

## NOTAS SOBRE EL DIMINUTIVO EN GARCIA LORCA

### OBSERVACION PREVIA

En este trabajo nos proponemos dos fines: Desde la perspectiva de la *lengua* ampliar el magistral estudio sobre el diminutivo del llorado maestro en cuyo recuerdo se publica este HOMENAJE. Desde la perspectiva del *habla*, determinar el papel muy importante, de este estilema en el conjunto de medios expresivos de Lorca. La imposibilidad, por otra parte, de un deslinde preciso de ambas perspectivas depende de la falta de separación entre lo que sea lengua y habla en un autor tan creador y tan metido en lo español como fué Federico García Lorca, y además en la imposibilidad de distinguir netamente lo que en el acto de lenguaje sea *langue* o *parole*. Además la riqueza y la fuerza del estilo de Lorca ha hecho difícil la diferenciación de las funciones del diminutivo. No hemos utilizado mucha bibliografía general, en parte por dificultades, sino que nos hemos limitado al estudio directo del material. De todas maneras no parece haber sido atendido especialmente este aspecto en los estudios sobre Lorca. Es sin embargo muy importante; no se trata como veremos, tan sólo del uso de un recurso de lengua, sino que hay una voluntad íntima de estilo, una apreciación

por el mismo poeta de los valores significativos del diminutivo, de lo «diminutivo» como valoración del mundo. Una de las prosas póstumas de Lorca dedicada a Granada y con el subtítulo (glosa del conocido libro poético de Soto de Rojas), de «Paraíso cerrado para muchos» no es sino una justificación del carácter «diminutivo» de Granada:

«Granada ama lo diminuto. Y en general toda Andalucía. El lenguaje del pueblo pone los verbos en diminutivo. Nada tan incitante para la confidencia y el amor. Pero los diminutivos de Sevilla y los diminutivos de Málaga son ciudades en las encrucijadas del agua, ciudades con sed de aventura que se escapan al mar. Granada, quieta y fina, ceñida por sus sierras y definitivamente anclada, busca a sí misma sus horizontes, se recrea en sus pequeñas joyas y ofrece en su lenguaje su diminutivo soso, su diminutivo sin ritmo y casi sin gracia, si se compara con el baile fonético de Málaga y Sevilla, pero cordial, doméstico y entrañable. Diminutivo asustado como un pájaro que abre secretas cámaras de sentimiento y revela el más definido matiz de la ciudad.

El diminutivo no tiene más misión que la de limitar, ceñir, traer a la habitación y poner en nuestra mano los objetos o ideas de gran perspectiva.» O. C. VIII, 143 <sup>1</sup>.

Basta con lo citado para notar cuán fina sensibilidad, cuán honda penetración, mostró García Lorca ante este aspecto del lenguaje. Podemos adelantar que lo utilizó con plenitud de sus funciones, de sus posibilidades, como un contrapunto de ternura a lo trágico de su sentido de la vida.

---

<sup>1</sup> Las citas están referidas a: FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, recopiladas por Guillermo de Torre. La fecha y edición de los distintos volúmenes es diferente. I, 5.ª edic., 1946; II, 4.ª edic., 1944; III, 5.ª edic., 1946; IV, 5.ª edic., 1945; V, 4.ª edic., 1944; VI, 4.ª edic., 1944; VII, edic., 1946; VIII, 1946.

MÉTODO

Seguimos en lo esencial la clasificación de funciones establecida por Amado Alonso en su trabajo citado. Para orientación del lector presentamos el esquema utilizado por nosotras:

- A *Diminutivos hacia el objeto*
  - a) *Nocional*
  - b) *Afectivo o emocional*
    - b1 *aprecio*
    - b2 *desprecio*
    - b3 *cualidad*
  - c) *de frase*
  - d) *estéticos valorativos*
  
- B *Diminutivos hacia el interlocutor*
  - a) *afectivo o emocional*
  - b) *al aprecio*
    - a2 *desprecio*
    - a3 *cualidad*
    - a4 *activos-vocativos*
  - d) *de cortesía*
  
- C *Diminutivos hacia el objeto e interlocutor*
  - a) *representacional elocuente*

A DIMINUTIVOS HACIA EL OBJETO

- a) *Nocional o conceptual.*

Comenzamos por los diminutivos que expresan, en cierto modo una calidad de pequeñez. Son escasos y casi dudosos.

- 1) Las dos ranas quejan/ pidiendo una limosna/ a una *rabita* nueva/ que pasa presumida/ apartando las hierbas...

(O. C. II, 20)

Apenas hay afectividad, se marca solamente, casi, la juventud de la «ranita nueva» (que simboliza el poeta nuevo) frente a las viejas. Sin embargo en este contraste puede observarse una inevitable superación de lo meramente nocional.

En esta misma poesía se dice del caracol:

2) ¿Es una mariposa?/ dice la casi ciega/ tiene dos *cuernecitos*/ la otra rana contesta...

(OC II, 21)

Es casi imposible, repetimos, separar lo nocional de una afectividad aunque sea elemental,

En la misma zona intermedia entre lo puramente nocional y lo afectivo está este otro ejemplo:

3) Fernando.—Yo quisiera verte contenta. Diré a mis *hermanillas* que vengan un rato.

«Mariana Pineda» O. C., V, 158.

*Hermanillas* no tiene en la conversación, es cierto, un valor puramente nocional; marca la relación familiar con una intensificación afectiva. Pero esa marca, por lo frecuente, está ya prácticamente lexicalizada.

En algunas ocasiones hay casos en que el diminutivo aparece con un valor que tiene un apoyo nocional, pero que ya está cargado afectivamente, sin que la coloración sea excesiva.

Pregunta un niño por el camino de Santiago; contesta la abuela:

4) Mira bien y verás una cinta/ de *polvillo* harinoso y espeso/ un borrón que parece de plata.

«Santiago» O. C. II, 50.

*Polvillo* aparece nocional y al mismo tiempo con cualificación infantil (v. más adelante) dentro del ambiente de la poesía.

En cambio este otro, partiendo de una representación nocional, aunque metafórica tiene mucha carga emocional. En el romance dedicado al martirio de Santa Olalla aparece la estructura temá-

tica interna como un contraste entre lo brutal del martirio y la delicadeza infantil de la martir. Y leemos:

4) Por los rojos agujeros/ donde sus pechos estaban/ se ven cielos diminutos/ y arroyos de leche blanca./ Mil *arbolillos* de sangre/ le eubren toda la espalda/ y oponen húmedos troncos] al bistorí de las llamas.

