



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Federico García Lorca: la obra de juventud, el teatro para títeres y los proyectos inconclusos

Mónica Hurtado Hernández

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

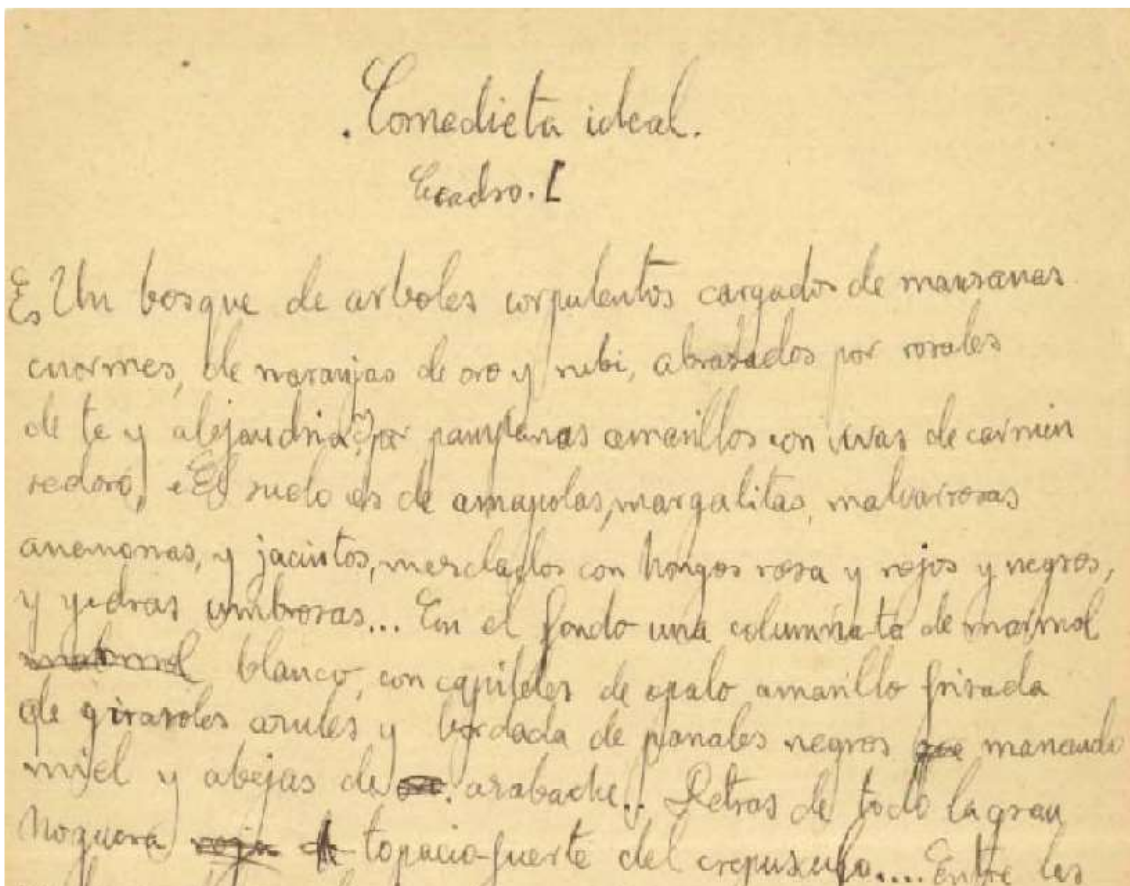
**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Federico García Lorca: la obra de juventud, el teatro para títeres y los proyectos inconclusos



Doctoranda: Mónica Hurtado Hernández  
Directora: Doctora Marisa Sotelo Vázquez  
Programa de Doctorado de Filología Hispánica

*In memoriam*  
A Mercedes, Paquita y Enrique  
Por una eterna «desesperación del té»

«Cada cosa que leo me gusta más y me parece mejor, y cuanto más se lee y se relee más aún porque, hijo, dices tantas cosas en verso que tu libro se debe leer despacio».

(Carta de Vicenta Lorca a su hijo, 27 de junio de 1921)

«Yo soy optimista. Estoy convencido y tengo fe en mi porvenir como nadie».

(Carta de Federico García Lorca a su familia, noviembre de 1924)

«Parece que acabo de entrar en la juventud. Por eso cuando tenga sesenta años no seré viejo... Yo no voy a ser *viejo* nunca».

(Carta de Federico García Lorca a Melchor Fernández Almagro, septiembre de 1925)

«Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba».

(Carta de Federico García Lorca a su familia, abril de 1930)

Canción de la muerte pequeña

Prado mortal de lunas  
y sangre bajo tierra.  
Prado de sangre vieja.

Luz de ayer y mañana.  
Cielo mortal de hierba.  
Luz y noche de arena.

Me encontré con la Muerte.  
Prado mortal de tierra.  
Una muerte pequeña.

El perro en el tejado.  
Sola mi mano izquierda  
atravesaba montes sin fin  
de flores secas.

Catedral de ceniza.  
Luz y noche de arena.  
Una muerte pequeña.

Una muerte y yo un hombre.  
Un hombre solo, y ella  
una muerte pequeña.

Prado mortal de lunas.  
La nieve gime y tiembla  
por detrás de la puerta.

Un hombre, ¿y qué? Lo dicho.  
Un hombre solo y ella.  
Prado, amor, luz y arena.

De  
*Tierra y luna*

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	9
RESUMEN .....	12
1. INTRODUCCIÓN .....	14
1.1. OBJETIVOS .....	15
1.2. CRITERIOS METODOLÓGICOS .....	17
2. INTRODUCCIÓN MUSICADA AL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA .....	22
2.1. REFERENCIAS MUSICALES EN EL TEATRO DE JUVENTUD, PARA TÍTERES Y TEATRO INCONCLUSO A PARTIR DE 1925 .....	28
3. TEMÁTICA COMÚN EN EL TEATRO DE JUVENTUD, PARA TÍTERES Y TEATRO INCONCLUSO A PARTIR DE 1925 .....	38
3.1. HETERODOXIA RELIGIOSA .....	45
3.2. ACCIDENTALIDAD DEL AMOR .....	50
3.3. COMPROMISO SOCIAL .....	56
3.4. INEXORABILIDAD DE LA MUERTE O DESTINO TRÁGICO .....	62
4. PRIMEROS ESCRITOS DE JUVENTUD DE FEDERICO GARCÍA LORCA: <i>JUVENILIA</i> (1917-1923) .....	69
4.1. ESCRITOS EN PROSA .....	69
4.2. ESCRITOS EN VERSO .....	77
4.3. TEXTOS DRAMÁTICOS .....	81
4.3.1. <i>EL GORRÓN</i> .....	89
4.3.2. <i>COMEDIETA IDEAL</i> .....	94
4.3.3. <i>TEATRO DE ALMAS. PAISAJES DE UNA VIDA ESPIRITUAL</i> .....	98
4.3.4. [ <i>DIOS, EL MAL Y EL HOMBRE</i> ] .....	101
4.3.5. <i>EL PRIMITIVO AUTO SENTIMENTAL</i> .....	104
4.3.6. <i>DEL AMOR. TEATRO DE ANIMALES. POEMA DRAMÁTICO</i> .....	106
4.3.7. <i>LA VIUDITA QUE SE QUERÍA CASAR. POEMA TRÁGICO</i> .....	110
4.3.8. <i>CRISTO. POEMA DRAMÁTICO Y CRISTO. TRAGEDIA RELIGIOSA</i> .....	118
4.3.9. <i>SOMBRA. POEMA</i> .....	125
4.3.10. [ <i>JEHOVÁ</i> ] .....	131
4.3.11. <i>SEÑORA M[UERTE]. POEMA</i> .....	134
4.3.12. [ <i>COMEDIA DE LA CARBONERITA</i> ] .....	137
4.3.13. <i>ELENITA. ROMANCE</i> .....	140
4.3.14. <i>ILUSIÓN. COMEDIA</i> .....	151
4.3.15. <i>FONDO GRIS</i> .....	156
5. RUMBO AL PANORAMA INTELECTUAL DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES (1919-1928) .....	161

6. <i>EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA</i> .....	165
6.1. REELABORACIÓN DEL POEMA LÍRICO A LA COMEDIETA .....	165
6.2. EL DRAMA AMOROSO COMO PUNTO DE PARTIDA .....	184
6.3. INFLUENCIAS LITERARIAS EN EL IMAGINARIO <i>CURIANO</i> .....	187
6.3.1. EL ONIRISMO DE WILLIAM SHAKESPEARE .....	187
6.3.2. EL DESCUBRIMIENTO DE MAURICE MAETERLINCK .....	191
6.3.2.1. LA CLAVE DEL MISTERIO EN EL DRAMA SIMBOLISTA .....	191
6.3.2.2. PRECEPTIVA DEL «ENSUEÑO» EN LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA (1890-1910): PÉREZ DE AYALA, MARTÍNEZ SIERRA Y VALLE-INCLÁN .....	201
6.3.2.2.1. LA NEGRA DAMA DE PÉREZ DE AYALA .....	208
6.3.2.2.2. EL «ENSUEÑO» SEGÚN LA RAZÓN SOCIAL G.M.S. ....	211
6.3.2.2.3. VALLE-INCLÁN SEDUCE A LA MUERTE .....	215
6.3.2.3. MÁS ALLÁ DEL MISTERIO: LA SUPERIORIDAD DE LA NATURALEZA LLEVADA A ENSAYO .....	221
6.3.2.4. EL MISTERIO DEJA PASO A LA FELICIDAD .....	225
6.3.2.5. <i>EL PÁJARO AZUL</i> DE DARÍO VERSUS <i>L'OISEAU BLEU</i> DE MAETERLINCK .....	233
6.3.3. <i>CURIANITO</i> EN BUSCA DEL PÁJARO AZUL RUBENIANO .....	236
6.3.4. LA LECCIÓN DE LA FÁBULA .....	240
6.3.4.1. EL GALLO COMO EMBLEMA DE UNA CAUSA ARTÍSTICA .....	251
6.4. LA VANGUARDIA ESCENOGRÁFICA DE LOS <i>BALLETS RUSSES</i> .....	254
7. EL TEATRO PARA TÍTERES .....	258
7.1. ARQUEOLOGÍA Y ANDADURA DEL TÍTERE EUROPEO .....	258
7.2. NUEVA MIRADA VANGUARDISTA DEL TÍTERE .....	265
7.3. LA <i>RETEATRALIZACIÓN</i> EN LA FARSA: BENAVENTE, GRAU Y VALLE-INCLÁN .....	275
7.3.1. LA CLAVE GUIÑOLESKA BENAVENTINA EN <i>LOS INTERESES CREADOS</i> .....	278
7.3.2. REVISIÓN DEL MITO DE PIGMALIÓN EN JACINTO GRAU .....	281
7.3.3. MARIONETAS PARA UN <i>TABLADO</i> Y UN <i>RETABLO</i> DE VALLE-INCLÁN .....	289
7.4. LOS TÍTERES «RESIDENTES» .....	299
7.5. GARCÍA LORCA Y LA LIBERTAD DE UN GÉNERO .....	303
7.6. LORCA, FALLA Y LANZ: LA FIESTA DE REYES DE 1923 .....	310
8. <i>LOS TÍTERES DE CACHIPORRA</i> (1921-1935) .....	321
8.1. CURRÍCULUM VITAE DE DON CRISTÓBAL PULICHINELLA .....	323
8.2. <i>LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA</i> Y <i>EL PRÍNCIPE PREGUNTÓN</i> .....	332
8.2.1. BASES PARA UNA RECONSTRUCCIÓN .....	332
8.2.2. <i>LA MATA DE ALBAHACA</i> .....	342
8.3. <i>TRAGICOMEDIA DE DON CRISTÓBAL</i> Y <i>LA SEÑÁ ROSITA</i> .....	355

