerdo con las acotaciones, el Pastor Bobo se muestra en escena junto a un gran armario en el que guarda caretas blancas de diversas expresiones. Viste con pieles bárbaras, lleva en la cabeza un embudo lleno de plumas y ruedecillas y toca un aristón mientras danza con ritmo lento. La indumentaria del Pastor Bobo recuerda el atuendo del salvaje utilizado en los autos calderonianos y simbolizaría “el estado natural del hombre antes de ser corrompido por los artificios culturales” (Huélamo Kosma, 1996: 262). Así, la cualidad del personaje como loco sabio y salvaje le permite decir la verdad y denunciar la hipocresía social (Gómez Torres, 1995a: 41), de lo cual se infiere que representa la antítesis de la sociedad gobernada por el artificio de la “máscara” (Huélamo Kosma, 1999: 78-79).

Igualmente, la mayor parte de la crítica ha destacado que la caracterización del Pastor Bobo con plumas y ruedecillas remite a las imágenes del Bosco y de los locos y marginados de la tradición social y literaria (Martínez Nadal, 1976: 174; Rubia Barcia, 1986: 393; Menarini, 1987: 68; Huélamo Kosma, 1999: 78-79). Como sucede con otros personajes de *El público*, el Pastor Bobo se vincula a otras figuras dramáticas de la obra. El Caballo Negro, por ejemplo, lleva un penacho de plumas negro y una rueda en la mano,

símbolos que, en su caso, tienen un aire de solemnidad ausente en el Bobo. Esas plumas tienen que ver, asimismo, con la imagen del poeta como ave herida que se recrea en la canción. Por otro lado, hay que recordar que los Caballos, al principio del primer acto, acompañados de largas trompetas doradas, danzan, como el Pastor Bobo, lentamente al son de su canto. Estos personajes utilizan, como el Pastor Bobo, una indumentaria que los separa de los demás para marcar claramente un nivel escénico onírico o fantástico respecto del inicio realista del primer cuadro, en el que aparece el Director de escena.

La canción del Pastor Bobo es un monólogo en verso de aire infantil que contiene una serie de imágenes acumuladas y en el que el personaje se dirige a las máscaras, a las que trata como ovejas e invita a balar. Se compone de treinta y dos versos heterométricos. No solamente se emplean en ella eneasílabos y decasílabos (Huélamo Kosma, 1996: 26), sino otros tipos de metros, tanto de arte mayor como de arte menor. De mayor a menor frecuencia, los versos son: eneasílabos, decasílabos, dodecasílabos, endecasílabos, octosílabos, trisílabos, tetrasílabo y tetradeicasílabo. Salvo dos versos, todos tienen rima en *eta*, mezclada con la variante en plural, *etas*. El ritmo de los versos no es uniforme, si bien se aprecia a veces una tendencia a la reiteración binaria, subrayada por el verso que funciona como estribillo —“balad, balad, balad, caretas”—, o al ritmo ternario, sobre todo en los versos de la segunda parte de la canción, tras la segunda acotación, en algunos decasílabos y eneasílabos de ritmo anapéstico —“los caballos se comen la seta” o “Europa se arranca las tetas”, por ejemplo— (García Lorca, 2019b: 778).

La crítica se ha debatido entre dos posturas básicas sobre la situación del cuadro del Pastor Bobo. Como explicó Rafael Martínez Nadal, en el manuscrito que Lorca le entregó la hoja que contenía la canción del Pastor Bobo aparecía entremezclada con otras y carecía de indicaciones respecto de su colocación (Martínez Nadal, 1976: 173). La línea lorquiana más conservadora, que sigue las directrices de la edición de Martínez Nadal (García Lorca, 1978), aboga por mantener el cuadro en el interior el drama, generalmente entre los cuadros quinto y sexto, es decir, antes de la escena final entre el Director y el Prestidigitador.

Sitúan el cuadro del Pastor Bobo en el interior de la obra André Belamich (García Lorca, 1981), María Clementa Millán (García Lorca, 1987), Arturo del Hoyo (García Lorca, 1991), Derek Harris (García Lorca, 1993), Andrew A. Anderson (García Lorca, 1996a), Miguel García-Posada (García Lorca, 1996b), Antonio Monegal (García Lorca, 2000) o Andrés Soria Olmedo (García Lorca, 2021). García-Posada y Soria Olmedo reordenan la obra en cinco cuadros, colocando la escena antes del cuadro final (cuadro V). Monegal mantiene los seis cuadros de Martínez Nadal situando la canción del Pastor Bobo como cuadro cuarto, antes del quinto y del sexto. Con respecto a la funcionalidad del cuadro en esta situación interior, la escena se concibe a menudo como enlace: intermedio irónico (Harris, 1993: 40), “quicio” o “microcuadro de transición” al cuadro metafísico final (Huélamo Kosma, 1996: 67-69) o como mediación entre las dos muertes del Hombre 1 y del Director (Flepp, 2009: 331).

Algunos críticos han expresado dudas sobre la colocación de este cuadro en el interior de la obra (Cao, 1984: 83). De hecho, una buena parte de los estudiosos ve la necesidad de considerar la escena como introito al drama, entendiendo el discurso del personaje como un discurso extradramático con una clara función de prólogo y ajustado a la tradición del teatro medieval y clásico español a la que el personaje del Pastor Bobo pertenece. Así lo han visto, por ejemplo, José Rubia Barcia (1986), Menarini (1987), Rosana Vitale (1991), Ana María Gómez Torres (1995a; 1995b), Anderson, según consta en la nota editorial (García Lorca, 1996a: 83) —aunque en su edición se mantiene la posición clásica anterior— o Javier Huerta Calvo (García Lorca, 2019b), que califica la escena como una loa (Huerta Calvo, 2019: 21-22). Sin embargo, García-Posada argumenta que la estructura onírica de *El público* desdice de situar el prólogo al principio de la obra y, sin negar las conexiones con los introitos, resalta, como luego Ruiz Ramón, su aire epilogal (García-Posada, 1996b: 855; Ruiz Ramón, 1999: 13).