«Martirio de Santa Olalla» O. C, IV, 52,

La metáfora visual tiene gran fuerza plástica, el diminutivo sirve a la expresión de la multiplicidad, intensificadora. El concepto de pequeñez tiene así una función expresiva, al servicio de ese contraste que informa todo el poema.

b) *Diminutivos afectivo-emocionales*

b 1) Aprecio. Entramos ahora en el grupo de diminutivos que revelan una actitud de mayor tensión afectiva y emocional. En primer lugar los que suponen una valoración de aprecio positivo.

5) Tío.—Bien está que se pisen las semillas, pero no es tolerable que esté con los *hojitas* tronchadas la planta de rosal que más quiero,

«Doña Rosita...» O. C. V, 16.

En esta obra el personaje que habla, tiene, como sustancia misma de su ser dramático el amor por las flores, su cuidado. El diminutivo al entrar en el lamento por el daño causado pone dentro del afecto al objeto estimando su valor.

6) Zapatero. Sí, sí canallas... Pero pronto ajustaré cuentas con todos y me las pagarán...! Ah, *casilla* mía, qué calor más agradable sale por tus puertas y ventanas.

«La Zapatera...» O. C. III, 181.

El Zapatero vuelve a su casa y siente el contraste de la tranquilidad que le ofrece después de su huída. El diminutivo, en *illa* aplicado a objetos generalmente parece expresar desprecio (cfra.

A. Alonso, pág. 201) pero no aquí, por lo que resulta un poco forzado.

7) La hormiga agonizando/ huele la tarde inmensa/ y dice: es la que viene/ a llevarme a una estrella./ Las demás *hormiguitas*/ huyen al verla muerta.

O. C. II, 24.

En esta poesía y en este trozo el diminutivo aparece con una valoración estimativa, cariñosa.

8) Y de aquella *chiquita* tan bonita/ que su madre ha casado/ ¿en qué oculto rincón del cementerio/ dormiré su fracaso?

Chiquita es palabra muy lexicalizada, pero en el habla andaluza no tanto como *chiquilla*, por lo que puede advertirse un matiz afectivo.

b 2) *Diminutivos que indican desprecio*

Entre estos diminutivos contamos algunos importantantes en su significación de matiz despectivo.

9) Tía —Que te vayas. Piensa que tu padre es hermano mío. Aquí no eres más que un paseante de los *jardinillos* y allí serás un labrador.

«Doña Rosita...» O. C., V, 25.

El diminutivo sirve aquí para marcar el contraste entre la ciudad y el campo, con expresión de desdén para la primera. El concepto de pequeñez de los jardines urbanos toma así una afectividad menospreciadora.

10) Zapatera ¡Requeteay! Pero ésto ¿es una taberna o un hospital? ¡Abusivas! Si no fuera porque tengo que ganarme la vida con estos *vinillos* y este trapicheo, porque estoy sola...

«La Zapatera...» O. C. III, 147.

La Zapatera que ha convertido su casa en taberna expresa su

disgusto desdeñando el vino que vende, al mismo tiempo entra ella misma en el desdén.

11) Mozo.—Porque usted es digna de estar pintando en las tarjetas postales, y no aquí... este *portalit.o*.

«La Zapatera...» O. C. III, 132.

Desdén intensificado por seguir después de la suspensión de la frase. De nuevo el contraste entre lo deseado y lo real.

Encontramos un uso de *ico*, con ese sentido de desprecio:

12) Zapatera.—Sí' sí, venid a verme, cascantes, *comadricas*, por vuestra culpa ha sido.

«La Zapatera...» O. C. III, 141.

El diminutivo en *ico* no es frecuente en el habla andaluza, por eso quizás tenga ese matiz peyorativo (también puede haber influjo de «marica»).

### b 3 *Diminutivos que expresan cualidad*

«En el examen estilístico» —dice A. Alonso, pág. 200— no sólo hay que contar aquí con el cariño y el desprecio y variantes de intensidad, sino con otras cualidades. *¡Vamos tan arrimaditos* dicho por un enamorado, puede expresar regusto erótico.» Nosotros hemos observado una función de cualidad en el diminutivo de Lorca que tiene especializaciones diversas. Distinguimos algunas:

#### *Cualificación categorizadora*

Anteriormente hemos visto con qué frecuencia emplea Lorca el diminutivo para expresar un contraste. Aquí encontramos una cualificación que en cierto modo va a ser categorizadora del objeto, le va a dar su propio ser. Amado Alonso, dice l. c. también de estos casos: «Estos otros lo son ya de dominante estimativa e inte-

lectual, por más que no haya un valor sin su correspondiente emoción que no suponga un valor.» Una categorización cargada de afectividad encontramos en este caso de evocación popular:

13) BALCON. La Lola/ canta saetas/ los torerillos/ la rodean/ y el barberillo/ desde su puerta/ sigue los ritmos/ con la cabeza.

O. C. IV, 98.

*Torerillos*, *barberillo* son categorizaciones muy frecuentes en el habla popular, de formas de vida que van cargadas de cierta ternura, son como figuraciones en pequeño de los oficios, de las formas profesionales.

14) Guadalquivir, alta to.re/ y viento en los naranjales/ Darro y Genil, torrecillas/ muertas sobre los estanques.

«Baladilla de los tres ríos...» O. C. IV, 72.

En esta poesía se expresa el contraste, el matiz contrastado entre Sevilla y Granada. Se categoriza esta última, sus ríos en oposición al Guadalquivir, ambos vistos a través de la metáfora de las torres, como símbolo de las ciudades que les contienen. El diminutivo, que entra también en una categoría que luego llamaremos *modulanie*, sirve a ese contraste, a esa categorización bien sentida por Lorca. Recuérdese la prosa citada: «Granada ama lo diminuto...» Y obsérvese cómo el diminuto está colocado en un verso que en su final, desmayado en el límite de los estanques. contrasta con el amplio ímpetu «y viento en los naranjales.»

Una cualificación *irónica* en este ejemplo:

15) Jehova acostumbra/ sembrar sus fincas/ con ojos muertos y cabezas/ de sus contrarias/ milicias.