8.3.1. LOS MANUSCRITOS AUTÓGRAFOS .....	355
8.3.2. LOS APÓGRAFOS .....	366
8.3.3. LAS EDICIONES .....	372
8.3.4. DON CRISTÓBAL Y DOÑA ROSITA EN SU PERIPECIA HACIA LAS TABLAS: UN TESTIMONIO CACHIPORRÍSTICO EPISTOLAR .....	375
8.4. CRISTOBÍCAL .....	382
8.5. RETABILLO DE DON CRISTÓBAL Y RETABILLO DE DON CRISTÓBAL Y DOÑA ROSITA .....	388
9. PROYECTO INCONCLUSO DE 1923: LOLA LA COMEDIANTA .....	393
9.1. CRONOLOGÍA DE LA COLABORACIÓN .....	393
9.2. UNA LOLA SAINETERA .....	398
9.3. LOS MANUSCRITOS .....	402
10. MADUREZ LITERARIA (1923-1936) .....	415
10.1. CLASIFICACIÓN Y ETAPAS DE LA TRAYECTORIA LITERARIA .....	418
10.1.1. 1923-1927: EL ROMANCE POPULAR ABRE EL CAMINO DEL ÉXITO.....	418
10.1.2. 1928-1930: LA FARSA VIOLENTA TOMA EL RELEVO .....	439
10.1.3. 1931-1933: CON LA TRAGEDIA LLEGA EL RECONOCIMIENTO .....	451
10.1.4. 1934-1936: EL DRAMA Y EL POEMA EN YERMA, DOÑA ROSITA Y ADELA .....	459
10.2. TEATRO INCONCLUSO A PARTIR DE 1925 .....	469
10.2.1. DIEGO CORRIENTES. TÓPICO ANDALUZ EN TRES ACTOS .....	472
10.2.2. AMPLIACIÓN FOTOGRÁFICA. DRAMA .....	478
10.2.3. DRAMA FOTOGRÁFICO .....	481
10.2.4. ROSA MUDABLE .....	483
10.2.5. POSADA .....	486
10.2.6. DRAGÓN .....	489
10.2.7. LA DESTRUCCIÓN DE SODOMA. TRAGEDIA .....	492
10.2.8. LA BOLA NEGRA. DRAMA DE COSTUMBRES ACTUALES .....	496
10.2.9. CASA DE MATERNIDAD .....	499
10.2.10. [COMEDIA SIN TÍTULO] .....	501
10.2.11. LOS SUEÑOS DE MI PRIMA AURELIA .....	507
10.3. [LISTA DE TÍTULOS Y PROYECTOS] .....	512
10.3.1. LA QUIMERA. DRAMA .....	516
10.3.2. EL SABOR DE LA SANGRE. DRAMA DEL DESEO .....	517
10.3.3. EL MIEDO DEL MAR. DRAMA DE LA COSTA CANTÁBRICA .....	520
10.3.4. EL HOMBRE Y LA JACA. MITO ANDALUZ .....	523
10.3.5. LA HERMOSA. POEMA DE LA MUJER DESEADA .....	525
10.3.6. LA PIEDRA OSCURA. DRAMA EPÉNTICO .....	526



10.3.7. CASA DE MATERNIDAD .....	528
10.3.8. CARNE DE CAÑÓN. DRAMA CONTRA LA GUERRA .....	529
10.3.9. LOS RINCONES OSCUROS. OBRA FLAMENCA .....	531
10.3.10. LAS MONJAS DE GRANADA. CRÓNICA POÉTICA .....	533
11. CONCLUSIONES .....	534
12. BIBLIOGRAFÍA .....	545

## AGRADECIMIENTOS

Dado el camino que lleva un trabajo de esta envergadura, cuando se acerca el momento de los agradecimientos, se puede incurrir en el error de que alguien pueda quedar, de manera involuntaria, fuera del apartado, de que se peque de elogios, o de que no haya suficientes palabras para expresarlos.

Sin embargo, y sin ninguna sombra de duda, quiero inaugurar esta sección con el agradecimiento a la directora de esta tesis, la doctora Marisa Sotelo Vázquez, por todo: por su tiempo, por su cercanía, por sus sabios consejos y por su gran maestría; mi más sincera admiración a todo cuanto sabe transmitir. Desde el día de la lectura y defensa del trabajo de investigación, supe que sus aportaciones iluminarían esta tesis y así ha sido. Dar las gracias también a la doctora Rosa Navarro Durán, quien de modo tan magistral guio los primeros pasos de esta andadura.

En cuanto a los agradecimientos académicos, seguiría con el de los grandes investigadores lorquianos, como el doctor Piero Menarini, quien muy amablemente me hizo llegar, hace unos años, material para uno de los capítulos de esta tesis; al doctor Christopher Maurer, por su diligente y sincera respuesta, y que me condujo al doctor Christian de Paepe, quien con su afabilidad, incluso no estando ya en activo, me remitió a la magnífica doña Rosa María Illán de Haro, bibliotecaria de la Fundación Federico García Lorca hasta el 19 de abril de 2016, y que de modo tan cortés y profesional ha contestado siempre mis correos, me ha resuelto las cuestiones planteadas y me ha facilitado toda la documentación precisa para su consulta. Mi más sincero agradecimiento por estos años allí donde esté prosiguiendo con su carrera profesional. Darle también las gracias a su compañera, doña Sonia González García, por la magnífica acogida en la sede de la Fundación. Con la ausencia de Rosa, ha sido la propia doña Laura García-Lorca quien ha seguido asesorándome, acto que le agradezco de manera especial dado el momento de cambios en que se

encuentra la Fundación. Gracias también al doctor Andrew A. Anderson por el interés mostrado en mi trabajo y por la grata noticia de una probable nueva edición del epistolario completo, una de las obras de referencia de este trabajo. Agradezco, asimismo, al doctor Luis T. González del Valle el envío de un artículo, clave para el desarrollo satisfactorio de uno de los apartados de este trabajo, y, por extensión, a los intermediarios de que esta transacción se colmara de éxito, la doctora Sotelo y el doctor Darío Villanueva.

Agradecimientos también a otros ilustres profesores universitarios: al doctor Ángel Luis Prieto de Paula, catedrático de la Facultad de Letras de la Universidad de Alicante; al doctor José Ignacio Lanz Rivera, profesor de la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco y al profesor Ricardo Bellveser, director del Aula de Literatura de la Institució Alfons El Magnànim de Valencia, quienes resolvieron mis dudas, al inicio del trabajo, con una amabilidad inmensa.

De igual manera, gracias a la Sra. María José Rucio Zamorano, del Servicio de Manuscritos e Incunables de la Biblioteca Nacional de España; a la Sra. Inma Hernández Baena, del Patronato Cultural Federico García Lorca, así como al servicio de Biblioteca de la Real Academia Española, puesto que han contribuido con sus respuestas a ir precisando fechas y datos. También a doña Yanisbel Victoria Martínez, ayudante de dirección de la compañía titerera Etcétera, por la amabilidad con que ha tratado todos mis requerimientos en el envío de imágenes y de referencias, que han servido para ampliar el caudal de conocimientos sobre la figura de Hermenegildo Sanz y el teatro para títeres.

Tras los agradecimientos institucionales, vienen otros igual de importantes, los personales, porque han contribuido a alentar y a formar este fecundo proyecto: por un lado, la colaboración de Montse Lodeiro y de su hijo Miguel, así como de mi compañera y amiga Nati Pino, quienes movieron cielo y tierra para que consiguiese cerrar uno de los capítulos tras un rastreo de meses por las bases de

datos de las hemerotecas españolas y, por otro lado, a mi compañero de departamento, Javier Ortega, «cráneo privilegiado» donde los haya y verdadero erudito, además de ocurrente, con lo que ha contribuido no solo a ampliar la base bibliográfica del trabajo y a dotar de fluidez el discurso en algún momento de marasmo creativo, sino, lo más importante, a llevarlo a cabo con un humor entrañable. Agradezco también las colaboraciones en las traducciones y correcciones a Elena Lussu, a Susana de la Cuesta, a Montse García y a Catalina Pallàs, así como a todas aquellas personas que, en un momento u otro, con un comentario o una sugerencia, con el envío de una reseña, de un enlace a un artículo o de una noticia, de manera voluntaria o involuntaria, han dado consistencia a alguna idea. En este último grupo debería mencionar a multitud de personas, pero, como debo abreviar, solo destacaré a la primera, a Rosa María Sánchez, espectadora de excepción el día de la defensa del trabajo de investigación y cuyos apuntes de aquella jornada me ayudaron a reflexionar sobre lo realizado y sobre lo que quedaba por realizar.

Por último, pero imprescindibles en cualquier andadura vital, los agradecimientos emocionales: le dedico todo este trabajo a mi infatigable compañero de aventuras y desventuras, Javi, quien me ha estado apoyando y acompañando desde el primer día y que, a fuerza de compartir todo este universo lorquiano, y a pesar de los reveses de la vida, que han sido pocos pero contundentes, bien podría redactar un «continuará...». Es muy probable que sin su comprensión, sus ánimos y su apoyo, ahora mismo no estuviera redactando esto.

Gracias sinceras a todas y a todos.