A la hora de decidir el lugar del cuadro en la obra, no es una cuestión menor atender a su sólida fundamentación metadramática, algo manifiesto no solamente en la escena del Pastor Bobo, de claro carácter metateatral (Gómez Torres, 1995a: 37-43; Gómez Torres, 1995b: 94-97; Mendoza Zazueta, 2020), sino en otras escenas complementarias. En posición de introito, el personaje habría de entenderse entonces como un desdoblamiento de los prologistas tradicionales —autor, poeta, director— cuyo planteamiento teórico sería el “más adecuado para sacar a escena las caretas del *theatrum mundi* y vigilar el ‘gran armario’ de las máscaras” (Gómez Torres, 1995a: 42).

La estructura de *El público* sustenta, en efecto, una diversidad de acciones y planos, paralelos e insertos, que favorecen la lectura metateatral y de reflexión teórica. Entre otros estudiosos, María Clementa Millán, por ejemplo, ha destacado la importancia de los planos yuxtapuestos y simultáneos de acción, que se suceden e interrumpen continuamente y dan lugar a una evidente puesta en abismo con diversidad de perspectivas y que inciden en la idea de un teatro en el teatro y de un conflicto personal teatralizado (Millán, 1987: 73-74) sobre el que se vuelve, como en espiral, en diferentes momentos de la acción dramática. Esta complicada armazón dramática ha sido estudiada por otros críticos, que hablan de diferentes tipos de configuraciones: en espiral (Martínez Nadal, 1978: 200), plurivalente onírica (Cao, 1984: 86) o de hilo argumental quebrado (Belamich, 1985: 79). En todo caso, la ruptura de la mimesis aristotélica clásica (Gómez Torres, 1995a: 146) está al servicio del contenido teórico y metadramático.

2. LA TEATRALIDAD DEL PERSONAJE: ESTILO Y VERSIFICACIÓN

Los críticos han destacado, además, en el Pastor Bobo sus peculiaridades lingüísticas. Uno de los elementos mencionados es el uso de la rima en *eta*, rima de carácter popular e infantil, que iría bien con el decoro del personaje. La canción entroncaría con el “habla de los pastores en el teatro de los siglos XV y XVI, mayoritariamente apoyados en el convencional dialecto sayagués, donde, por cierto, no son raras palabras terminadas en

‘-ete’ o ‘-eta’” (Huélamo Kosma, 1996: 26). Igualmente, Javier Huerta Calvo, al recordar las raíces literarias del personaje, señala que el lenguaje de la canción del Pastor Bobo es “irracional e infantilizado, salpicado de ripios y palabras inventadas, es un eco del cómico sayagués que chamullaban los rústicos de Encina o Fernández” (Huerta Calvo, 2019: 22).

Rafael Martínez Nadal hizo ver la relación del estilo del discurso del Pastor Bobo con el juego y el disparate del gusto de finales de los años veinte, con la defensa de la *tontología* de *Lola* y con algunas de las *jinojepas* que se corresponderían con el tono de divertimento y con la corriente del surrealismo. No obstante, el estilo del Solo escondería, asimismo, bajo el tono juguetón y popular, alusiones cultas y mitológicas frecuentes en la obra lorquiana (Martínez Nadal, 1976: 173-174).

El uso del verso en el parlamento del Bobo puede verse entonces como elemento de subversión del marco tradicional verosímil y también como un intencionado ataque al sentido. Así, por ejemplo, la rima acumulativa entroncaría con las cantinelas infantiles y el vacío de sentido del *nonsense*, donde los factores puramente rítmicos y aliterativos priman en detrimento del significado (Fernández Cifuentes, 1986: 291-292). Francisco Abad, por ejemplo, menciona el Solo como un caso evidente de fonología expresiva, donde “la sustancia significada de ‘lo podrido’, ‘lo muerto’, la sugiere la propia descomposición de un lenguaje repetitivo, cacofónico y ripioso” (Abad, 1992: 147).

De acuerdo con la estética de la ruptura de la verosimilitud aristotélica, Gómez Torres liga el uso del verso y de la rima con la poética dialógica bajtiniana en la que lo carnavalesco antinormativo del lenguaje infantil se erige como contrapunto a la convención social. Esta vertiente carnavalesca se correspondería con la temática general de la obra, a través del juego de planos, inversiones, dualidades, metamorfosis y disfraces que confieren al drama una dimensión metateatral (Gómez Torres, 1994: 321-322). José Cabrera Martos entiende, igualmente, que el Pastor denuncia un problema de aborregamiento social desde su discurso lleno de rimas pobres y ripiosas (Cabrera Martos, 2007: 65).

A propósito del diálogo dramático, Anne Ubersfeld señala casos de personajes con idiolecto propio, en los que un lenguaje especial contribuye a darle un estatuto diferenciado (Ubersfeld, 1993: 191-192). A este respecto, recuerda García Barrientos que la diversidad de registro en el estilo es recurso dramático de primer orden y cumple diversas funciones, desde la caracterización del personaje desde el punto de vista socio cultural (sociolecto) o individual (idiolecto), a favor de la verosimilitud, hasta otras funciones pragmáticas, bien sea cómicas, argumentales, etc. (García Barrientos, 2001: 55). Es justamente esto lo que sucede en el caso del Pastor Bobo. Su estilo, definido por el verso y la rima, es signo de su peculiaridad como personaje literario. Por tanto, el lenguaje versificado refrenda no sólo el carácter del personaje, sino su teatralidad, clara desde su descripción inicial, y se convierte, así, en una marca semiótica activa.