«Canción para la luna» O. C. II, 60.

También hay una expresión de contrarios. Aparece Jehová con una mención de grandiosidad externa con la que contrasta el diminutivo. Toda la poesía tiene un tono de broma irónica.

La cualificación puede servir a la *evocación de ambiente* determina-



do, categorizar el objeto en un contorno, en una perspectiva determinada del decir.

16) ¡Ay! yo soy la *viudita*/ triste y sin bienes./ Del Condal del Laurel/  
de los Laureles.

«Balada de un día de Julio» O. C. II, 66.

Se trata de una canción infantil. Véase también este otro.

17) *Estrellitas* del cielo/ son mis quereres/

«Ibid». O. C. II, 67.

18) Rosita.—¿Qué quieres?/ Me quiero casar/ con un becerro nonato/  
con un caimán/ con un *borriquito*/ con un general/ que para el caso/ lo mismo me dá.

«Detabillo de Don Cristobal» O. C. I, 206.

En este caso el diminutivo situado en el centro de esta enumeración disparatante, de carácter muy popular, expresa la mención de *burro* con una cualificación afectivo restrictiva que es muy coloquial, sobre en el lenguaje con niños («mira qué *borriquito*»). También este otro tiene la misma evocación infantil, muy frecuente en Lorca y a la que luego nos referimos con más amplitud.

19) Hijas mías, dormid que viene el lobo./ Las *ovejitas* balán.

Amado Alonso se refería al «regusto erótico.» Creemos que puede encontrarse en este ejemplo, cargado también de ironía:

20) Cristobal.—¡Ay que *jamoncitos* tiene/ por delante y por detrás.

«Retablillo de Don Crist.» O. C. I, 210.

Se intensifica la metáfora popular con esa ironía indicada.

Un caso parecido, pero sin ninguna resonancia irónica, ni con la cierta tosquedad del mismo encontramos en una poesía marcando un sentimiento difundido por toda ella.

21) Thamar, bórrame los ojos/ con tu hija madrugada/ mis hilos de sangre tejen/  
volantes sobre tu falda.—Déjame tranquila, hermano/ son tus besos en mi espalda/  
avispas y *vientecillos*/ en doble enjambre de flautas.

«Thamar y Ammón» O. C. IV, 67.

El diminutivo destaca y categoriza el objeto, la metáfora en la que la sensación de contacto, fundida en intensa sinestesia, con las de sonido tiene ese resonar del erotismo que emana de la poesía.

c) *Diminutivos de frase*

Leo Spitzer ha hablado de estos «diminutivos de frase» haciendo observar: «una ternura para con el idioma», «un enamoramiento de la lengua que acaricia las palabras como si fuesen personas.» Amado Alonso objeta que se trata «de diminutivos de frase ya expresivos de un temple afectivo, ya presionantes sobre el interlocutor.» En el caso que ofrecemos hay un temple juguetón—que tiene relación con lo que llamaremos «diminutivos tonales.»

En el *Retablillo de Don Cristobal* la presentación de la madre de Doña Rosita es así:

22) Madre.—Yo soy la madre/ de doña Rosita/ y quiero que se case/  
porque ya tiene dos *pechitos*/ como dos *naranjitas* y un *culito*/ como un *quesito* ;/  
y una *urraquita*/ que le canta y le grita.

O. C. I, 199.

En este caso hay como un temple juguetón, dentro de la tonalidad de muñequería, de marionetas, de la obra. Más jugueteo irónico revela otro pasaje de la misma obra:

23) Enfermo.—*Veinte duritos y veinte duritos.*/ Y debajo del *chalequito*/  
*seis duritos, y tres duritos*/, y en el *ojito*/ del *culito*/ tengo un *rollito* con *veinte duritos*.

O. C. I, 146.

Este trozo tiene también ese jugueteo, el tema de la previsión es jugado—como en una irónica trompeta—con la repetición del diminutivo. Esto nos lleva una vez más a lo que pudiéramos llamar «talante» o «temple» («Stimmung») diminutiva de Lorca, reflejada en lo que llamamos diminutivo tonal.

Se trata de que en algunas obras ese talante diminutivo está en el mismo género. Son sobre todo las farsas, «Amor de Don Per-

limplin con Belisa en su Jardín» y «Retablillo de Don Cristobal.» En esta última Lorca, con su prodigiosa sensibilidad para las formas más dispares de arte, elige el género de guiñol, logrando una deliciosa creación dramática en la que el diminutivo aparece en varias ocasiones y funciones, pero siempre con una constancia tonal, por eso lo hemos denominado así. El comentario de esas apariciones exigiría un análisis de la obra en su conjunto, pero preferimos hacer referencia a esa totalización diminutiva en cada uno de los casos que estudiemos.

d) *Diminutivos estético-valorativos*

Con los «diminutivos estético-valorativos nos paramos nosotros en la representación imaginativa del objeto, pero ahora poniendo el dedo sobre su valor, o más exactamente sobre lo valioso que nos es» (A. Alonso, 218-219). Vamos a ver cómo el diminutivo tiene una función de relieve, de «hipercharacterización» del objeto que aparece no ya cualificado, sino en sí mismo, con una objetividad esencial y funcional al mismo tiempo. También operarán en contrastes, dando una esencial profundidad a ciertas escenas dramáticas.

Puede indicar, en primer lugar, una pura plasticidad estética:

24) El agua de la acequia/ iba llena de sol/ en el *olivarito*/ cantaba un gorrión.

«La Lola» O. C. IV, 108.

Véase, en este caso, una valoración del objeto que destaca imaginativamente. La poesía en que se encuentra tiene un carácter de fantasía y en ella el diminutivo destaca intensamente el objeto por él modificado.

25) Cuando vengán los gitanos/ te encontrarán sobre el yunque/ con los *ojillos* cerrados.

«Romance de la Luna luna», O. C., IV, 11.

Este ejemplo muestra el carácter evocador que posee el diminutivo, hace destacar los ojos del muchacho como rasgo esencial de su persona, de su actitud, de la muerte envuelta en la poesía.

Veamos estos dos ejemplos de relieve plástico conseguido mediante el diminutivo:

26) Flora desnuda se sube/ por *escalerillas* de agua.

«Martirio de Santa Olalla», O. C., IV, 58.

Este ejemplo fue ya comentado por Alonso.