## RESUMEN

Se presenta este trabajo con el objetivo de adentrar al lector en el entramado del universo lorquiano desde el teatro menos difundido por ser el de más reciente exhumación, sobre todo, el concerniente a los primeros escritos, o por tratarse tan solo de esbozos, obras incompletas que, aun en su proyección, tienen una importancia capital en la producción coetánea o posterior. Esa urdimbre llega hasta el teatro de títeres, siempre tan presente en la mente del poeta a la hora de preguntarse cuál era el verdadero propósito de su arte.

Los núcleos temáticos de su obra parten de esa primera incursión, hacia 1917, generando una serie de motivos que se irán sucediendo de manera recurrente y que quedarán ligados intertextualmente a través del argumento o de la estructura de las obras teatrales, de modo fundamental, pero también de la poética.

Las tribulaciones metafísicas junto con un particular modo de interpretar la religiosidad seguirán vigentes una década después; el tema del amor caprichoso contará ya con su primera víctima en el personaje de la Viudita en 1919, sin olvidar ese sino que ya no podrá desvincularse jamás de la presencia de la Muerte, la verdadera protagonista de todo su universo; y el acento social con el que irá impregnando, desde un primer momento, sus ideas y que lo acompañará al tiempo que se pregunta el porqué de las injusticias y que lo remitirán de nuevo a cuestionarse el papel de Dios, en una estructura circular donde no se pueden desvincular unos temas de otros, pues todos conforman un auténtico magma creativo. Los diferentes estadios en su producción nos remitirán siempre al mismo propósito hasta llegar a la madurez, una vez superada la febril y abundante producción juvenil y las diversas tendencias artísticas que atravesará y de las que se impregnará.

Es interesante destacar que, como lector concienzudo y ecléctico que es el joven Lorca, va hallando respuestas a todas sus inquietudes y traduciéndolas luego al papel en forma de verso, de prosa o de diálogo teatral. De este modo, va tomando de las fuentes aquello que se va amoldando mejor a lo que quiere expresar con una marcada sensibilidad musical con la que pondrá banda sonora a todo aquello que escribe, sobre todo desde una vertiente popular que domina a la perfección.

De las treinta y dos obras aquí interrelacionadas y agrupadas en tres grandes apartados: quince juveniles (con un interesante apunte hacia unos posibles primeros versos dramáticos, e incluida en esta parcela de «prehistoria» creativa la única obra que fue estrenada, *El maleficio de la mariposa*, relegada muestra de vanguardia teatral), cinco farsas para muñecos (entre ellas, el «inérito» *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, en entredicha autoría) y doce inconclusas a partir de 1925 (incluido el curioso proyecto a medio camino entre lo lírico y lo popular en colaboración con el compositor Manuel de Falla, *Lola la comedianta*), en todas, con alguna excepción cuando se ha tratado de un breve apunte, se han podido trazar las coordenadas temáticas, resaltando sobre todas ellas la de la inexorabilidad de la Muerte, que aparece en veinticuatro, incluso cuando es parte del juego escénico, como en el caso del teatro para títeres, y que es del todo significativo.

La aportación, en definitiva, es la de unificar esas tres parcelas dramáticas, exploradas por separado, y dotarlas de cohesión a través de esos núcleos temáticos, nacidos de unas inquietudes juveniles que no lo abandonarán, sino que se recrudecerán cuando pasen por el tamiz de la madurez y que encierran su verdadero propósito: el de contribuir con un teatro cruel en cuanto a verdadero, libre de máscaras y de desdoblamientos.

Se han procurado trazar estas coordenadas en las obras estudiadas siempre con su producción más celebrada en el horizonte, en un camino truncado, pero eterno.

## 1. INTRODUCCIÓN

La tesis doctoral que ve ahora su fin bajo la magistral tutela de la Dra. Marisa Sotelo y titulada *Federico García Lorca: la obra de juventud, el teatro para títeres y los proyectos inconclusos* fue, en sus inicios, un trabajo de investigación dirigido, de idéntico modo magistral por la Dra. Rosa Navarro, que se ha visto engrosado y enriquecido con nuevas lecturas y con obligadas relecturas que se han sometido, en algunos casos, a diferentes interpretaciones, fruto de un riguroso análisis de la información.

Tiene este trabajo como finalidad, por tanto, analizar y establecer vínculos entre los textos dramáticos menos difundidos, por tratarse de textos descubiertos y/o editados de modo reciente, clasificados en tres grupos. Desde sus primeros pasos por la literatura hasta los últimos días, se establecerán unos núcleos temáticos que analizaré en una serie de obras, fundamentales para el estudio de la forja del escritor.

A grandes rasgos, la producción dramática lorquiana se puede clasificar en los siguientes grupos:<sup>1</sup>

1) Dramas modernistas: por un lado, el drama histórico modernista *Mariana Pineda*, subtítulo *Romance popular en tres estampas*, y por otro lado, el drama modernista en clave simbólica *El maleficio de la mariposa*, así como otras obras juveniles, cuyos subtítulos evidencian esta tendencia. Casi todo el teatro juvenil está influenciado por el colorido sensorial modernista, siendo *Mariana Pineda*, concluida en enero de 1925, aunque estrenada en junio de 1927, «una especie de tardío rebrote».

2) Las farsas, divididas, a su vez, en dos clases: a) farsas para guiñol: *Tragicomedia de don Cristóbal* y *Retablillo*, así como la deliciosa obrita basada en un popular cuento andaluz, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, y b) farsas para personas: *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín*. A las farsas les dedicó los primeros años veinte, si bien, sus Títeres de Cachiporra estuvieron siempre presentes en su producción dramática posterior.

3) Las «comedias imposibles»: *El público* y *Así que pasen cinco años*. Podría sumarse la inconclusa [*Comedia sin título*], y vendrían precedidas ya por los *Diálogos*. Nos encontramos en los años de las imágenes audaces, donde el autor intenta, sin éxito,

---

<sup>1</sup> Clasificación tomada del volumen II, dedicado al teatro, de la magistral edición de Miguel García-Posada de las *Obras completas* de Federico García Lorca para la editorial Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores en 1997, pp. 28-29.

rescatar el teatro de debajo de la arena con el propósito de desenterrar las facetas escondidas del individuo y de la sociedad.

4) Las tragedias: *Bodas de sangre* y *Yerma*. De la trilogía que pensó realizar, *La destrucción de Sodoma*, de la que solo se conserva el inicio, podría haber sido el tercer título. A principios de los años treinta, decide alternar su teatro más social con un teatro más del gusto del público.

5) Dramas: *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*. Esas crónicas granadinas de sus últimos años de vida que se habrían completado, de no haber quedado inconclusa, con *Los sueños de mi prima Aurelia*.

Toda esa producción, parcelada de un modo general, pero muy necesaria para poder disfrutar de una visión panorámica de conjunto, nos ofrece los títulos más relevantes y significativos de la carrera artística de Federico García Lorca. Publicadas o no en vida del autor, representadas o no, son las obras que conforman el universo dramático lorquiano.

Y es en ese universo donde también tienen cabida aquellas obras que, por hallarse inéditas o por conocerse de manera fragmentaria (la *juvenilia* o el teatro inconcluso a partir de 1925), por tratarse de obras etiquetadas de menores (las farsas para muñecos) o por formar parte de otras parcelas de más difícil clasificación (*Lola la comedianta*) no han hallado aún el lugar que les corresponde en los estudios críticos globales. La *juvenilia* documentada vendría introducida por unos versos, que podrían suponer el primer tanteo teatral del poeta, publicados por Manuel Ostos Gabella en la revista *Malvarrosa* en el año 1954 y cuyo desgrane inaugura esta investigación.

## 1.1. OBJETIVOS

De este modo, el objetivo fundamental de este trabajo es el de armonizar los últimos territorios dramáticos colonizados por grandes estudiosos de la labor lorquiana y conferirles un eje temático común, reforzado con referencias o fuentes, ya procedentes de textos secundarios, ya de su propia producción lírica, que hilvanen ese universo y muestren su unidad.

Para comenzar, es imposible estudiar y analizar la poética de un escritor sin haber buceado previamente en su *juvenilia*. Federico García Lorca tuvo que experimentar con estrofas, tipos de versos, figuras retóricas o temas, así como leer, asimilar y emular tanto fuentes occidentales nacionales (Bécquer, Darío, Machado, Juan Ramón, Valle,



Martínez Sierra, el folklore popular, entre un largo etcétera), extranjeras (con Shakespeare a la cabeza, Hugo, Verlaine, Ibsen, Maeterlinck y autores clásicos como Aristófanes, entre otro largo etcétera) como orientales (Omar Khayyam o Rabindranath Tagore)<sup>2</sup>. Aunque bien arropado por los intelectuales de la época, también tuvo que experimentar el fracaso de sus primeras incursiones literarias para proseguir moldeando toda su producción posterior y poder trazar en ella una serie de coordenadas que son clave para su recepción y exégesis.

Uno de los objetivos de partida, por tanto, es el de transitar por ese camino, desde 1917, de manera aproximada, hasta el final de su carrera, para comprobar que la temática de la obra madura no llegó a desprenderse de la novel, sino que juntas fueron conformando todo el imaginario lorquiano. En ese camino, hubo vías secundarias que también supo recorrer sin desviarse de su propósito y que fortalecieron su convicción de que el panorama teatral de la época necesitaba cambios y de que debía bregar por un teatro auténtico, sin máscaras, situado bajo la arena.

El estudio siguiente parte, de este modo, de esas vías secundarias: en primer lugar, de los escritos inéditos de juventud, la denominada *juvenilia*, para proseguir con el teatro para títeres y finalizar con el teatro inconcluso a partir de 1925. El propósito es el de, por un lado, estudiar la relación existente, ya a nivel temático, ya a nivel estructural, entre la obra de juventud y la de madurez, y por otro, aproximarse a una nueva concepción del teatro que conecta de un modo pleno con las corrientes europeas de la época, y, de manera especial, con la visión que Maeterlinck y los movimientos de vanguardia europeos, así como sus receptores españoles, con Valle o Martínez Sierra entre los más aventajados, adoptaron con respecto a un teatro para muñecos, entre otras incursiones.

Todo este estudio irá introducido y acompañado por un hilo musical escogido por el propio poeta que no queda desvinculado del propósito, puesto que el cultivo, la habilidad y la sensibilidad que supo aplicar a la vertiente clásica, pero sobre todo a la popular, forman una faceta fundamental de la transversalidad artística del autor.

---

<sup>2</sup> La catalogación de la biblioteca del poeta ha iluminado, aunque no de modo categórico, otra vía en el ámbito de la recepción de las fuentes. El volumen VIII del *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Federico García Lorca, 2008, bajo la dirección de Christian de Paepe, ha catalogado hasta un total de 445 libros y publicaciones monográficas y 46 publicaciones seriadas. Aparecerá el número de catálogo de aquellas obras que guarden relación con alguno de los autores mencionados en el trabajo. El autor Luis García Montero, en su ensayo *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 2016, se ha aproximado a estas lecturas de un modo analítico y pormenorizado.