El Pastor Bobo conecta con otros personajes lorquianos —personajes de trasmundo, corales o sabios— que se diferencian, entre otros factores, por el lenguaje y, en particular, por el empleo del verso. El verso se transforma, así, en signo de revelación de lo oculto y

de la verdad. Como expresión de lo escondido, es estructurante de determinados planos profundos en el teatro de Lorca. Sucede en la escena de Julieta o en la del Pastor Bobo dentro de *El público*, pero también en otras obras dramáticas del autor granadino en las que, a menudo, el plano onírico o fantástico —de personajes, escenas o acciones paralelas— suele presentarse en forma de verso. Recuérdese, por ejemplo, los personajes simbólicos de la escena del bosque de *Bodas de sangre* en el acto III o la escena del Niño muerto de *Así que pasen cinco años* en el acto I. Y es que el verso en el pensamiento poético lorquiano tiene que ver con el plano oculto de la verdad y con la identidad perdida. Así lo hizo ver Lorca en diversas declaraciones, defendiendo que el verso le permitía singularizar determinados pasajes emblemáticos de una obra por su contraste con la prosa (García Lorca, 2017: 48-49). En este sentido, Fernando Lázaro Carreter subraya el papel desautomatizador de la canción en obras como *Yerma* o *Bodas de sangre* (Lázaro Carreter, 1973: 334-337).

Estas ideas son de especial calado si se tiene en cuenta la propia estructura de *El público*, donde la dualidad de teatro al aire libre y teatro bajo la arena estructura la acción dramática y la configuración espacial de la obra. Este hecho, que no ha pasado desapercibido a los estudiosos, no ha sido, sin embargo, tenido en cuenta en lo referente al uso específico de la versificación como signo de teatralidad. La versificación ha sido relegada a un papel secundario en estudios importantes sobre el drama. Creemos, sin embargo, que es fundamental entender que la poesía en sus variadas manifestaciones —versificación libre, regular, popular— es signo inequívoco de teatralidad y a veces de cambio de nivel dramático. Así sucede con el diálogo entre la figura de Pámpanos y Cascabeles, con la canción de Julieta en el sepulcro o con el cuadro del Pastor Bobo. Si en la mayor parte de las escenas donde aparece la poesía en verso, la versificación se mezcla con la prosa, en la breve escena del Pastor Bobo, la presencia del verso es total, de ahí su especial interés.

Tempranamente, Rafael Martínez Nadal valoró *El público* por encima de otras obras de vanguardia lorquianas, al entender que suponía un avance en la audacia de temas y formas concretado muy significativamente en el mayor empleo de la prosa y, en consecuencia, en un claro freno al lirismo y al uso de la versificación. Por eso, el verso en *El público*, según él, lejos de tener un alcance estructural, sería secundario y ornamental (Martínez Nadal, 1978: 214-215). Por su parte, Luis Fernández Cifuentes observa que la poesía tiene una presencia puntual en el drama y explica que lo lírico está siempre fuera del orden dramático tradicional y de la categoría de verosimilitud (Fernández Cifuentes, 1986: 292). Aunque es verdad que, frente a otras obras lorquianas, la prosa tiene en *El público* un peso mayor que el verso, no es menos cierto que la poesía y el lirismo son nucleares. Así, Ana María Gómez Torres ha insistido en la dimensión lírica del drama, que el mismo Federico había destacado desde el momento en que lo concibe como “poema para ser silbado” (Gómez Torres, 1995a: 59).

La condición del Pastor Bobo como personaje que se expresa en verso es básica en su caracterización como figura procedente del ámbito teatral tradicional, que, por tanto, debe

hablar en verso. La versificación marca, pues, textualmente la teatralidad del personaje (Ubersfeld, 1993: 106).

Hay, además, otros elementos que insisten en la filiación teatral del Pastor Bobo: él mismo se identifica ante el público en el primer verso de su monólogo como “Pastor Bobo” que guarda las caretas. Otras figuras de *El público*, como él, cumplen un papel codificado social y/o literariamente. A este respecto, amén del título de la obra, los nombres de los personajes apuntan a esta esencial teatralización, sea por su papel teatral o por su condición alegórica: Director, Julieta, Arlequín, Figura de Pámpanos, Figura de Cascabeles, Desnudo, Hombre 1, etc. Todos los personajes tienen, además, una identidad que, de principio a fin, permanece problemática. Pero, muy significativamente, son los personajes literarios y alegóricos —Julieta, Pastor Bobo, Caballos, Figuras de Pámpanos y Cascabeles— los que hablan en verso. Si Julieta no se expresa permanente en verso es, como sucede con los Caballos, por el estatus cambiante de su identidad fragmentada según el plano de realidad (teatro al aire libre o teatro bajo la arena). Pero el Bobo es un personaje puramente teatral, de funcionalidad coral y pragmática; está en la escena con un fin metadramático y en un plano externo a las acciones principales: no participa ni en la acción del teatro al aire libre ni en la del teatro bajo la arena, como sí lo hacen el resto de los personajes, incluido el público que toma parte activa para asesinar a los actores. Por eso puede afirmarse que la versificación tiene un papel semiótico de primer orden en su monólogo, al marcar, frente a la prosa anterior dominante, el nivel metadramático de la misma. La teatralidad del Pastor Bobo se subraya, pues, con el juego espacial de la obra y el recurso a los niveles de acción y de realidad.

3. LOS NIVELES DRAMÁTICOS

La teatralización de los personajes no es un recurso ajeno al teatro lorquiano. Aparece ya en otros dramas y se combina con otras técnicas metadramáticas, como el recurso al teatro en el teatro, el juego de los espacios y los niveles dramáticos superpuestos, algo muy apreciable en otras obras de vanguardia como *Así que pasen cinco años*.

José Luis Barrientos distingue tres niveles dramáticos básicos equivalentes a los narrativos: *metateatro*, *metadrama* y *metadiégesis*, aclarando que cada uno de ellos debe corresponderse de modo estricto con una escenificación propia. Si el *metateatro* está referido a “la forma genuina del ‘teatro en el teatro’ que implica una puesta en escena teatral dentro de otra”, el *metadrama* sería un concepto que incluye al anterior, pero que no se ajusta a una representación teatral en sentido estricto, sino a la escenificación de “un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’, etc.”. Esta situación se corresponde con la presencia de la función apelativa dirigida al público o “externa” a través de prólogos, epílogos, o de personajes que funcionan como “narradores”, entre otros procedimientos (García Barrientos, 2001: 62). Más amplio aún sería concepto de *metadiégesis*, que corresponde a una “fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia”. La metadiégesis incluye los conceptos anteriores pero

“los excede en un espacio —algo marginal por su carácter temático, no formal— cuya manifestación más obvia puede ser el mero relato verbal de un personaje” (García Barrientos, 2001: 232).