27) Cirio, *candil*,/ farol y luciérnaga./ La constelación de la saeta/  
*Ventanitas* de oro/ *tiemblan*/ y en la aurora se mecen/ cruces *superpuestas*./  
Cirio, *candil* y luciérnaga.

«Noche» O. C. IV, 92.

La metáfora luminosa se destaca en el diminutivo — de base nominal — provocando la emoción. Obsérvese cómo la palabra con el diminutivo se encuentra en el centro de la poesía.

Otras veces destaca una perspectiva especial:

28) Zapatera.—Ya ves tú... cuando lo conocí estaba yo lavando en el arroyo del pueblo. Medio metro de agua y las *chinas* del fondo se veían reir, reir con el *temblorcillo*.

«La Zapatera.» O. C. III, 152.

*Temblorcillo* es la palabra-clave del periodo; el temblor del agua es lo que hace reír a las *chinas*, el temblor que en su juguetona y móvil calidad se ve como *temblorcillo*, destacando más intensamente.

A veces esta valoración marca con más fuerza la misma calidad pequeña del objeto:

29) Ara.—¡Ay qué lástima de mi niña! ¡Ay qué lástima! ¡Ay qué lástima! ¡Estos son los hombres de ahora! Pidiendo *ochavitos* por la calle me quedo yo al lado de esta prenda.

«Doña Rosita.» O. C. V, 27.

El ama, lamentando la partida del sobrino, marca la situación

de pobreza con el diminutivo sobre *ochavo*, ya de por sí objeto em-  
pequeñecido.

Presentamos este ejemplo en el que la delicadeza disminuidora  
de la imaginería rococó se expresa y marca con el diminutivo.  
Describe una imagen de San Miguel:

30) San Miguel se estaba quieto/ en la alcoba de su torre/ con las  
las enaguas cuajadas/ de *espejitos* y entredoses.

«San Miguel» O. C. IV, 31.

En este otro caso la estética disminuidora recae sobre una re-  
presentación popular de San Gabriel. En el poema «San Gabriel»  
(una interpretación a lo gitano del tema de la Anunciación, apo-  
yada quizás en ser imagen de la Cofradía de ellos) leemos:

31) Las guitarras suenan solas/ para San Gabriel Arcángel/ domador  
de *palomillas*/ y enemigo de los sau es.

O. C. IV, 36.

El diminutivo va además tona'mente con otras palabras: *cam-  
panitas*, *clavellinas* etc.

Dentro de este grupo tienen importancia extraordinaria los que  
podríamos llamar *dramático-valorativos*. Destacan un objeto que a  
través de la obra en que aparecen han concentrado en sí mismos  
el sentido, la fuerza de un símbolo. Alguno de ellos fué ya esti-  
mado en su valor por Amado Alonso.

La poesía «Prólogo», O. C. II, 85-88, es extrañamente impre-  
catoria; entre sus retorcidas y angustiadas expresiones surge un  
diminutivo que busca destacar un objeto menudo, infantil:

32) Dime, Señor,/ ¡Dios mío!/ ¿Nos hundes en la sombra/ del abis-  
mo?/ ¿Somos pájaros ciegos/ sin nidos?/ La luz se va apagando./ ¿Y el  
aceite divino./ Las olas agonizan/ ¿Has querido/ jugar como si fuéramos  
*soldaditos*?/...

O. C. II. 87.

*Soldaditos*, con su evocación de ambiente infantil, aparece des-  
tacado en contraste con todas las realidades arrastradas en la poe-

sía, con los grandes símbolos. La hondura de éstos, sus resonancias bíblicas (quizás haya un recuerdo de algún salmo en ellos) se resuelve en este súbito aparecer de lo infantil, de lo diminuto que expresa intensa, dramáticamente el desamparo, la incertidumbre.

También encontramos en otra poesía de talante trágico: «Muerte de Amor» O. C. IV, 45-47 un diminutivo que destaca una realidad en contraste:

33) Madre, cuando yo me muera/ que se enteren los señores/ pon telegramas azules/ que vayan del Sur al Norte./ Siete gritos, siete sangres/ siete adormideras dobles/ quebraron opacas lunas/ en los oscuros salones./ Llenos de manos cortadas/ y coronilas de flores/ ei mar de los juramentos/ resonaba, no sé donde.

O. C. IV, 47.

Es igualmente el único diminutivo de la poesía, y destaca, en subitito amenguar, la delicadeza de las *coronilas* en contraste con todo el contorno de la poesía.

Quizás el pasaje que mejor exprese el valor poético del diminutivo en Lorca sea el muy conocido de «Bodas de Sangre» al que Amado Alonso dedieó un detenido y magistral análisis:

34) Madre.—Que la cruz ampare a muertos y vivos./ Vecinas, con un cuchillo/ con un cuchillito/ en un día señalado, entre las dos y las tres,/ se mataron los dos hombres del amor,/ con un cuchillo, con un cuchillito/ que apenas cabe en la mano,/ pero que penetra fino/ por las carnes asombradas,/ y que se para en el sitio/ donde tiembla enmarañado/ la oscura raíz del grito. Novia.—Y esto es un cuchillo,/ un cuchillito/ que apenas cabe en la mano; pez sin escamas ni río,/ para que un día señalado,/ con este cuchillo/ se queden dos labios duros/ con los labios amarillos.

O. C. I, 135.

Remitimos al lector a la magistral interpretación de Amado Alonso: «Todo el pasaje—nos dice— no es más que un desovillar la emoción que presiona en el diminutivo.» Añadamos que el diminutivo, como en otras ocasiones, aparece marcando no solamente un relieve mediante el objeto, sino que centra el período en sí

mismo. Por otra parte el tema del cuchillo es un *símbolo insistente* en «Bodas de Sangre.» Encontramos también otra obra de Lorca en que de nuevo el *cuchillo* es un símbolo catalizador de la emoción, de la tensión dramática que sirve incluso para centrar en él todo un mundo de metáforas. Es el «Diálogo del Amargo» (en *Poema del Cante Jondo*). En él el Amargo encuentra en medio de la noche a un jinete desconocido (forma andaluza de la muerte cabalgante). En el clima de irrealidad de la escena surge el cuchillo, cuchillos de oro, cuchillos de plata. Hay una densa, patética oscuridad. El jinete habla de cuchillos, de sus hermanos vendedores de cuchillos, de él mismo, vendedor también de cuchillos. Hay como una acumulación de formas del símbolo, una multiplicidad barroca.