## 1.2. CRITERIOS METODOLÓGICOS

Para llevar a cabo este estudio, los criterios metodológicos establecidos han sido los siguientes: se ha partido, en primer lugar, de los abundantes escritos juveniles, en los que alternaba prosa, poesía y teatro, y de los que solo vieron la luz *Impresiones y paisajes* (publicado en la primavera de 1918), *El maleficio de la mariposa* (estrenada el 22 de marzo de 1920) y *Libro de poemas*, publicado en 1921, que recogería una reducida parte de las poesías de juventud. El resto de textos quedaría inédito hasta su recopilación y edición hace dos décadas, aproximadamente, por Christopher Maurer, editor de la prosa; Christian de Paepe, editor de la poesía; y Andrés Soria Olmedo, editor del teatro. Miguel García-Posada editaría con posterioridad en un solo volumen toda la *juvenilia*. Guardan entre sí una temática en común (la heterodoxia religiosa, la accidentalidad del amor y el compromiso social, a los que, además, se podría añadir el destino trágico, con la muerte como dominadora absoluta) que no solo será recurrente en su producción juvenil, sino que se convertirá ya en el germen temático de obras posteriores,<sup>3</sup> en gran parte de las ocasiones, impregnado con unos acordes musicales, resultado de un profundo conocimiento tanto clásico como popular, aunque sería el dominio de este último el que le proporcionaría mayores aciertos artísticos.

Ya en el teatro, las obras recopiladas en la edición de Andrés Soria Olmedo fueron compuestas entre 1917 y 1922, de modo aproximado.<sup>4</sup> Cabe decir que en esta edición no se incluyó *El primitivo auto sentimental*, publicado dos años más tarde en otra recopilación (en *Cuatro piezas breves* junto con *Del Amor, Sombras y Jehová*) ni *Fondo gris* (sin editar aún). Lo importante es que en esta *juvenilia* destacan ya varios brotes estructurales posteriores, como, por ejemplo, la serie de prólogos *metateatrales*, que quedarían inaugurados con *Teatro de almas*, de 1917, en el que una voz presenta el rumbo de la obra y que después se verá en *El maleficio de la mariposa*, en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, en *La zapatera prodigiosa*, en el *Retablillo de don Cristóbal* o en las inconclusas *Dragón* y *[Comedia sin título]*, cada vez de un modo más crítico; o bien, los prólogos cantados, resultado de la fascinación

---

<sup>3</sup> La intención es relacionar la tríada temática establecida por los críticos lorquianos en la *juvenilia* con las obras de títeres y las inconclusas posteriores a 1925, así como el tema del destino trágico, denominado por Pedro Salinas, ya en febrero de 1936, como «el sino fatal del hombre» («Dramatismo y teatro de Federico García Lorca», en *Literatura Española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pág. 194).

<sup>4</sup> Se inaugura la colección dramática con una posible colaboración de Federico García Lorca con el poeta ecijano Manuel Ostos Gabella, siendo ambos muy jóvenes, y que Arturo del Hoyo menciona en la edición de las *Obras completas* de Federico García Lorca en 1957 y Antonio Gallego Morell en la recopilación del *Teatro selecto* de García Lorca, publicado en 1969.

del dramaturgo por el folclore popular y que quedarán inaugurados por *La viudita que se quería casar*, contemporánea en su redacción a *El maleficio de la mariposa*, y que después cristalizará en *Elenita*, de 1921, y en la posterior *Mariana Pineda*.

En cuanto al germen temático, destacan la preocupación metafísica y religiosa (*Comedieta ideal*, *Teatro de almas*, [*Dios, el Mal y el Hombre*], *El primitivo auto sentimental*, *Del amor, Cristo, Sombras*, [*Jehová*], *Señora M[uerte]* y *Fondo gris*) con pinceladas de causa social, así como la casualidad del amor asociado al destino trágico (*La viudita que se quería casar*, *El maleficio*, [*Comedia de la Carbonerita*] y *Elenita*). Además, es sumamente interesante comprobar cómo ya en *La viudita* (1919) comienza a reelaborar los motivos folclóricos que plasmará en otras obras de la época como [*Comedia de la Carbonerita*] o *Elenita*.

La única obra que llegó a representarse fue *El maleficio de la mariposa*, cuya génesis coincidió con su ingreso en la Residencia de Estudiantes, referente cultural de la época que le permitió aproximarse, de manera clave, a la revolución intelectual que estaba teniendo lugar en Europa. Es por este motivo que resulta importante destacar que, si bien hay una clara alusión a Shakespeare y al tema de la accidentalidad del amor, *El maleficio* fue ideada, en un primer momento, como obra para representarse en guiñol (hubo otros intentos bastante contemporáneos como [*Jehová*], empezada el 6 de mayo de 1920, o la [*Comedia de la Carbonerita*], de 1921) y en este punto asimiló las teorías de Maeterlinck y de una corriente europea moderna que proponían el uso de marionetas como símbolo de libertad y como solución a las limitaciones del teatro al uso.

Hubo otras vertientes creativas de Maeterlinck que influyeron de manera poderosa en Lorca: el Maeterlinck simbolista, que creaba tensión en escena a partir de elementos insinuados y que representaba a un hombre impotente ante su destino, regido en última instancia por la muerte (le llegó tanto por las traducciones que el matrimonio Martínez Sierra realizó de sus obras como de los propios escauceos en el «teatro de ensueño» por parte del empresario, así como de otros escritores como Pérez de Ayala y Valle-Inclán); el Maeterlinck ensayista, que reflexionará sobre la naturaleza y sobre el ser humano; y el Maeterlinck de transición, distanciado ya del drama simbolista canónico de sus primeras piezas y que dará una oportunidad a la felicidad a través de la alegoría en la obra *El pájaro azul*. Se puede establecer algún vínculo entre esta simbólica ave y la del cuento rubeniano de idéntico título, e incluso, con el imaginario *curiano* de *El maleficio* y con el aprendizaje que representan los versos de «La balada de Caperucita». También se puede resaltar algún vínculo con otras muestras de fábulas simbólicas: desde la

historia de amor entre un lobo y una cordera en *El caballero Lobo* (1909) de Manuel Linares Rivas; pasando por el idilio entre una faisana y el gallo protagonista de Edmond Rostand, *Chantecler* (1910), para desembocar en la historia de amor entre una mariposa y un ruiseñor en *La corte del cuervo blanco* (1908) de Ramón Goy de Silva, autor este último que careció de la atención necesaria y que se retiró del panorama teatral, a pesar del respaldo intelectual del que gozaba. La búsqueda de la felicidad, con su consecución o no, será el eje vertebrador de estas historias. Pero lo que interesa destacar, sobre todo, es el contacto de Lorca con esa nueva tendencia del teatro deshumanizante y con el nuevo concepto escenográfico que estaba revolucionando el panorama europeo de la mano de los *ballets russes* de Diaghilev y del Teatro de Arte de Stanislavski y Meyerhold. Martínez Sierra, gran conocedor del teatro europeo en sus distintas tendencias, le brindó la oportunidad de estrenar *El maleficio* bajo esta nueva concepción teatral, estímulo que utilizó para revitalizar a los cristobitas populares.

Es importante tener en cuenta la tradición del teatro para títeres, recuperada por los románticos, y dotado, en un momento posterior, de modernidad por los movimientos de vanguardia como alternativa al agotamiento de las fórmulas tradicionales de representación. Se difundió en España a través de los modernistas catalanes, por un lado, y de las farsas de autores como Valle-Inclán o Jacinto Grau, por otro, sin olvidar a Jacinto Benavente, quien en 1892 con su volumen *Teatro fantástico* ya realizaba sus primeras incursiones en el teatro modernista con muñecos como protagonistas. La farsa será la solución propuesta al marasmo teatral, se abogará por una *reteatralización* que aúne todos los elementos (escénicos y musicales) y conduzca hacia el «arte total» de la mano de las fuentes clásicas. Lorca aplicaría la nueva corriente a los Títeres de Cachiporra y en 1921 comenzaría ya a redactar fragmentos de lo que se convertiría en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. Siempre con la idea de llevarla a escena, la reestructuraría en 1923-1924 y desde entonces los Títeres de Cachiporra van a estar presentes en la mente del autor con ese objetivo (en 1924, con Martínez Sierra; en 1926, con el teatrillo nuevo de Rivas Cherif; en 1930-1931, en la Sociedad de Cursos y Conferencias de Madrid; en 1935, con una versión musicada a cargo de Federico Elizalde; y en 1936, como uno de los *ballets* de la Argentinita).

Ese interés por el teatro de títeres lo compartirá también con don Manuel de Falla, con quien colaborará en *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. De esta obra, a la que se le dedica un capítulo aparte, me ha interesado sobre todo compararla con su fuente más directa, un cuento popular de alcance universal titulado *La mata de*

*albahaca*, del que existen múltiples versiones, y analizar cómo la que se incluyó en las *Obras completas*, editadas con motivo del cincuentenario en 1986, no es la versión elaborada por García Lorca sino una refundición entregada por el titiritero argentino César Linari a Francisco Porrás para su publicación en la revista *Títere*, a partir de la versión de Roberto Aulés y del recuerdo de los hermanos de García Lorca. El capítulo, además, ofrece la oportunidad de realizar una comparación entre las tres versiones incluidas en la recopilación que Aurelio Espinosa realizó en su magnánimo *Cuentos populares españoles*, ampliadas con apuntes de las cinco versiones existentes del cuento argentino *La planta de albahaca*, las más próximas a los titiriteros argentinos; la versión de Roberto Aulés, registrada en Argentores desde 1960 y adquirida por la Fundación Federico García Lorca en 1992; la de César Linari, publicada en la revista *Títere* en 1982 de la mano de Francisco Porrás cuando el titiritero llegó a España y que registra múltiples errores ortotipográficos; y la revisión que de esta última realizó Luis T. González del Valle y publicó en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* en 1984, autorizándose su incorporación al recopilatorio completo de la obra lorquiana en 1986.