Todos estos niveles están en *El público*, donde el concepto de metateatro es esencial desde el momento en que la representación de *Romeo y Julieta* —con su subversión y desdoblamiento en los dos espacios teatrales, al aire libre y bajo la arena— es uno de los núcleos sobre el que gira la obra, pero también cuando se asiste a otras representaciones contempladas por el público, interno y externo, caso de “Ruina romana” o de la escena del Desnudo rojo, que serían escenificaciones rituales y teatralizadas de carácter metadramático. La metadiegésis es evidente también en otros pasajes, quizás el más llamativo, por su carácter coral y didáctico, sea la escena de los estudiantes, en la que estos, mezclados en el tumulto de la agitación, comentan y refieren lo ocurrido.

La escena del Pastor Bobo, a la luz de estos procedimientos, cobra un valor especial. La canción aúna el factor metadiegético, desde el momento en que implica un comentario a la acción y una interpretación revisada de lo sucedido, y el factor metadramático, ya que muestra al Pastor Bobo como personaje pragmático que apela al público, cierra la acción anterior y da sentido a la escena final siguiente. El Pastor Bobo, como personaje del metadrama, se sitúa, en efecto, “en un nivel de ficción superior o anterior a aquel del que hablan” (García Barrientos, 2001: 62). La función metadramática, de acuerdo con García Barrientos, está referida al propio drama representado, lo que presupone un reconocimiento implícito de los niveles teatrales ficticios de la obra. El componente metateatral es, a nuestro entender, clave entonces para entender la función de esta escena y su colocación, interna y anterior al último cuadro, en la obra.

La función metadramática, ligada a la apelativa, es nuclear no sólo en *El público*, sino en otros dramas lorquianos. Así lo revelan los prólogos de muchos de sus dramas. Pero es especialmente interesante esta función en aquel tipo de teatro reflexivo que se asocia con las llamadas obras imposibles, a las que pertenece *El público*, y en las que existe un sólido componente teórico y ensayístico que se dramatiza en escena. Es el caso de *Así que pasen cinco años*, con la que *El público* comparte afinidades estilísticas y temáticas, algo natural pues son obras que se gestaron con una estética afín y en paralelo. Estructuralmente, interesa destacar la cercanía entre el personaje del Pastor Bobo y el Arlequín de *Así que pasen cinco años*. Ambos personajes intervienen con un monólogo en verso y sintetizan las ideas básicas de las obras; poseen un carácter pragmático y apelativo e introducen lo que sucede a continuación, que además tiene que ver con las muertes de los protagonistas (García-Posada, 1996b: 855; Huélamo Kosma, 1999: 64; García Barrientos, 2001: 64-67). Son personajes, por tanto, metadramáticos que contribuyen a subrayar la armazón de planos múltiples de la obra. Son, igualmente, figuras altamente teatralizadas en la tradición y en ambos los elementos paratextuales que los acompañan son similares y refuerzan la conexión con el mundo del espectáculo: la música y la danza (Huélamo Kosma, 1999: 64-65). A la teatralización de los personajes contribuye la gestualidad y el movimiento lento que ambos comparten, componentes,

entre otros, que sirven a la desautomatización del personaje y a concepción como personaje espectacular (Kowzan, 1992: 171). El carácter popular del Pastor Bobo, además, no solamente tiene que ver con el teatro medieval sino con los músicos y titireros ambulantes afines a la *commedia dell'arte*, caso también de Arlequín. Hay que recordar, de acuerdo con David George (1995) o Emilio Peral Vega (2020), la importancia de esta clase de personajes no solo en la producción literaria de Lorca desde sus inicios, sino también en sus dibujos. A este respecto, Peral Vega se detiene a lo largo de la creación lorquiana en las figuraciones de Pierrot, personaje *alter ego* del poeta en la codificación de su homosexualidad. El tema de la máscara, de larga tradición en la modernidad literaria, se expresa en el Solo del Pastor Bobo a través del uso de la palabra *careta*, y esconde y revela parcialmente la faceta erótica del autor (Peral Vega, 2020: 11-18).

El problema de la máscara y de las dualidades y contradicciones internas, uno de los temas nucleares de ambas obras, se aprecia bien en la gestualidad del personaje del Arlequín, que recita el poema al tiempo que juega con dos máscaras opuestas. En la escena del Pastor Bobo, aparecen las máscaras que guarda en el armario, con lo que los paralelismos se acentúan.

Los dos personajes pertenecen a obras en las que existen al menos dos planos complementarios. Específicamente, en *El público* el plano oculto y de la auténtica identidad se concreta en el teatro bajo la arena. Se trata de la verdad de las sepulturas de la que Lorca habla frente a la máscara del teatro convencional, de la mentira y del simulacro que el Pastor Bobo y el Arlequín denuncian (Martínez Nadal, 1988: 45). Son, en definitiva, y gracias a factores diversos —temáticos, de tradición teatral, gestuales, discursivos...— personajes altamente teatralizados en los que el verso es, sin duda, una marca de su índole espectacular.

La colocación de la reflexión metateatral de la escena del Arlequín al inicio del acto III de *Así que pasen cinco años*, junto con los aspectos antes señalados, conduce a defender la situación del Solo precisamente antes de la escena final. El Pastor Bobo, como el Arlequín, revisa y comenta lo sucedido, dando la clave temática de la obra y haciendo ver al espectador una perspectiva nueva sobre lo sucedido y que, al mismo tiempo, prepara el clímax final. Se trata de un cierre, pero también de un introito a la escena que se desarrolla después de la acción transcurrida en el teatro, un introito a la escena definitiva de transformación y muerte del Director, ya sin máscara. La vuelta al despacho del Director que el Pastor Bobo introduce implica una presentación del verdadero teatro: el teatro de la vida y de la verdad, al aire libre pero construido desde lo profundo, desde la arena.

Otras intervenciones líricas equivalentes intercaladas en el desarrollo de la acción en otras obras tienen una función parecida, caso de los leñadores en *Bodas de sangre* o de María Josefa en *La casa de Bernarda Alba* (Huélamo Kosma, 1999: 83).