Y después en la «Canción de la Madre del Amargo» cuando por ella intuimos la muerte de éste, la madre dice:

35) Lo llevan puesto en mi sábana/ mis adelfas y mi palma/ Día veintisiete de agosto/ con un *cuchillito* de oro./ La cruz! Y vamos andando!/ Era moreno y amargo/ Vecinas, dadme una jarra de azófar con limonada./ La cruz. No llorad ninguna./ El Amargo está en la Luna.

O. C. IV, 147.

En la estrofa en que aparece el diminutivo, éste intensifica dramáticamente el objeto-símbolo. Tiene tal plenitud, destaca con tanta fuerza que parece como si en la estóica canción se acariara al cuchillo que ya está en la carne del Amargo. Creemos que ha podido ser interesante destacar la semejanza entre las dos escenas. En ambas el diminutivo tiene una función contrastadora, elevadora de la tensión en su mismo contraste.

Dentro de esa temática de plantas estóicas está «Lamentación de la muerte». En ella dice un hombre:

36) .../Quise llegar adonde/ llegaron los buenos / Y he llegado, Dios mío!/ Pero luego/ un velón y una manta/ en el suelo./ *Limoncito amarillo/ limonero.*/ Echad los *limoncitos* al viento.

O. C. IV, 115.

El diminutivo, en este caso, va arrastrado y arrastrando por y al efecto de una canción popularizante. Destaca desde luego un objeto que se hace símbolo (con menos fuerza, sí, que en los casos anteriores): el limón, símbolo de la vida en su luminoso color y libertad «al viento». En este caso, si no se acepta nuestra interpretación, subjetiva quizás, del sentido del símbolo «limoncitos» creemos que puede verse el diminutivo con un fortalecimiento de la realidad con la que está en contacto, como un efecto de contrariedad. Hay otro ejemplo en donde aparece tal contrariedad, tal expresión de evocaciones muy opuestas.

En «La Casa de Bernarda Alba» y en la escena en que María Josefa, la madre, perturbada, de Bernarda sale casi a oscuras (según se indica en las acotaciones) canta llevando una ovejita en brazos:

37) María Josefa.—Ovejita,/ niño mío,/ vámonos a la orilla del mar./  
La hormiguita estará en su puerta,/ yo te daré la teta y el pan./ Bernarda,  
cara de Leoparda. Magdalena, cara de hiena./ ¡Ovejita!/ Meee, meeee./ Va-  
mos a los ramos del portal de Belén./ Ni tú ni yo queremos dormir;/ la  
puerta solo se abrirá/ y en la playa nos meteremos/ en una choza de coral./  
(repite la parte imprecatoria con la terminación infantil.)

O. C. VIII, 111.

En este caso el diminutivo tiene un valor de evocación infantil, destaca la oveja, símbolo que se hace ensueño, siendo realidad al mismo tiempo, para la turbia mente de María Josefa. Todo el fragmento tiene evocación infantil, por las rimas un poco sin sentido. Pero el diminutivo, sirve para el contraste entre lo imprecatorio y la ensoñación del niño. En otras varias ocasiones este diminutivo inserto en canciones infantiles hace más intensa la evocación contrastadora de ambiente, así en «Mariana Pineda» cuando la protagonista dice («en el banco con dramática y tierna entonación andaluza»):

38) Recuerdo aquella copla que decía/ cruzando los olivos de Granada:/ ¡Ay que fragatita,/ real corsaria! ¿Dónde está/ tu valentía/...

O. C. V, 240.



El diminutivo de contraste se intensifica más cuando aparece en la forma que pudiera llamarse *modulante*.

En el ejemplo de «Bodas de Sangre» la intensificación relevante se consigue mediante la repetición con el diminutivo en la segunda aparición de la palabra (con un *cuchillo*/ con *un cuchillito*). Un caso parecido en la poesía «Sorpresa»:

Muerto se quedó en la calle/ con un puñal en el pecho/. No lo conocía nadie/ ¡Cómo temblaba *el farol!* Madre./ Cómo temblaba *el farolito*/ de la calle!

O. C. IV, 86.

Queda decir que en estos diminutivos estético-valorativos obra con mucha importancia la evocación de ambiente popular. Aunque sea cierto lo que dice Amado Alonso a este respecto («Pero, aunque los medios rurales son los más propicios para la creación y propagación de estas formas, no es admisible invertir los términos y decir que la abundancia de diminutivos sea un signo de popularismo, regionalismo o ruralismo», pág. 216) hay que reconocer que en Lorca la presión de lo popular, prodigiosamente asimilado por su espíritu, y la tensión de lo infantil determinan esa tendencia al diminutivo estético-valorativo, dramático o de contraste. Veamos algún ejemplo más.

La evocación contrastadora trágico-infantil aparece en «Bodas de Sangre». Cuando traen los muertos es una niña la que canta:

40) Sobre la flor del oro/ traen a los muertos del arroyo./ *Morenito* el uno,/ *morenito* el otro./ ¡Qué ruseñor de sombra vuela y gime/ sobre la flor del oro.

O. C. I, 129.

La repetición de las palabras con diminutivo con un sentido de marcar la semejanza en la oposición de los muertos, aparece con un ritmo de canción popular; al ser cantado el fragmento por una niña hay como una nueva fuerza de contrariedad, de contraste: lo infantil.

En algún caso esa evocación infantil penetrada en lo estético-valorativo se hace símbolo pleno de expresividad. Así en la «Oda al Santísimo Sacramento» en medio de las imágenes entre surrealistas y de simbología barroca y andaluza, leemos:

- 41) Es así, Dios andado, como quiere tenerte.  
*Panderito* de harina para el recién nacido.  
Brisa y materia juntas en expresión exacta  
por amor de la carne que no sabe tu nombre.

O. C. VI, 166.

En medio de la poesía, tan densa, aparece muy destacado el diminutivo, que dentro del talante religioso es más que estético valorativo, más que imaginativo, aspira a una total comprensión del Sacramento como fuerza y ternura.

De esta manera hemos visto las varias funciones que desempeña el diminutivo en estos casos. Aún podríamos poner más ejemplos, pero no queremos acumular citas, sino dar las precisas. En cuanto a las conclusiones las expondremos al final del trabajo.