A raíz de la fructífera colaboración de Lorca con Falla, idean continuar uniendo sus talentos en un nuevo proyecto, una operita titulada *Lola la comedianta*. Lorca se encargaba de redactar el libreto y Falla de musicarlo. El proyecto, sin embargo, fue abandonado, más o menos, un año después. Hay diversas teorías sobre si fue una decisión del escritor o bien del compositor que son analizadas en el capítulo dedicado a esta ópera bufa. En cuanto a las fuentes, Falla incide en los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo, además de aludir a otros libretos operísticos, y rastreando en las letras del compositor gaditano González del Castillo, hallamos una zarzuela titulada *Fenisa la comedianta*, que compartirá ciertos rasgos con *Lola*.

De modo paralelo a este proyecto, el proceso creativo de Lorca se desborda y comienza a recoger los merecidos frutos del reconocimiento del público y de la crítica. De manera cronológica, se ha recogido todo su trabajo, desde 1923 hasta 1936, incluidas las conferencias, los recitales, las giras con el teatro ambulante de La Barraca, etc. El itinerario de su trayectoria literaria incluye otros proyectos, que parten de 1925, y que quedaron inconclusos, pero que son importantes para calibrar la producción lorquiana en su totalidad. Desde la recreación del bandolero *Diego Corrientes*, comenzada en 1926, hasta *Los sueños de mi prima Aurelia*, de 1936, esa década contiene once obras, de las que se conserva algún escrito, una lista de diez títulos y

proyectos, y otros ocho títulos mencionados en algún momento. En ellas, aunque de manera más sesgada, en muchos casos por hallarse incompletas o solo esbozadas, se pueden seguir estableciendo idénticos vínculos temáticos, como en el resto de la producción ya apuntada.

En todo este proceso, el intercambio epistolar entre Federico García Lorca y su familia, amigos, conocidos... es fundamental para conocer los nuevos proyectos, la transformación de sus obras, la publicación, el éxito... por lo que, cuando se ha creído oportuno, se han transcrito fragmentos de las epístolas como testimonio de un verdadero ideario estético.

Acompañan a todos estos objetivos la descripción formal de los manuscritos analizados en forma de rúbrica, así como los mismos en el Apéndice, junto con otros documentos, incluidos por su valor didáctico y literario. Por un lado, una recopilación de artículos relacionados con la que podría ser la primera incursión dramática lorquiana, y, por otro, una reproducción de los manuscritos, tanto del teatro inédito de juventud como del teatro inconcluso a partir de 1925, así como de los diferentes manuscritos que integran los *Títeres de cachiporra* o la operita *Lola la comedianta*. Todo ello compilado en el mismo volumen con la finalidad de ofrecer una perspectiva de la evolución en la producción, sobre todo, dramática, que es la que aquí concierne.

## 2. INTRODUCCIÓN MUSICADA AL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

«¡Qué dolor que la voz sea la cosa que más se olvida y lo primero que se lleva la muerte! Yo no recuerdo la voz de Federico, pero sí la sensación, que solo tenía con él, de estar fuera del mundo, de estar viviendo algo extraordinario»<sup>5</sup>. Voz, sonido, música. Isabel no recuerda a su hermano por el sonido, por la música de su voz, esa música a la que estuvo entregado siempre y de la que nunca se desvinculó a pesar de convertirse en escritor. Con la muerte de su profesor de música, don Antonio Segura Mesa, el 26 de mayo de 1916, García Lorca perdía, no solo a un gran amigo, sino el apoyo que necesitaba para dedicarse de manera profesional a la música y que en su maestro habría sido definitivo. Es un momento crítico del que Miguel Cerón diría trece años después: «Como sus padres no permitieron que se trasladase a París para continuar sus estudios iniciales, y su maestro de música murió, García Lorca dirigió su (dramático) patético afán creativo a la poesía»<sup>6</sup>. Era tanto el afecto que le profesaba a don Antonio que le dedicó su primer libro publicado, *Impresiones y paisajes*, en la primavera de 1918:

A la venerada memoria de mi viejo maestro de música, que pasaba sus sarmentosas manos, que tanto habían pulsado pianos y escrito ritmos sobre el aire, por sus cabellos de plata crepuscular, con aire de galán enamorado y que sufría sus antiguas pasiones al conjuro de una sonata beethoveniana. ¡Era un santo!

Con toda la piedad de mi devoción.  
EL AUTOR (*FGL*, I, pág. 113)

A pesar de no haber podido continuar con sus estudios de música de la manera que le habría gustado, nunca llegó a desvincularse de lo que fue la primera tendencia artística que empezó a cuajar en su alma (según palabras de su hermano Francisco). Para Federico la música lo sublima todo, es el arte por excelencia. En verano de 1917 escribe incluso un artículo, publicado el 18 de agosto en el *Diario de Burgos*, titulado «Divagación: las reglas en la música» en el que reflexiona sobre lo que evoca la música y lo que representa: «Con las palabras se dicen cosas humanas; con la música se expresa

---

<sup>5</sup> Isabel García Lorca, *Recuerdos míos*, ed. de Ana Gurruchaga, Barcelona, Tusquets, 2002, pág. 96.

<sup>6</sup> Ian Gibson, *Federico García Lorca, I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Crítica, 1998, pág. 112. Citado como *FGL*, I. Reeditados los dos volúmenes que forman la magna biografía en uno solo en 2013.

eso que nadie conoce ni lo puede definir, pero que en todos existe en mayor o menor fuerza. La música es el arte por naturaleza»<sup>7</sup>.

Los títulos de muchas de sus primeras prosas, recogidas con el epígrafe de *Baladas y otros diálogos fantásticos*, anuncian el intento de llevar a la literatura las estructuras propias de la música: nocturno, sonata, balada, canción, vals, coro, etc. El título de la prosa *Sonata que es una fantasía*<sup>8</sup>, de 1917 o 1918, inspirado en la *Sonata quasi una Fantasia* de Beethoven, sigue una distribución en tiempos con las variaciones pertinentes, moldeando la historia de amor y desamor entre el poeta y la amada a los movimientos de la sonata del compositor (*Adagio sostenuto*, *Allegretto* y *Presto agitato*). En los diálogos fantásticos van a conversar artistas muertos, figuras mitológicas, instrumentos musicales o fenómenos de la naturaleza. Para ilustrar esta idea, destacamos la prosa «Balada. Las voces en la sombra» (*Prosa inédita de juventud*, pp. 241-244), fechada el 2 de febrero, quizá de 1917, donde, además del poeta, intervienen Rubén Darío y don Quijote. Estas prosas encontrarían su antecedente en los nueve *Diálogos fantásticos* (1899), de Gregorio Martínez Sierra, de corte simbolista. Se pueden identificar, de este modo, dos de los elementos constantes en las prosas noveles: el diálogo y la música.

En la poesía de los inicios, se puede tomar como referencia el poema que le dedica a su maestro musical predilecto titulado «Elogio. Beethoven»<sup>9</sup>, redactado el 20 de diciembre de 1917, y al que seguirán más poemas donde aparecerán otros nombres de compositores (Haendel, Mozart), terminología especializada (pentagrama, escalas, tonos, tono menor), instrumentos (orquesta, violonchelo, fagot, lira) y obras famosas (*La sonata a Kreutzer*, en el caso del elogio a Beethoven). En otras composiciones también comprobamos la voluntad de aplicar términos musicales a formas poéticas. A modo de ejemplo, dentro de la copiosa poesía juvenil de los años 1917-1918, se pueden destacar: Romanza con palabras en «Parques en otoño» (*Poesía inédita de juventud*, pp. 84-86); Sinfonía en «La gran balada del vino» (*Poesía inédita de juventud*, pp. 214-223); Balada en «Palomita blanca» (*Poesía inédita de juventud*, pp. 244-249); Momento musical de la vega en «Julio» (*Poesía inédita de juventud*, pp. 357-361), etc., e incluso

---

<sup>7</sup> Federico García Lorca, «Divagación: las reglas en la música», en *Obras completas, I*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1975, 19.ª edición, pág. 1115. Citado como *OC, I*.

<sup>8</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, ed. de Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1998, 2.ª edición, pp. 272-277. Citado como *Prosa inédita de juventud*.

<sup>9</sup> Federico García Lorca, *Poesía inédita de juventud*, ed. de Christian de Paepe, prefacio de Marie Laffranque, Madrid, Cátedra, 2008, 4.ª edición, pp. 111-114. Citado como *Poesía inédita de juventud*.



de organizar poemas según estructuras musicales, como, por ejemplo, en la composición «Canción» (*Poesía inédita de juventud*, pp. 79-83), compuesta el 29 de octubre de 1917, donde sigue el orden Ritornelo-Canto-Ritornelo.

Se detectan más referencias musicales en las prosas incluidas en su diario de viaje *Impresiones y paisajes*: en «Monasterio de Silos: IV. El convento», vuelve a mostrar su admiración por Beethoven cuando toca en el órgano el *Allegretto* de la *Séptima Sinfonía*, o en «Ciudad perdida. Baeza: III. Un pregón en la tarde», compara el sonido de un pregón con «una frase de trompa del gran Wagner»<sup>10</sup>.

En las obras teatrales, como se verá con más detalle, va a encontrar un nuevo cauce para la reelaboración de motivos folclóricos, a través de canciones de corro, canciones de cuna, romances populares, etc., pues como él mismo manifestaría en la conferencia sobre las nanas infantiles que pronunció el 13 de diciembre de 1928:

Una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de melodía.<sup>11</sup>

Conocedor de las canciones de cuna existentes en todas las regiones españolas y de sus variantes, muestra el interés por el folclore nacional más allá de las lindes andaluzas, por lo que fue asiduo devorador de cancioneros y recopilatorios populares de la época, como demuestra en la conferencia mencionada cuando nombra, no solo al maestro Falla, sino también a los musicólogos y compositores Felip Pedrell y Eduardo Martínez Torner, de los que consultaría los varios tomos del *Cancionero musical popular español* (1922), del primero, de donde extrae las ilustraciones musicales para la representación titeresca de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* en la Fiesta de Reyes de 1923 y el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (1920), del segundo, de donde recoge elementos como la blanca niña del romance «¡Ay!, un galán de esta villa»<sup>12</sup>, y los reinterpreta en su composición «Naranja y limón», incluida en la sección «Juegos» del poemario *Canciones*. Otros elementos de este romance, como la fuente

---

<sup>10</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, ed. de Rafael Lozano Miralles, Madrid, Cátedra, 2010, 4.ª edición, pág. 136.

<sup>11</sup> Federico García Lorca, «Las “nanas” infantiles» en *Obras completas (VII. Poeta en Nueva York, Odas, Canciones musicales, Conferencias e Impresiones y paisajes)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1957, 6.ª edición, pág. 146. Citado como *Conferencias*: «Las nanas infantiles».