El caso de María Josefa en *La casa de Bernarda Alba* resulta de especial interés en relación con la canción del Pastor Bobo. Frente a la prosa dominante de *La casa de Bernarda Alba*, María Josefa canta una canción infantil que mezcla con la prosa. Como

el Pastor Bobo, María Josefa entraña con verdad del niño; es un personaje sabio, que cumple una función coral sobre la acción dramática, incidiendo en el núcleo temático de la obra y anunciando el terrible final mortuorio. No hay que olvidar que para Lorca los ritmos populares, las cantinelas infantiles y las fórmulas populares se vinculan a la idea de la verdad y de arte vivo del pueblo (García Lorca, 1984: 97). Existen, además, otras concomitancias cristológicas que enlazan con la idea de la verdad. Así, por ejemplo, María Josefa lleva en brazos una simbólica oveja a la que alimenta frente a la terrible realidad cerrada y estéril de la casa. Por otra parte, el discurso de María Josefa, como el del Pastor respecto de las caretas-ovejas, alude a las caras animalescas de Bernarda (cara de leoparda) o de Magdalena (cara de hiena), o a la de Martirio (cara de Martirio), caretas de su terrible actitud ante la vida.

Igualmente, al inicio del acto tercero de *Bodas de sangre*, encontramos personajes simbólicos y corales en el transcurso de la acción dramática, por tanto en el interior del drama y con un parlamento en verso, como en el coro de leñadores o el personaje de la Luna, en diálogo con la Mendiga. Anderson recuerda la relación entre *Así que pasen cinco años* y *Bodas de sangre* e indica precisamente que el giro lírico del tercer acto es también un giro metateatral. No olvida, por otro lado, las coincidencias simbólicas entre ambos dramas —el bosque, la noche y la luna— y su relación con el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (Anderson, 1985: 192). Una de las fuentes fundamentales de *El público* es justamente Shakespeare, tanto por la obra explícitamente mencionada en el drama, *Romeo y Julieta*, como por *El sueño de una noche de verano*. En este sentido, conviene recordar la metateatralidad de esta última obra y la referencia a la compañía teatral que, paralelamente a la acción, va a montar una representación, que se hará efectiva, como metateatro, ya en el acto V. En las obras más avanzadas y experimentales de Lorca, la mezcla de planos y el desplazamiento del prólogo al interior de la obra potenciarían la impresión de teatralidad que era, sin duda, el propósito del poeta granadino en sus dramas imposibles.

4. VERSIFICACIÓN, RIMAS Y RECURRENCIAS SIMBÓLICAS

Hay que replantearse, a la luz de estas concomitancias estructurales y estilísticas, el sentido del verso en relación con el personaje y con la prosa general de la obra. La respuesta tiene que ver, sin duda, con el carácter del verso, que, en contraste con la prosa, se convierte en signo de segundo grado o supersigno (Kowzan, 1992: 170-171) y ha de interpretarse consecuentemente como una marca de la literariedad del personaje, como señal de la verdad —el lenguaje originario del verso— y de la pureza y la autenticidad infantiles, algo que, en particular, subrayan las rimas utilizadas en la canción del Pastor Bobo.

Frente a la neutralidad de la prosa, el verso como signo posee también un alcance mayor asociado a la temática general de la obra, centrada en el problema de la verdad y de la identidad personal. En el drama, todos los personajes están sometidos a la máscara,

de ahí los múltiples desdoblamientos y metamorfosis (Marful, 1991; Lakhdari, 1998; Stamirowska, 1999). No está lejos este planteamiento de *Así que pasen cinco años*, donde el Joven encuentra igualmente en otros personajes los alter egos de su identidad en el tiempo, pasada, presente o futura, vivida, soñada o deseada (Welles, 1976: 138; Balboa Echeverría, 1986: 121-122; García-Posada, 1996a: 27; Budia, 2007: 79; Locatelli, 2010: 137-138). A este respecto, Peral Vega (2020: 77, 125) ahonda en los desdoblamientos de la identidad literaria lorquiana a través del personaje simbólico de Pierrot como máscara propia y recuerda que en *Así que pasen cinco años* el Joven-Pierrot-Lorca es castigado al final por aplazar el encuentro con su verdad erótica personal. También en *El público*, se utiliza el “*enmascaramiento surrealista*” de tal manera que la obra “cabe entenderse como la suma de proyecciones escénicas del Director y del Hombre 1 en la lucha por exhibir la verdad íntima de sus identidades” (Peral Vega, 2020: 158, 160), en una clara reescritura del discurso teatral (Jerez Farrán, 2004: 229). Todos los personajes remiten a una identidad espejada, múltiple, fragmentada en los planos de acción de la obra. El tema de la máscara —quiénes somos y, sobre todo, cuántos sujetos hay en un sujeto— se manifiesta no solamente en la estructura abierta y completa de acciones paralelas, entrecruzadas, metadiegéticas, etc., sino en la misma microestructura. Y precisamente es en la canción del Pastor Bobo, por su carácter sintético y su cualidad coral, donde se aprecian bien estas variaciones de la identidad tanto en la equivalencia de las rimas como en la retórica recurrente de sus imágenes. El poeta-autor, aquí convertido en Pastor Bobo, reflexiona sobre el problema central de la identidad personal, de ahí el valor asociativo de la rima: el poeta y sus caretas en la disyuntiva social, personal y amorosa.

La rima continua —monorríma, externa e interna— funciona bien como medio de encadenamiento de imágenes e ideas que se hacen semánticamente equivalentes entre sí y enlazan, además, con la estética caleidoscópica del surrealismo y de otros movimientos de vanguardia, a lo que se añaden recursos retóricos de repetición, como la anáfora, la anadiplosis, la geminación o la concatenación. La rima es esencial, además, porque cohesiona rítmicamente la heterometría de los versos y semánticamente la aparente fragmentación de las imágenes del Solo; une las sucesivas caretas de los pordioseros, de los poetas, de los niños, de las águilas, etc.