## B) DIMINUTIVOS DIRIGIDOS HACIA EL INTERLOCUTOR

En estos diminutivos se supone siempre un interlocutor ante el cual se modifica en forma diversa el objeto mediante el diminutivo. Este no modifica, por tanto, tan solo la «mención» propia del objeto, sino que intenta modificar la mención que el interlocutor tenga de él. En muchos de ellos el objeto es el mismo interlocutor.

### a) *Afectivo o emocional.*

En la mayoría de estos casos hay una evocación infantil al mismo tiempo que popular:

42) ¿Tú buscas el amor/ *viudita* aleve? (Balada de un día de Julió» O. C. II, 67).

43) El caracol exclama/ *Hormiguitas*, paciencia (Los encuentros de un caracol aventurero». O. C. II, 23).

44) Adios mi *doncellita*/ Rosa durmiente,/ tu vas para el amor/ y yo para la muerte. (Balada de un día. O. C. II, 67).

La evocación popular aparece clara en este ejemplo:

45) ¡Ay San Gabriel de mis ojos/ *Gabrielillo* de mi vida...  
/Ay San Gabriel que reluces/ *Gabrielillo* de mi vida,

Dos veces aparece el diminutivo en esta poesía cuyo tema y carácter interpreta el delicado y bello misterio de la Anunciación al modo popular, a lo gitano. El carácter «modulante» del diminutivo hace que la valoración de respeto (¡Ay San Gabriel) se module en una valoración afectivo-emocional (*Gabrielillo*). Son dos actitudes que responden al doble plano de la poesía.

En esta evocación popular son importantes los diminutivos sobre nombres propios. La matización del nombre propio por el diminutivo entra en la esfera simbolizadora del mismo. Puede indicar afecto y llegarse a casi gramaticalizar en el habla andaluza. Así aparecen los diminutivos de nombre propio en Lorca:

46) ¡Ay *Antoñito* el Camborio/ digno de una Emperatriz/ acuérdate de la Virgen/ porque te vas a morir.

«Muerte de Antoñito el Camborio». O. C. IV, 43.

En este caso el diminutivo dá también un carácter de evocación en el personaje gitano, un matiz popular; y al mismo tiempo esa caracterización afectiva evocada está en contraste con la situación trágica de la composición.

Un apartado especial habría que hacer con aquellos casos que el diminutivo no recae sobre el interlocutor directamente sino sobre una calificación, independiente o en oposición; en estos casos la mención del interlocutor se funde diminutivamente con dicha aposición:

- 47) Niño (en la puerta) ¿Estás disgustada todavía?/ Zapatera  
Primorcito de su vecina ¿dónde vas?  
«Zapatera» O. C. III, 137.
- 48) Zapatera.—Mi niño, pastorcillo de Belén.  
Id. O. C. III, 137.

b) *de desprecio.*

- 49) Zapatera.—Si no te metes dentro de tu casa, te hubiera arrastrado, *viborilla* empolvada ..

Hay que decir que en estos casos una entonación peculiar suele reforzar la intensidad marcada por el diminutivo.

c) *de cualidad.*

En la modificación que se busca de la mención que el interlocutor tiene del objeto hay muy diversos matices. Veamos en primer lugar un caso en que se utiliza en una cualificación irónica, con un carácter modulante, tanto como activo, es decir dirigido al interlocutor mismo como presionando la mención del objeto presentado:

En «La Zapatera Prodigiosa» la escena en que ésta se entera de la huída del marido tiene una tonalidad cómica, de ballet (bajo la comicidad late el dolor, y también la ternura). El autor en sus anotaciones indica: «por la puerta empiezan a entrar vecinas vestidas con colores violentos y que llevan grandes vasos de refrescos. Gritan, corren, entran y salen alrededor de la *Zapatera* que está sentada, gritando, con la prontitud y ritmo de baile: Las grandes faldas se abren a las vueltas que dan. Todos adoptan un actitud cómica de pena».

- 50) Vecina amarilla.—Un refresco/ Vecina roja/ un *refresquito*

y termina la escena:

- 51) Vecina morada.—*Vecina*; Vecina verde.—*Vecinita* Vecina negra.—*Zapatera*; Vecina roja.—*Zapaterita*.

«Zapatera» III, 142-143.

El juego modulante *sustantivo/ diminutivo* tiene un ritmo de baile, intensifica así el contraste. Esta cualificación del interlocutor aparece sobre todo en obras que en sí mismas tienen un carácter genéricamente diminutivo. Así en «Amor de don Perlimplin con Belisa en su Jardín», en la escena de bodas, y después en el despertar, la protagonista diminutiza a su marido, en formas diversas, como apelativo 52) (Perl. — Belisa... ¡yo te amo!/. Bel. ¡Oh *caballero!*... esa es tu obligación) I 152; 53) ¿Qué, *hijito?*, 154.), vocativo con una modificación modulante e intensificadora cuando él expresa sus sospechas; 54) (*Perlimplimpinito...* *Perlimplimpinillo* I. 1605). En la caracterización del personaje también los duendes diminutizan mediante una comparación: 55) «El alma de Perlimplin, ehica y asustada como un patito recién nacido, se enriquece y sublima en estos instantes (I, 157).

En esta misma obra, y formando esa tonalidad diminutiva, los duendes se dicen:

56) Duende 1.º.—¿Vamos por lo *oscurillo?*/ Duende 2.º.—Vamos ya *compadrillo*.

repitiéndolo después con un evidente sentido de ritmo de repetición de escena que de esta manera se convierte un poco en plástica, en ballet. Y aunque en realidad el caso que citamos ahora:

57) Duende 1.º.—Vamos. Ya siento un dulce *fresquillo* por mis espaldas, 158.

sea dirigido al objeto, conviene anotar lo aquí para verlo en su función conjunta con los otros.

c) *Activos*.

Estos diminutivos anotados cualifican al interlocutor o modifican la mención del objeto presentado. En cierto modo son activos, pero hay otros casos en los que tal carácter se observa con más claridad. «Ni lo lógico—dice Amado Alonso—ni lo afectivo,

ni lo fantástico pueden faltar en el coloquio, sólo en él se modifican y se complican con lo activo, como si obedecieran a una nueva regulación». En

58) Ni tú ni yo estamos/ en disposición/ de encontrarnos/ Tú... por lo que ya sabes/ ¡Yo la he querido tanto!/ Sigue esa veredita.