<sup>12</sup> Mario Hernández alude a este romance en su artículo «Federico García Lorca: rueda y juego de la tradición popular», incluido en *El legado cultural de España al siglo XXI*, volumen 2. La Literatura: clásicos contemporáneos, Barcelona, Colegio Libre de Eméritos y Círculo de Lectores, 1992, pág. 273. El poema lorquiano «Naranja y limón» se halla en: Federico García Lorca, *Obras completas (I. Poesía)*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona, RBA / Instituto Cervantes, 2005, pág. 357. Citado como *Poesía*.

fría o la verde rama, pasarán por el tamiz personal del poeta y quedarán dotados de una nueva personalidad en sus propios romances.

Vuelve a nombrar al maestro Pedrell en la conferencia «El cante jondo (Primitivo canto andaluz)», pronunciada el 19 de febrero de 1922, así como a los manuales de Luis Lucas (*Acoustique nouvelle*, de 1840) y de Hugo Riemann (*Estética musical*), que le sirven de base para desgranar los orígenes del cante jondo de manera rigurosa y documentada. Algunos meses más tarde, los días 13 y 14 de junio, tendría lugar en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra el Concurso de Cante Jondo, subtulado como la conferencia, «Canto primitivo andaluz», organizado por el Centro Artístico y Literario de Granada, con Falla y Lorca como coordinadores y que contaría con la colaboración de jóvenes músicos por aquel entonces, como Adolfo Salazar, Robert Gerhard, Frederic Mompou y Ángel Barrios. En carta a Adolfo Salazar, con probabilidad del 1 de enero de 1922, el poeta le escribe:

¡Si vieras cuánto he trabajado...! Terminé de dar el último *repaso* a las suites y ahora pongo los tejadillos de oro al “Poema del cante jondo”, que publicaré coincidiendo con el concurso. Es una cosa distinta de las suites y llena de sugerencias andaluzas. Su ritmo es *estilizadamente popular*, y saco a relucir en él a los *cantaores* viejos y a toda la fauna y flora fantásticas que llena estas sublimes canciones. El Silverio, El Juan Breva, el Loco Mateo, la Parrala, el Fillo... y ¡la Muerte! Es un retablo... es... un *puzzle americano*, ¿comprendes? El poema empieza con un crepúsculo inmóvil y por él desfilan la *siguiriya*, la *soleá*, la *saeta* y la *petenera*. El poema está lleno de gitanos, de velones, de fraguas, tiene hasta alusiones a Zoroastro. Es la primera cosa de *otra orientación mía* y no sé todavía qué decirte de él... ¡pero novedad sí tiene! El único que lo conoce es Falla, y está entusiasmado... y lo comprenderás muy bien conociendo a *Manué* y sabiendo la locura que tiene por estas cosas. Los poetas españoles no han *tocado* nunca este tema y siquiera por el atrevimiento merezco una sonrisa, que tú me enviarás en seguidita.<sup>13</sup>

A pesar del entusiasmo del proyecto, no verían la luz las composiciones del *Poema del cante jondo* hasta 1931.

En la misma conferencia, nombra el ya mencionado cancionero de Asturias de Martínez Torner, así como el de Salamanca, titulado *Folk-lore o Cancionero Salmantino* (1907), de Dámaso Ledesma, donde conocería el romance de «Los mozos de Monleón» que entonaría ya en la Residencia de Estudiantes y que algunos años después volvería a mencionar en su conferencia «Teoría y juego del duende» (20 de octubre de 1933), además de registrarlo junto con la *Argentinita*. Aparece también en el cancionero salmantino una versión del «Romance pascual de los pelegritinos» titulada

---

<sup>13</sup> Federico García Lorca, *Epistolario completo*, ed. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer: *Libro I (1910-1926)* al cuidado de C. Maurer y *Libro II (1927-1936)* al cuidado de Andrew A. Anderson, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 136-137. Citado como *EC*.

«Otra pelegrina». También alude al cancionero de Burgos, titulado *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (1903), de Federico Olmeda.

Elogia, asimismo, a quien considera el músico que mejor recrea España y, sobre todo, Granada: Claude Debussy<sup>14</sup>. Loa sus piezas *La puerta del Vino* y *Soirée en Grenade*, evocadoras del paisaje granadino y de marcada influencia del cante jondo. En esa búsqueda documentada de lo auténtico del arte popular, también menciona a Alfred Jeanroy y a su libro *Orígenes de la lírica popular en Francia*, así como a los poetas árabes y persas y a sus composiciones de marcado dolor y amor, temas hermanados con las coplas del cante jondo que le llegan traducidas por don Gaspar María de Nava con el título de *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* (París, publicadas póstumamente en 1833)<sup>15</sup>. Destaca a Omar Khayyam, los versos del cual admira de manera profunda y en los que se palpa el verdadero sentir del cante jondo.

Sobre las metáforas que pueblan las coplas andaluzas, como, por ejemplo: «Cercos tiene la luna / Mi amor ha muerto», manifiesta que:

En estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlinck, misterio sencillo y real, misterio limpio y sano, sin bosques sombríos ni barcos sin timón, el enigma siempre vivo de la muerte.<sup>16</sup>

No será la única alusión de la época al autor belga y a su dramática, de la que destaca esa recreación de atmósferas cargadas de misterio donde la muerte lo acaba dominando todo y resolviendo, para Lorca, «la pregunta de las preguntas» (*OC*, 1957, pág. 1521).

Algunos años más tarde, en 1930, pronuncia la conferencia «Arquitectura del cante jondo», donde reitera la información de su predecesora, «El cante jondo (Primitivo canto andaluz)», y vuelve a aludir al gran trabajo folclórico de Pedrell y a la gran labor de Falla, que está completando el trabajo del primero y para quien la *siguiriya* gitana:

---

<sup>14</sup> Un año antes, Ortega y Gasset había publicado un artículo sobre el músico titulado «Musicalia» en el diario *El Sol* (Madrid, 08/III/1921, pág. 3), incorporado luego al tercer número de *El Espectador* donde analizaba la problemática sobre el rechazo que generaban las producciones del compositor en el público. Para Ortega, Claude Debussy devendría una de las figuras capitales del panorama artístico del siglo XX y así lo manifestaría en el ensayo *La deshumanización del arte* (1925). En este, propone un alejamiento de la realidad «vívida» en busca de una mayor abstracción o arte puro y coloca a Debussy como el pionero en la música de lo que Ortega denomina «Suprarrealismo». Es muy probable que Federico leyera el artículo sobre el músico y compartiera las teorías allí defendidas por Ortega, pues, además de considerarlo el mejor músico que recreaba España, y de modo especial Granada, y de haberlo mencionado en una de sus primeras prosas, «Divagación: las reglas en la música» (18 de agosto de 1917), escogió una de sus piezas, *Serenade for the Doll* (1906), para amenizar la famosa Fiesta de Reyes de 1923.

<sup>15</sup> El ejemplar que debió de manejar figura catalogado con el número 322 y lleva por título *Poesías asiáticas*, traducidas en verso por el Conde de Noroña, y publicado en Madrid en 1916.

<sup>16</sup> Federico García Lorca, «El cante jondo (Primitivo canto andaluz)», conferencia incluida en el apartado «Varia. Prosa» de las *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1957, 2.ª edición, pág. 1520. Citado como *OC*, 1957.

es el único canto que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el canto primitivo de los pueblos orientales. (OC, 1957, pág. 1538)

En ese recorrido musical, muestra también sus nociones instrumentales dando paso a la guitarra, que debe estar supeditada a la voz del cantaor, aunque «hay veces en que un guitarrista que quiera lucirse estropea en absoluto la emoción de un tercio o el arranque de un final» (EC, 1957, pág. 1541). Muestra, en definitiva, un documentado fervor por el folclore y, sobre todo, por la génesis y el andamiaje del cante jondo.

Otros recopilatorios que también debió de consultar en aras de ampliar su bagaje musical serían los *Cantos Españoles: Colección de aires nacionales y populares* (1874), de Eduardo Ocón, publicado en Málaga; el *Cancionero musical de Palacio* o *Cancionero de Barbieri* (1890), aludido en la conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora» (leída en la conferencia inaugural del Ateneo de Granada el 13 de febrero de 1926) y del que popularizaría el romance «Tres morillas m' enamoran» junto con la Argentinita en «Las morillas de Jaén»; o el *Cancionero de Uppsala*, objeto de estudio por su descubridor, Rafael Mitjana, y publicado con el título de *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI* (1909).

En definitiva, Lorca se nutrió de cuanta música estuvo a su alcance, de modo que estableció un vínculo vitalicio con el que completó, con gran hondura y sensibilidad, su corpus poético, alternado las formas populares y las cultas con cuidada maestría.

## 2.1. REFERENCIAS MUSICALES EN EL TEATRO DE JUVENTUD, PARA TÍTERES Y TEATRO INCONCLUSO A PARTIR DE 1925

En cuanto al teatro, se ha considerado interesante resaltar ese vínculo de García Lorca con la música a través de diversas referencias en los textos de la *juvenilia*, en el teatro para títeres y en los proyectos inconclusos a partir de 1925 y recopilados como sigue a continuación. En algunas obras, como las de juventud *Señora M[uerte]* o la inédita *Fondo gris* y en otras inconclusas como *Ampliación fotográfica*, *Drama fotográfico*, *Rosa mudable*, *La destrucción de Sodoma* y *Casa de maternidad*, no ha sido posible establecer ese vínculo debido a que, la gran mayoría, se hallan incompletas o se trata de borradores, como se verá más adelante.

De este modo, y exceptuando esos casos, las referencias logran establecerse de varias formas en el teatro de juventud: desde la sola alusión al sonido de la música o de instrumentos musicales, como en *Comedieta ideal* o *Teatro de almas*, ambas de 1917, hasta la inclusión de fragmentos de canciones populares, como es el caso de *La viudita que se quería casar* o *Elenita*, cronológicamente posteriores (1919-1921).

En cuanto al teatro para títeres, predomina el gusto por las canciones, también de aire folclórico, como la versión que realiza de un baile popular de Granada:

ROSITA.  
Con el vito, vito, vito,  
con el vito que me muero...  
Cada hora, niño mío,  
estoy más metida en fuego.<sup>17</sup>

Ya en el teatro inconcluso a partir de 1925, las referencias menguan debido a que se trata, en su gran mayoría, de fragmentos ni tan siquiera embastados. Solo en *Los sueños de mi prima Aurelia* (1936), del que se conserva un acto y que debería formar parte de las crónicas granadinas junto a *Doña Rosita la soltera*, aparecen algunos personajes interpretando varias tonadas, una de ellas a cargo de un grupo de gondoleros.