La recurrencia está presente simbólicamente en la misma caracterización del Bobo. Las ruedecillas que lleva apuntan también a la idea de la espiral repetitiva, de una circularidad profunda, de ronda, corona o madeja, evidencias de un movimiento incesante e infinito (Correa, 1970: 106). Las ruedecillas tienen, igualmente, un paralelismo simbólico con la claraboya del teatro que espacialmente conecta los distintos espacios teatrales yuxtapuestos del teatro al aire libre y del teatro bajo la arena. Bajo la apariencia del *sinsentido* infantil, la rima es, en fin, un factor estructurante, rítmico y semántico, que está a favor del desvelamiento del individuo, de sus máscaras y metamorfosis.

La acumulación de imágenes metafórico-simbólicas supone entonces una puesta en abismo de las múltiples facetas de la realidad y de la identidad personal, problema que Lorca había abordado en los prólogos de algunas de sus obras, como el de *La zapatera*

prodigiosa, en el que señala que, frente al teatro comercial, “la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo; o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud” (García Lorca, 2019b: 259). La conciencia de estas cadenas metamórficas de índole tropológica —espejos, complementos, metáforas continuadas— se hacen explícitas en *El público* en diversos pasajes (Gómez Torres, 1995a: 93). Así, por ejemplo, en el diálogo entre las figuras de Pámpanos y Cascabeles, escena de versificación libre paralelística, o en esta declaración del Caballo Negro: “Cuando se dice roca yo entiendo aire. Cuando se dice aire, yo entiendo vacío. Cuando se dice vacío, yo entiendo paloma degollada” (García Lorca, 2019b: 798).

En la canción del Pastor Bobo, las yuxtaposiciones tropológicas, tan frecuentes en el surrealismo (Riffaterre, 1969), están vinculadas e impulsadas en su devenir por la rima, una rima unificadora y reveladora de sentido, que favorece un uso vivo de la metáfora (Ricoeur, 1982). Puede hablarse, por lo tanto, no solo de metáforas e imágenes hiladas, a la manera surrealista, sino también de *rima hilada*, con un claro valor de cohesión formal y semántico, rima creadora y generatriz, que, bajo un supuesto sinsentido de raíz popular, nos ofrece las claves temáticas de la obra (Utrera Torremocha, 2021).

La palabra generadora de la rima es *careta* y su plural, *caretas*. Precisamente, María Clementa Millán señala que el Pastor Bobo trata en tono burlesco el problema de la máscara, símbolo de la falsedad del teatro al aire libre frente a la verdad ligada al teatro bajo la arena (Millán, 1987: 50-52, 75). Sin embargo, creemos que existe un contraste voluntario entre la utilización aparentemente burlesca o infantil de las rimas y la terrible tragedia que el Pastor Bobo presenta cuando ofrece a los espectadores la verdad del teatro bajo la arena llevada, ya definitivamente, al aire libre con la transformación y la muerte del Director.

Las correlaciones simbólicas de la palabra *careta* se organizan en torno a las imágenes del *poeta* en varios sentidos: como animal, fabuloso (gipaeta) o herido (águila con muletas), como personaje literario (Julieta), como ser sexual (puñeta, seta) y del entorno artístico teatral (careta de la careta, yeso de Creta, hueco de una careta, luneta). Hay también en las rimas del monólogo un sentido mortuorio complementario de la violencia, la verdad y la agresión social (aguas quietas, color violeta, hueco de una careta, veleta, cometa). El enfrentamiento social y personal se expresa, igualmente, con el juego antitético de dualidades semióticas que recorren todo el drama: arena-cielo, inferior-superior, abajo subterráneo-arriba visible, que se corresponden aquí con la dualidad del teatro bajo la arena y teatro al aire libre. La canción del Pastor Bobo contribuye en sus imágenes a esa doble espacialización: volar por las aguas quietas, un cielo lleno de sillas, niños que se pudren bajo una seta, caballos que se pudren bajo la veleta, llenarse de fango bajo el cometa... La dualidad arriba-abajo se complementa con el juego de la dominación y de la violencia: pardioseros y poetas que matan a las gipaetas, niños que se pudren, águilas con muletas, asesinato de Julieta, hueco, caballos que se comen la seta y se pudren,

águilas que se llenan de fango, cometa que devora la gipaeta, gipaeta que raya el pecho del poeta, Europa se arranca las tetas, Asia se queda sin lunetas, vacía, como el hueco de la careta, púas heridas, etc. Son imágenes de destrucción del individuo enfrentado a la sociedad y sus imposiciones, pero también figuraciones, algunas cristológicas, de erotismo y lucha, de autodestrucción y limitación propias.

Un término muy discutido por la crítica lorquiana es el neologismo *gipaetas*, palabra reiterada luego en singular, en alusión *gypaetus barbatus* y a las “águilas con muletas” del verso décimo, aunque para algunos críticos es simplemente una “palabra sin sentido”, como apunta Harris en nota a su edición de la obra (García Lorca, 1993: 281). Rafael Martínez Nadal relaciona el vocablo con el juego de las jinojepas de *Lola* y con lo culto-popular y las alusiones mitológicas de la obra lorquiana, y señala que estas alusiones no siempre son reconocibles, como se ve en el caso de *gipaeta* (Martínez Nadal, 1976: 174). La creación lorquiana de la palabra *gipaeta*, a partir del nombre científico de una especie de buitre español, el quebrantahuesos (*gypaetus barbatus*), concordaría con la imaginería animal del Solo y de la obra y se vincularía a la figura de Prometeo. Por su parte, Catherine Flepp (2009: 327) explica que, prescindiendo de la sílaba inicial *gi*, *gipaeta* y *poeta* designan una misma figura, compuesta por un femenino y un masculino, como dos mitades de una misma realidad y de una misma figura: el andrógino, el Uno deseado en la obra.

Como sugiere Huélamo Kosma, todos los poetas tienen una máscara que coarta su libertad y por esa máscara matan a las gipaetas, al buitre prometeico, a “la inquietud, la preocupación vital y el sufrimiento, asociados a la creación de nuevos horizontes para el arte y la vida” (Huélamo Kosma, 1996: 200). Por eso, el artista que busca la elevación se convertiría a causa de la máscara en un águila con muletas, se arrastraría por el fango.