«Encuentro»: IV, 89.

el diminutivo amengua ante el interlocutor el objeto que es símbolo y realificador de la separación.

Anotemos algunos casos semejantes a los estudios entre los cualificadores y que tienen un valor de reflejo coloquial:

59-61) (Zapatero: Quieres que te eche un refresquito III, 114. Tome un *poquito* de café caliente III, 114; Ay *vecinita* de mi alma no me de usted escándalo por los *clavitos* de nuestro Señor).

#### *Vocativo.*

Dentro de estos diminutivos puede haber matices que pueden ser diferenciados en la sensibilidad normal para los valores de la lengua. Así en

62) Así es, *vecinita* de mi corazón, que le agradecería en el alma que se retirase.

«Zapatera» O. C. III, 119.

hay un matiz de temerosidad, otras veces (63) *Mariana isal pronto, bijita!* Mariana Pineda O. C. V, 139) matiz de censura. Ambos son de pura normalidad sin ninguna intencionalidad especial. Pero hay otros que reúnen, como dice Amado Alonso (pág. 227) un complejo de fuerzas espirituales, y éstas pueden ser junto con el cariño, el desdén y la cualificación cómica. Anteriormente hemos citado el fragmento de la noche de boda en Perlimplín; en el despertar de éste hay la sospecha que va surgiendo (y aquí creemos que Lorca juega con un recurso que aparece muy dramáticamente

en las múltiples formas populares españolas del tema de la malmaridada) en su extrañeza ante los síntomas del engaño:

63) Perlimplín (despertando) —¡Belisa, Belisa! contesta/ Belisa.—(fingiéndole que despierta) *Perlimplimpinito* ¿qué quieres...?

Va preguntando por qué están los balcones abiertos y por qué tienen los balcones cinco escalas, y por último:

¿Y de quién son aquellos cinco sombreros que veo debajo de los balcones?

Y ella contesta con un cómico «nonsense» y acumulando diminutivos (que aquí aparecen en el «climax» de la escena).

64) De los *borrachitos* que van y vienen, *Perlimplinillo*, ¡Amor!

Y aun después habrá una insistencia en los diminutivos, o bien en un valor de valoración disminuidora:

65) (No soy *mentirosilla*) o insistiendo en ese carácter vocativo-cómico) 66) (*maridito*), 67) (*Perlimplinfobiquito*).

En estos vocativos el diminutivo cumple una función modificadora del mismo interlocutor. Dice Amado Alonso «la expresión del temple es en ellos una fina estrategia, un medio eficaz de acción ejercida sobre el interlocutor, a fin de suscitar en él un temple-actitud afectiva y volitiva-conveniente a nuestros fines». Por eso él mismo reconoce la unión de activos y vocativos. Véase un ejemplo que reúne dos diminutivos a la vez activos y vocativos: En el *Retablillo* de Don Cristóbal, otra obra de carácter total, genérico, diminutivo, también en una burlesca escena de noche de bodas, surgen los diminutivos, o bien como vocativos: 68) *Rosita*, *Cristobita*, o bien como activos: 69) *Y entonces verás/ cómo mi urra quita se pone a volar*; o en la repetición, verdadero leit-motiv cómico 70) *¿Por qué no te echas una siestecita?*; o en la alusión: 71) *¡Ay! el médico. ¡Ay, Ay, Ay mi barriguita*, referencia al tema del parto. Pero sólo la lectura de esta obra entera, o del fragmento del que he-

mos sacado las citas puede hacer ver al lector la fuerza irónica del diminutivo, su función dramática dentro de este género de obras teatrales concebidas como un voluntario achicamiento de lo que otras veces Lorca expresará en su potencia dramática. Al final del «Retablillo» él mismo dice: «Entre los ojos de las mulas, duros como puñetazos, entre el cuero bordado de los arreos cordobeses, y entre los grupos tiernos de espigas mojadas, estallan con alegría y con encantadora inocencia las palabrotas y los vocablos que no resistimos en los ambientes de las ciudades, turbios por el alcohol y las barajas. Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural». Vemos por lo tanto que el diminutivo tiene una función esencial, una función que hasta podríamos llamar de salvación estética de esos temas broncos.

*Diminutivo de cortesía.*

Otro grupo de diminutivos puede quizás relacionarse con los llamados por Amado Alonso de «cortesía».

72) Alcalde.—Entonces, grandísimo tunante ¿por qué te has casado?/  
Zapatero.—Ahí lo tiene usted. Yo no me lo explico tampoco. Mi hermana, mi hermana tiene la culpa. Que si te vas a quedar solo, que si qué sé yo, que si qué sé cuantos. Yo tenía *dinerillos*, saltu y dije alla voy.

«Zapatera» OC III, 126.

El diminutivo restringe el valor de *dineros*, quiere modificar la mención que de ellos tenga el interlocutor. Un caso parecido, pero más intenso es cuando en la misma obra dice el Zapatero: «¡No es posible, yo como un perrillo y mi mujer manda en el castillo... (OC III 187). Y puede tener también un matiz de reproche afectivo:

73) Mirlo.—¡Chis! Zapaterilla blanca, como el corazón de las almendras, pero *amargosilla*, también.

«Zapatera» O. C. III, 131.



74) Ayola 1.<sup>a</sup> Yo no quiero comer. Prefiero una palomilla de anís.  
Ayola 2.<sup>a</sup> Y yo de agraz/ Rosita ¡Tu siempre tan *borrachilla*.

C. HACIA EL OBJETO Y EL INTERLOCUTOR

Dentro de este grupo, Amado Alonso considera los *elocuentes* «Este diminutivo aparece cuando ya no nos basta el pensamiento conceptual y queremos tener e imponer la representación imaginativa» (pág. 218).

Creemos que es difícil separar estos casos de los dirigidos hacia el interlocutor, salvo en los llamados vocativos. Así por ejemplo:

75) Zapatero: ¡Sayonas judías! Os pondré *navajillas* barberas en los zapatos! Me vais a soñar!

«Zapatera» O. C. III, 184.

Aparece el objeto representado en la fantasía y dirigido amenazadoramente.