En el caso de la colaboración con Falla en la ópera bufa *Lola la comedianta*, comenzada en 1923, mientras Lorca redactaba el libreto, Manuel de Falla componía la música. Aunque no pasó de proyecto, como se verá, el dominio con el que Lorca realizaba sus aportaciones en la partitura, con dúos, tríos e incluso anotaciones sobre la

---

<sup>17</sup> Federico García Lorca, *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, en *Teatro completo* (reedición del ya citado segundo volumen dedicado al teatro y compilado por Miguel García-Posada en 1997), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2012, pág. 30. Las obras consultadas en esta edición aparecerán en el trabajo identificadas como *Teatro completo*, 2012, seguido del título de la obra citada.

*Habanera* de Iradier y el *Carnaval de Venecia*, muestran el gran vuelco del joven sobre la parte musicada, más allá de la estricta labor del libretista.

En el resto de la dramaturgia, tan interesante como la que ocupa este apartado, las referencias son numerosísimas: desde el año 1923, año en que comienza a idear *Mariana Pineda* al mismo tiempo que el proyecto de *Lola la comedianta* sigue su curso, hasta el año 1936, el caudal musical es inagotable, sobre todo en lo que a canciones populares se refiere. Algunas muestras de ello son el romance popular cantado por las niñas en el prólogo de *Mariana Pineda*:

¡Oh! Qué día tan triste en Granada,  
que a las piedras hacía llorar  
al ver que Marianita se muere  
en cadalso por no declarar. (*Teatro completo*, 2012, *Mariana Pineda*, prólogo,  
pág. 52)

El estribillo de la popular «Anda jaleo» cantado por la Zapatera en *La zapatera prodigiosa* (proyectada en 1924, pero estrenada en 1930) y que se registraría algunos años más tarde con la voz de la Argentinita y el acompañamiento musical a cargo del propio Federico:

ZAPATERA. (*Cantando dentro, fuerte.*)  
¡Ay, jaleo, jaleo,  
ya se acabó el alboroto  
y vamos al tiroteo! (*Teatro completo*, 2012, *La zapatera prodigiosa*,  
acto primero, escena VI, pág. 175)

O la «Nana del caballo grande» que la Suegra y la Mujer entonan en *Bodas de sangre* (1933), canción de cuna que inventó Lorca sobre una nana muy popular de Granada, de la que recogió hasta seis versiones.

A la nana, nana, nana,  
a la nanita de aquél  
que llevó el caballo al agua  
y lo dejó sin beber. (*Conferencias: «Las nanas infantiles»*, pág. 155)

Para Federico, como ya se ha comentado en la introducción del capítulo, las nanas encerraban una gran belleza poética:

SUEGRA.  
Nana, niño, nana  
del caballo grande  
que no quiso el agua.  
El agua era negra

dentro de las ramas.  
Cuando llega al puente  
se detiene y canta.  
¿Quién dirá, mi niño,  
lo que tiene el agua,  
con su larga cola  
por su verde sala?

MUJER. (*Bajo.*)

Duérmete, clavel,  
que el caballo no quiere beber.  
[...] (*Teatro completo*, 2012, *Bodas de sangre*, acto primero, cuadro II,  
pp. 389-390)

En conclusión, se vuelve a incidir en el hecho de que la música para el poeta supone más que un mero complemento escenográfico, puesto que es primordial en esa búsqueda del arte total. La siguiente selección intenta ejemplificar ese registro.

TEATRO DE JUVENTUD (1919-1922)		
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	REFERENCIA MUSICAL
1917	<i>Comedieta ideal</i>	<i>(A lo lejos se oyen violines dulcísimos llorando al son de mil pianos con sordinas.)</i>  <i>Obras completas, IV (Primeros escritos)</i> , edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997, pág. 877. En adelante, <i>Primeros escritos</i> .
1917	<i>Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual</i>	<i>(Un Actor vestido de negro descorre la cortina. Un piano toca en tono menor.)</i>  <i>Primeros escritos</i> , pág. 884.
1917 (solo se conserva una segunda parte)	<i>[Dios, el Mal y el Hombre]</i>	LA VOZ DE UN PITAGÓRICO. <i>(A lo lejos.)</i> ¡La música de las estrellas!  LAS IGLESIAS. <i>(A lo lejos.)</i> ¡Gloria a Dios que existe únicamente por nosotros!  <i>Primeros escritos</i> , pág. 891.
4 de diciembre de 1918	<i>El primitivo auto sentimental</i>	<i>(Los Fantasmas reos agitan sus cadenas de penumbra produciendo un sonido como de agua llorosa en el fondo del valle.)</i>  <i>Primeros escritos</i> , pág. 896.
2 de marzo de 1919	<i>Del amor. Teatro de animales. Poema dramático</i>	CORO DE CIGARRAS  ¡Luz, luz, no nos atormentes más! ¡Ah, dioses implacables, libradnos del canto y del fuego del sol! ¡Oh silencio



		<p>admirable, danos tus mantos de sombra!...</p> <p><i>Primeros escritos</i>, pág. 905.</p>
<p>Empezada en la primavera de 1919 y estrenada el 22 de marzo de 1920</p>	<p><i>La ínfima comedia</i> (futura <i>El maleficio de la mariposa</i>. Comedia en dos actos y un prólogo)</p>	<p>ALACRANCITO. (<i>Viene borracho, cantando y tambaleándose.</i>)</p> <p>Que las hojitas del mastranzo son dulcecitas de tomar. Tatará, tatará, tatará.</p> <p><i>El maleficio de la mariposa</i>, edición de Piero Menarini, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 164.</p>
<p>Anterior a junio de 1919 con revisiones posteriores (1919-1920)</p>	<p><i>La viudita que se quería casar</i>. Poema trágico</p>	<p>CORO.</p> <p>Estrella del prado, Al campo salir, A coger las flores De Mayo y Abril...</p> <p><i>Primeros escritos</i>, pág. 910.</p>
<p>Seguramente de 1919-1920</p>	<p><i>Cristo</i>. Poema dramático</p>	<p>MARÍA.</p> <p>[...] Yo era muy pequeñita, José, y me admiraba De la oveja que bala Y el son del tamboril. [...]</p> <p><i>Primeros escritos</i>, pág. 965.</p>
<p>Seguramente de 1919-1920</p>	<p><i>Cristo</i>. Tragedia religiosa</p>	<p>(<i>A lo lejos suenan las esquilas de los rebaños como latidos musicales de los campos dormidos... [...] Llega Esther cantando con un ánfora de barro puesta sobre sus hombros...</i>)</p> <p><i>Primeros escritos</i>, pág. 983.</p>
<p>9 de febrero de 1920 (texto revisado muy profundamente)</p>	<p><i>Sombras</i>. Poema</p>	<p>SOMBRA 1.<sup>a</sup> ¿Qué alma es?</p>

durante los años de la República por las continuas alusiones al ministro Fernando de los Ríos)		SOMBRA 3. <sup>a</sup> La del ministro español que cantaba malagueñas. ¡Yo la conocía mucho!  <i>Primeros escritos, pág. 1001.</i>
Empezada el 6 de mayo de 1920	[ <i>Jehová</i> ]	LAS TROMPETAS  <i>(Asomando como por bocas petrificadas.)</i>  ¡Tatataaaa – tatataa!  <i>Primeros escritos, pág. 1004.</i>
1920	<i>Señora M[uerte].</i> Poema	—
1921	[ <i>Comedia de la Carbonerita</i> ]	<i>(La ventana se ilumina de repente y aparecen tras de ella un Mancebo Blanco, otro Rojo y otro Negro. <b>Llevan campanas de plata en las manos. Una música suave invade la escena.</b>)</i>  <i>Primeros escritos, pág. 1020.</i>
1921	<i>Elenita.</i> Romance	ELENITA. <i>(Borda y canta.)</i>  Estando la pájara pinta Sentadita en el verde limón Con el pico movía la hoja, Con la hoja movía la flor...  <i>Primeros escritos, pág. 1037.</i>
Acaso de 1921 o 1922	<i>Ilusión.</i> Comedia	<i>(Habitación española. Bargueño y cuadros borrosos, mezclados con cosas modernas. <b>Un piano abierto. Mañana de primavera.</b>)</i>  <i>Primeros escritos, pág. 1045.</i>
¿1919-1920?	<i>Fondo gris</i>	—

TEATRO PARA TÍTERES (1921-1935)		
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	REFERENCIA MUSICAL
Fiesta de Reyes de 1923	<i>La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón</i> (versión entregada por César Linari a Francisco Porras y publicada por este último en 1982 en la revista <i>Títere</i> por primera vez. Corregida por González del Valle en 1984 con la autorización de los herederos de Federico García Lorca y publicada como inédito lorquiano en la edición de las <i>Obras completas</i> de 1986)	ZAPATERO ( <i>Cantando.</i> )  Zapatero, tero, tero, ¡clava la lezna en el agujero!  Artículo de Luis T. González del Valle en <i>ALEC</i> , 9, 1-3 (1984), pág. 296.
Empezada en agosto de 1921 con fecha en uno de los manuscritos del 5 de agosto de 1922 (existen dos manuscritos autógrafos y tres apógrafos mecanografiados en el AFFGL)	<i>Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita.</i> Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia	LA VOZ DE COCOLICHE. ( <i>Cantando, acompañado de la guitarra.</i> )  Por el aire van los suspiros de mi amante, por el aire van, van por el aire.  <i>Teatro completo</i> , Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2012, pág. 11.
Empezada en agosto de 1921 como probable versión para <i>ballet</i> solo (interrumpida al final del segundo cuadro)	<i>Los títeres de Cachiporra. Cristobícal.</i> Burla	UN VIEJO CON UNA GUITARRA. ( <i>Canta.</i> )  Flor amarilla, flor de todos los días.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 3. <i>Los títeres de Cachiporra</i> ), 2012, pág. 694.
1931 con revisiones posteriores (1934 y 1935)	<i>Retablillo de don Cristóbal.</i> Farsa para guiñol	( <i>Música.</i> )  ( <i>Voz de Rosita.</i> )  Con el vito, vito, vito,

		con el vito que me muero, cada hora, niño mío, estoy más metida en fuego.  <i>Teatro completo</i> , 2012, pág. 373.
26 de marzo de 1934 (modificación del <i>Retablillo de don Cristóbal</i> realizada por el propio Federico en exclusiva para la función en el Teatro Avenida de Buenos Aires). Versión conservada en el Patronato Cultural Federico García Lorca, organismo de la Diputación Provincial de Granada desde 1984	<i>Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita</i> . Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz	CRISTÓBAL. [...] El insigne Manuel de Falla tocaba el piano, y allí se estrenó por vez primera en España <i>La historia de un soldado</i> , de Stravinsky.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 2. Otras versiones), 2012, pág. 675.
<b>PROYECTOS INCONCLUSOS (1922-1936)</b>		
<b>FECHA DE REDACCIÓN</b>	<b>OBRA</b>	<b>REFERENCIA MUSICAL</b>
1922-1923 (interrumpida hacia 1924)	<i>Lola la comedianta</i>	Libreto para ópera cómica.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 4. <i>Lola la comedianta</i> ), 2012, pp. 700-719.
Finales de enero, principios de febrero de 1926	<i>Diego Corrientes</i> . Tópico andaluz en tres actos	En la lista de personajes, figuran <b>BAILARINES, SOMBRAS y GENTÍO</b> .  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 720.
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Ampliación fotográfica</i> . Drama	—
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Drama fotográfico</i>	—
Agosto-octubre de 1927	<i>Rosa mudable</i>	—