Las aves con muletas están, además, en otras obras del autor y se relacionan con el imaginario shakespeariano y cristológico. En el poema titulado “Panorama ciego de Nueva York”, aparecen las muletas, tan del gusto del surrealismo de Dalí y Buñuel:

Si no son los pájaros
cubiertos de ceniza,
si no son los gemidos que golpean las ventanas de la boda,
serán las delicadas criaturas del aire
que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible.
[...]
y algunos niños idiotas han encontrado por las cocinas
pequeñas golondrinas con muletas
que sabían pronunciar la palabra amor (García Lorca, 2013: 206).

El símbolo religioso de la golondrina se vincula a la muleta y a la infancia, además de a la pureza del amor y de lo nuevo. También en el Prólogo a *El maleficio de la mariposa* se habla de Shakespeare y de unas muletas con alas, en clara referencia a la correlación simbólica entre poeta y ave: “Un viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare, que anda por los prados sosteniendo con unas muletas sus alas marchitas,

contó al poeta esta historia oculta” (García Lorca, 2019b: 80). Del mismo modo, en el texto en prosa “Los Cristos” las muletas rodean a Jesucristo: “A Cristo lo cercaron de muletas” (García Lorca, 2019a: 73). La imagen del águila con muletas remite también a la del ángel-poeta caído representado en el albatros baudelaireano.

Junto a la preocupación artística, tan clara en *El público*, existe igualmente la preocupación erótica (Jerez Farrán, 2004; Gimeno Aragón, 2009). El águila, la gipaeta, la seta, la puñeta, los caballos, entre otros elementos, adquieren, además, una evidente connotación sexual que atraviesa todas las edades del hombre. Tanto el cometa, la estrella del destino, como la veleta, el símbolo de la rueda temporal, son elementos aéreos que se imponen a la realidad de los instintos terrestres. La naturaleza superior y dominante de la realidad, del teatro que representa los valores y los amores aceptados por la sociedad, termina devorando la esencia y la verdad del poeta-gipaeta, reduciendo su grandeza, llevándolo al fango y a un caminar herido, con muletas. La destrucción es total, de ahí las imágenes de desastre que recorren todos los continentes y la música del aristón que acompaña la historia de sacrificio, violencia y destrucción (las púas heridas) y revolución (las limetas). Sólo con la muerte es posible alcanzar la verdad: el artista, como Cristo, debe morir por los demás. Pero la obra presenta, paradójicamente, esas muertes —Director, Hombre 1— como triunfos: cuando el teatro bajo la arena se hace teatro al aire libre, se ha conseguido sacar a la luz la auténtica identidad del Director, aunque el precio sea la muerte.

5. PALABRAS FINALES

Sin duda, la estética de las metamorfosis, fundamentada en los procedimientos analógicos de la metáfora, está en la génesis estructural y estilística de *El público* y se condensa magistralmente en el discurso del Pastor Bobo en la yuxtaposición metafórica y rítmica de las rimas acumuladas y continuas. Por eso hay que entender que esta cantinela tiene un sentido claramente metafísico que trasciende el mero juego de palabras.

La versificación, como la rima, por tanto, tiene, como en otras obras lorquianas, una funcionalidad clave en *El público*. No solamente sirve a la caracterización de los personajes y a su sentido coral, sino que es signo de segundo grado que apunta a la teatralidad de los personajes, y actúa como marca de cierre y apertura de los niveles dramáticos. En el caso de la canción del Pastor Bobo, el verso es fundamental para la teatralidad del personaje y en la configuración metadramática de la escena en la estructura general de la obra. El concepto nuclear de máscaras y metamorfosis del drama se ajusta, además, a los juegos rítmicos de la canción, en especial en el uso de la rima, que vehicula y sintetiza formalmente las identidades múltiples y equivalentes del drama.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, F. (1992). “Peirce, Jakobson y la esencia de la literatura y del lenguaje”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1, 143-151. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol1.1992.33269> [11/03/2024].
- ANDERSON, A. A. (1985). “Some Shakespearian Reminiscences in García Lorca’s Drama”. *Comparative Literature Studies* 22.2, 187-210.
- BALBOA ECHEVERRÍA, M. (1986). *Lorca: El espacio de la representación. Reflexiones sobre Surrealismo y Teatro*. Barcelona: Edicions del Mall.
- BELAMICH, A. (1985). “El público y *La casa de Bernarda Alba*, polos opuestos en la dramaturgia de García Lorca”. En “*La casa de Bernarda Alba*” y el teatro de García Lorca, R. Doménech (ed.), 77-92. Madrid: Cátedra.
- BROTHERTON, J. (1975). *The “Pastor Bobo” in Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*. London: Tamesis Books.
- BUDIA, M. (2007). “Aproximación a las estrategias creativas en *Así que pasen cinco años: Tiempo absoluto y subconsciente*”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 21, 73-90.
- CABRERA MARTOS, J. (2007). “El significante significativo en *El público y Poemas en prosa* de F. García Lorca”. En *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph (Granada, 3-7 de abril de 2006)*, A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez (coords.), 61-68. Granada: Universidad de Granada / Dauro.
- CAO, A. F. (1984). *Federico García Lorca y las vanguardias: Hacia el teatro*. London: Tamesis.
- CORREA, G. (1970). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1986). *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FLEPP, C. (2009). “En marge de *El público*: Le solo du *pastor bobo*”. *Pandora. Revue d’Études Hispaniques* 9, 315-332.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA LORCA, F. (1978). *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*, R. Martínez Nadal y M. Laffranque (eds.). Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1981). *Oeuvres complètes*, vol. I, A. Belamich (ed.). París: Gallimard.
- _____. (1984). *Conferencias*, vol. II, Ch. Maurer (ed.). Madrid: Alianza.
- _____. (1987). *El público*, M. C. Millán (ed.). Madrid: Cátedra.
- _____. (1991). *Obras completas*, vol. II, A. del Hoyo (ed.). México: Aguilar.
- _____. (1993). *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El público*, D. Harris (ed.). Madrid: Taurus.
- _____. (1996a). *El público*, A. A. Anderson (ed.). Granada: Comares.