Quizás entrarían aquí también muchos *efusivos*. La efusividad puede ser una intensificación de un sentimiento sentido más o menos oscuramente. Así, en *Yerma*, la canción que se canta al comenzar la obra

76) A la nana, nana, nana,  
a la *nanita* le haremos  
una *chocita* en el campo  
y en ella nos meteremos

O. C. III, 11.

arrastra su diminutivo desde la vida popular de la canción. Pero esas realidades que aparecen con ese diminutivo popular-infantil tienen una efusión en sí y en la función dramática al lanzar al espectador a la zona de sentimientos que constituyen la raíz de la obra. Véase como en estos otros casos obra esta efusión:

77) Zapatera (1) (dulce) ¡Hijo mío! ¡Prenda mía! Si contigo no es nada (lo besa). Toma este *muñequito*. ¿Te gusta? Pues llevatelo.

«Zapatera» O. C. III, 111.

78) Ama.—Ya voy. Aquí no la dejan a una ni abrir los labios. Críe Vd una niña hermosa para ésto. Déjese Vd. a sus propios hijos en una *chocita* temblando de hambre.

«Doña Rosita» Q. C. V. 22,

En el primer ejemplo *muñequito* acentúa la presencia del objeto, en el segundo el Ama introduce *chocita* en la la representación emotiva de sus hijos, pero al mismo tiempo la palabra con diminutivo forma parte de esa representación lanzada a provocar la emoción del interlocutor.

#### CONCLUSIONES

Nuestro trabajo ha intentado estudiar las distintas funciones que rinde el diminutivo en la obra de Federico García Lorca. Hemos partido de valores de *lengua*. En el funcionamiento del español hay dos zonas en las que el diminutivo tiene peculiar intensidad: la zona de lo infantil y el lenguaje popular. Ambas zonas penetran muy intensamente en la obra de Lorca. Lo infantil tuvo en la vida del poeta una intensa persistencia, quizás muchos rasgos de su psicología tuvieran tal carácter: su amor a los niños, su intensa intuición de los valores de lo infantil, su ternura, también quizás su debilidad vital y hasta esa temerosidad que Dámaso Alonso ha descrito magistralmente. Este aspecto ha sido tratado por varios biógrafos, y si aun quisiéramos insistir en algunos rasgos recordaríamos la graciosa y peculiar manera infantilizante de firmar el poeta las dedicatorias de sus libros, de sus dibujos. En García Lorca se daría ese fenómeno a que T. S. Elliot se ha referido alguna vez, el tener las puertas abiertas a la niñez. El diminutivo de evocación infantil es muy importante en Lorca, aparece desde las poesías de canciones y juegos, hasta los momentos en que según hemos visto hay el contraste trágico-infantil. Casi pudiéramos plantear el problema de lo infantil en las formas distintas en que aparece en Lorca: presencia pura, gozo de las canciones infantiles (que él tan ma-

ravillosamente supo recrear para nuestro deleite), lo infantil como contraste de ternura con lo trágico, lo infantil ligado con el tema de la maternidad, con el problema de la vida nueva. No queremos sin embargo hacer más que estas referencias. En cada uno de estos aspectos el diminutivo tiene una función de referencia, de evocación, y de concentración simbólica.

La zona de lo popular tiene también en Lorca una importancia extraordinaria, y por esto mismo ha sido frecuentemente mal interpretado. Los diminutivos vienen en primer lugar arrastrados en el mismo hablar andaluz del poeta, hay así un carácter estético-valorativo que se encuentra también en las canciones populares andaluzas. Pero a veces este carácter estético valorativo es más profundo y como en el ejemplo de las *torrecillas* de Granada, y en el fragmento en prosa sobre Granada, la penetración en el ser de las cosas es muy significativo. No sabemos si el carácter trágico-infantil de los diminutivos que cumplen tal función, y el contraste dramático pueden tener una raíz popular. Aunque no podemos detenernos en un análisis pormenorizado de la presencia de los diminutivos en el habla andaluza y en las obras que la presentan, por ejemplo, en los Quintero, una lectura de obras de éstos y de las de García Lorca muestran la inusitada fuerza que los diminutivos en función de contraste dramático poseen en nuestro poeta. En otro campo del habla popular puede haber esos contrastes. Recordemos ahora una frase de «Doña Bárbara» de Rómulo Gallegos, dice un llanero contando como dió muerte a un enemigo: «Yo lo que hice fué arrimarle la lanza. Lo demás lo hizo el difunto; él mismo se la fué clavandito como si le gustase el frío del hierro». Aquí el diminutivo tiene una función restrictiva irónica, no la dramaticidad que le dá Lorca. En la escena de *Bodas de Sangre* (que algún crítico ha desestimado como pegadiza) el tema del cuchillo, muy frecuente—casi «símbolo insistente» como diría Amado Alonso— hace que en la referencia con el diminutivo modulante se haga símbolo también. Y llevando ya las consecuencias a una interpretación subjetiva diríamos que en esa escena de *Bodas de Sangre* el disminu-

tivo le dá al recitativo de la madre un carácter casi de nana, de trágica canción de madre, con lo que aparecería de nuevo lo infantil, la fuerza de la maternidad.

Por último, los diminutivos que hemos llamado «tonales» tienen un carácter de formar o formalizar determinados géneros literarios. Díaz Plaja (cuya excelente obra sobre García Lorca sólo ha podido ser consultada por nosotros después de estar redactado nuestro estudio) ha visto bien los aspectos vitales y literarios de diminutivo en Lorca: «Ahora bien—dice— en este edificio poético las cosas se presentan a través de la selección del artista que toma de aquí la gracia de una forma y de allí el rebrillo de un color. A veces, la transformación consiste en buscar el quiebro gracioso de objetos, animándoles, empequeñeciéndolos. Esta tendencia a lo minúsculo liga bien, como veremos, con la estética de Granada, hecha toda de detalle y de primor y en García Lorca era una forma habitual de expresarse. ¡Con qué gracia invitaba muchas veces a charlar en una tabernitaj» Y habla también de la «liliputación» del mundo. En el género de las farsas, retablillos, etc., el guiñol adquiere ese sentido que incluso hemos visto como de salvación de lo brutal y brusco de lo «excesivamente» popular.

En las dos perspectivas, la de la *lengua* y la del *habla* la observación de los diminutivos en Lorca presenta aspectos de gran importancia. Desearíamos que nuestras observaciones pudieran contribuir a esclarecerlos.

MANUEL MUÑOZ CORTÉS  
JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO

Universidad de Murcia