- ____ (1996b). *Obras completas. Teatro*, vol. II, M. García-Posada (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- ____ (2000). *El público. El sueño de la vida*, A. Monegal (ed.), M. Hernández (coord.). Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (2013). *Poeta en Nueva York*, A. A. Anderson (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- ____ (2017). *Treinta y una entrevistas a Federico García Lorca*, A. Soria Olmedo (ed.). Granada: Entorno Gráfico Ediciones.
- ____ (2019a). *Obras completas, I (Prosa y Poesía)*, A. Soria Olmedo (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- ____ (2019b). *Teatro completo*, J. Huerta Calvo, S. Santiago Romero y J. Domingo Martín (eds.). Madrid: Verbum.
- ____ (2021). *Obras completas, II (Teatro)*, A. Soria Olmedo (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- GARCÍA-POSADA, M. (1996a). “Prólogo”. En *Obras completas. Teatro*, vol. II, F. García Lorca / M. García Posada (ed.), 9-34. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- ____ (1996b). “Notas”. En *Obras completas. Teatro*, vol. II, F. García Lorca / M. García Posada (ed.), 831-886. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- GEORGE, D. (1995). *The History of Commedia dell’arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press.
- GIMENO ARAGÓN, E. (2009). *Máscara versus Apariencia. Caminos del deseo en El público de García Lorca*. Barcelona: PPU.
- GÓMEZ TORRES, A. M. (1994). “La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático”. *Analecta Malacitana* 17.2, 313-322.
- ____ (1995a). *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Arguval.
- ____ (1995b). “Procedimientos teóricos y ruptura de la mimesis clásica en el teatro de Lorca”. En *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, C. Cuevas García (ed.), 77-99. Málaga: Universidad de Málaga.
- HARRIS, D. (1993). “Introducción”. En *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El público*, F. García Lorca / D. Harris (ed.), 9-46. Madrid: Taurus.
- HUÉLAMO KOSMA, J. (1996). *El teatro imposible de García Lorca. (Estudio sobre El público)*. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (1999). “Pastor y Arlequín: Dos personajes paralelos en el teatro imposible de García Lorca”. En *Le Théâtre de l'impossible. Hispanistica XX*, J.-M. Lavaud (ed.), 63-86. Dijon: Université de Bourgogne.
- HUERTA CALVO, J. (2019). “Introducción”. En *Teatro completo*, F. García Lorca / J. Huerta Calvo, S. Santiago Romero y J. Domingo Martín (eds.), 9-52. Madrid: Verbum.

- JEREZ FARRÁN, C. (2004). *Un Lorca desconocido: Análisis de un teatro “irrepresentable”*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- KOWZAN, T. (1992). *El signo y el teatro* (1970). Madrid: Arco / Libros.
- LAKHDARI, S. (1998). “Dédoulements, métamorphoses et métaphores dans *El Público* de F. García Lorca”. En *Le Théâtre impossible de Lorca: El público, Así que pasen cinco años*, M. Ramond (coord.), 155-172. Nantes: Éditions du Temps.
- LÁZARO CARRETER, F. (1973). “Apuntes sobre el teatro de García Lorca”. En *Federico García Lorca*, I.-M. Gil (ed.), 327-342. Madrid: Taurus.
- _____. (1988). “*El público*, un drama hermético”. *Blanco y Negro*, 28 de agosto, 12.
- LOCATELLI, M. (2010). “*Así que pasen cinco años* y su puesta en escena multimedia. Apuntes sobre el espectáculo de Caterina Genta y Marco Schiavoni”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 121-141. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6231> [11/03/2024].
- MARFUL, I. (1991). *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Reichenberger.
- MARTÍNEZ NADAL, R. (1976). “La canción del pastor bobo. Notas al texto”. *Trece de Nieve* 1/2, 173-174.
- _____. (1978). “Guía al lector de *El público*”. En *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*, F. García Lorca / R. Martínez Nadal y M. Laffranque (eds.), 167-269. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1988). *“El Público”*. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Hiperión.
- MENARINI, P. (1987). “L’Uomo dei Dolori (Struttura ed esegesi del Quadro V de *El Público*)”. En *Lorca*, P. Menarini (ed.), 65-106. Bolonia: Atesa.
- MENDOZA ZAZUETA, J. E. (2020). “El carnaval en la obra *El público* de Lorca”. *RICSH. Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas* 9.17, 273-288. Disponible en línea: <https://doi.org/10.23913/ricsch.v9i17.198> [22/02/2023].
- MILLÁN, M. C. (1987). “Introducción”. En *El público*, F. García Lorca / M. C. Millán (ed.), 9-107. Madrid: Cátedra.
- PERAL VEGA, E. (2020). *Pierrot / Lorca: Carnaval blanco del deseo oscuro*. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- RICOEUR, P. (1982). *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis.
- RIFFATERRE, M. (1969). “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”. *Langue Française. La Stylistique* 3, 46-60.
- RUBIA BARCIA, J. (1986). “Ropaje y desnudez de *El público*”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 433/434, 385-397.
- RUIZ RAMÓN, F. (1999). “Sobre la ‘imposibilidad’ del ‘teatro imposible’: *El público*”. En *Le Théâtre de l’impossible. Hispanistica XX*, J.-M. Lavaud (ed.), 5-16. Dijon: Université de Bourgogne.
- STAMIROWSKA, M. (1999). “La máscara y el desenmascaramiento como base del metateatro en *El público* de Federico García Lorca”. *Itinerarios* 2, 70-85.

- UBERSFELD, A. (1993). *Semiotica teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.
- UTRERA TORREMOCHA, M. V. (2021). “Cantinela infantil y rimas en el teatro de Federico García Lorca”. En *Del ritmo en los refranes, cantinelas y fórmulas* [anejo VI de *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*], A. Oddo, J.-C. Anscombe y B. Darbord (eds.), 283-304. Sevilla: Padilla Libros. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.32389> [01/02/2023].
- VITALE, R. (1991). *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos.
- WELLES, M. L. (1976). “Lorca’s Así que pasen cinco años: A ‘Leyenda del tiempo’?”. *Romance Notes* 17.2, 137-145.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 18/03/2024