<p>Finales del verano de 1927 y finales del verano de 1928</p>	<p><i>Posada</i></p>	<p>JUSTINA. ¡Llama, llámame Justina! Llámame perrita, <b>violín caliente</b>, hoja seca, periódico arrugado por tus dedos.</p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 728.</p>
<p>Primeros meses de 1929 y la primavera de 1930</p>	<p><i>Dragón</i></p>	<p><i>(Entre los rugidos se descorre la cortina. Entonces suenan unos violines. Aparece una playa.)</i></p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 732.</p>
<p>La primera mención a este proyecto parece que se puede ubicar durante su estancia en Cuba</p>	<p><i>La destrucción de Sodoma.</i> Tragedia</p>	<p>—</p>
<p>1935</p>	<p><i>La bola negra.</i> Drama de costumbres actuales</p>	<p>HERMANA. Sí. No me rebelo contra nada. <i>(Pausa.)</i> <b>¿No quieres tocar el piano?</b></p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 735.</p>
<p>1935</p>	<p><i>Casa de maternidad</i></p>	<p>—</p>
<p>1935</p>	<p><i>[Comedia sin título]</i></p>	<p>AUTOR.</p> <p>Ángeles, sombras, voces, <b>liras de nieve</b> y sueños existen y vuelan entre vosotros [...].</p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 737.</p>

1936	<i>Los sueños de mi prima Aurelia</i>	GONDOLEROS.  Gondolero de la luna, triste paria del placer, no son para ti las flores del maravilloso y mágico edén.  <i>(Aurelia canta y el Niño.)</i>  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 773.
------	---------------------------------------	---

### 3. TEMÁTICA COMÚN EN EL TEATRO DE JUVENTUD, PARA TÍTERES Y TEATRO INCONCLUSO A PARTIR DE 1925

Estas obras teatrales recogidas de manera cronológica en tres parcelas: teatro de juventud, teatro para títeres y teatro inconcluso van a tener en común unos temas que, no solo en el teatro sino en la obra de Lorca en general, van a planear de manera constante: la heterodoxia religiosa, la accidentalidad del amor y el compromiso social, por un lado, y la inexorabilidad de la muerte o destino trágico, por otro. El propio Federico, en una entrevista realizada en León con motivo de su gira con La Barraca en verano de 1933, manifestó que su obra la componían tres voces (con mayúsculas) que debían ser universales para cualquier poeta: la voz de la muerte, la del amor y la del arte:

El artista, y particularmente el poeta, es siempre anarquista, sin que sepa escuchar otras voces que las que afluyen dentro de sí mismo, tres fuertes voces: la VOZ de la muerte, con todos sus presagios; la VOZ del amor y la VOZ del arte...<sup>18</sup>

Aprovechando la ocasión brindada por la recolección de las referencias musicales en las obras ya mencionadas, sería acertado realizar ahora idéntica relación en cuanto a la temática con la selección de acotaciones, diálogos u otros fragmentos que así lo ejemplifiquen.

No siempre ha sido posible hallar esta cuadruplicidad temática en todas las obras, pero sí alguno de los temas; en algunos casos, con matices, por ejemplo, la heterodoxia religiosa la manifestará, no solo con la duda sobre la existencia de Dios o sobre su supuesto amor magnánimo, sino a través de la disconformidad con ciertas costumbres de sus representantes; la accidentalidad del amor pasará también, no solo por la elección personal equivocada, sino por la elección impuesta del mismo; y el compromiso social llevará inherente cierta crítica y denuncia hacia las costumbres de la época, en algunas ocasiones, salpicada de certeros resortes irónicos. El tema del destino trágico culminará en la angustia ante la inexorabilidad de la muerte, que dominará todo el universo lorquiano de manera implícita y, en algunos casos, como en el teatro de títeres, formará parte del juego escénico.

---

<sup>18</sup> Eutimio Martín, «Declaraciones de Federico García Lorca al diario leonés “La Mañana”» [en línea]. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 23, 1974, pág. 98. [Última consulta: 19 de diciembre de 2015]. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1974\\_num\\_23\\_1\\_1951](http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1974_num_23_1_1951)

En algunas obras concretas, como *Fondo gris*, perteneciente al teatro de juventud, o *La destrucción de Sodoma* y *Casa de maternidad*, incluidas en el teatro inconcluso a partir de 1925, ha sido imposible establecer ninguno de los vínculos temáticos expuestos. El hecho de hallarse incompletas o de tratarse solo de esbozos lo han dificultado enormemente. En cualquier caso, es significativo que de la casi treintena de obras analizadas, tan solo en tres no se logre establecer vínculo alguno. Asimismo, también es representativo que el tema metafísico y religioso sea el más recurrente en el teatro de juventud, seguido del tema de la accidentalidad del amor, que es el tema más presente en el teatro para títeres y en el teatro inconcluso a partir de *Lola la comedianta*. El compromiso social le gana terreno a las tribulaciones religiosas en el último de los grupos analizados. Y lo que llama de forma poderosa la atención es que de las treinta y dos obras aquí analizadas (sin tener en cuenta las informaciones sobre otros títulos y proyectos), en veinticuatro de ellas, sea la presencia de la muerte la que ocupe un lugar preferente.

En los apartados correspondientes a cada una de las parcelas dramáticas, vienen desarrolladas las características argumentales y las influencias de unas en otras, incluidas, en ocasiones, sus obras más reconocidas, puesto que aunque el trabajo que sigue se centra en el teatro de juventud, en el de títeres y en el inconcluso, las conexiones temáticas se extienden a toda la obra teatral y es preciso mencionarlas con la finalidad de demostrar la coherencia ideológica de la misma, regida en el fondo por una poética común.

En la tabla que viene a continuación se hallan recogidas todas las obras objeto de estudio de este trabajo y el eje temático al cual pertenecen. Una vez clasificadas, figuran los fragmentos que ejemplifican cada una de las vertientes temáticas.



TEATRO DE JUVENTUD (1919-1922)					
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	HETERODOXIA RELIGIOSA	ACCIDENTALIDAD DEL AMOR	COMPROMISO SOCIAL	INEXORABILIDAD DE LA MUERTE O DESTINO TRÁGICO
1917	<i>Comedieta ideal</i>		✓		✓
1917	<i>Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual</i>	✓			✓
1917 (solo se conserva una segunda parte)	<i>[Dios, el Mal y el Hombre]</i>	✓			
4 de diciembre de 1918	<i>El primitivo auto sentimental</i>	✓			✓
2 de marzo de 1919	<i>Del amor. Teatro de animales. Poema dramático</i>	✓			✓
Empezada en la primavera de 1919 y estrenada el 22 de marzo de 1920	<i>La ínfima comedia (futura El maleficio de la mariposa). Comedia en dos actos y un prólogo</i>		✓		✓
Anterior a junio de 1919 con revisiones posteriores (1919-1920)	<i>La viudita que se quería casar. Poema trágico</i>	✓	✓		✓
Seguramente de 1919-1920	<i>Cristo. Poema dramático</i>				✓
Seguramente de 1919-1920	<i>Cristo. Tragedia religiosa</i>	✓	✓		✓
9 de febrero de 1920 (texto revisado muy	<i>Sombras. Poema</i>				

profundamente durante los años de la República por las continuas alusiones al ministro Fernando de los Ríos)		✓		✓	✓
Empezada el 6 de mayo de 1920	[ <i>Jehová</i> ]	✓		✓	✓
1920	<i>Señora M[uerte]</i> . Poema				✓
1921	[ <i>Comedia de la Carbonerita</i> ]	✓	✓	✓	
1921	<i>Elenita</i> . Romance		✓		✓
Acaso de 1921 o 1922	<i>Ilusión</i> . Comedia			✓	
¿1919-1920?	<i>Fondo gris</i>				
<b>TEATRO PARA TÍTERES (1921-1935)</b>					
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	HETERODOXIA RELIGIOSA	ACCIDENTALIDAD DEL AMOR	COMPROMISO SOCIAL	LA MUERTE COMO PARTE DEL JUEGO ESCÉNICO
Fiesta de Reyes de 1923	<i>La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón</i> (versión entregada por César Linari a Francisco Porras y publicada por este último en 1982 en la revista <i>Títere</i> por primera vez. Corregida por González del Valle en 1984 con la autorización de los herederos de Federico García Lorca y publicada como inédito lorquiano en la edición de las <i>Obras completas</i> de 1986		✓		✓

<p>Empezada en agosto de 1921 con fecha en uno de los manuscritos del 5 de agosto de 1922 (existen dos manuscritos autógrafos y tres apógrafos mecanografiados en el AFFGL)</p>	<p><i>Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita.</i> Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia</p>	<p>✓</p>	<p>✓</p>	<p>✓</p>	<p>✓</p>
<p>Empezada en agosto de 1921 como probable versión para <i>ballet</i> solo (interrumpida al final del segundo cuadro)</p>	<p><i>Los títeres de Cachiporra. Cristóbal.</i> Burla</p>		<p>✓</p>		
<p>1931 con revisiones posteriores (1934 y 1935)</p>	<p><i>Retablillo de don Cristóbal.</i> Farsa para guiñol</p>		<p>✓</p>	<p>✓</p>	<p>✓</p>
<p>26 de marzo de 1934 (modificación del <i>Retablillo de don Cristóbal</i> realizada por el propio Federico en exclusiva para la función en el Teatro Avenida de Buenos Aires). Versión conservada en el Patronato Cultural Federico García Lorca, organismo de la Diputación Provincial de Granada desde 1984</p>	<p><i>Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita.</i> Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz</p>		<p>✓</p>	<p>✓</p>	<p>✓</p>

PROYECTOS INCONCLUSOS (1922-1936)					
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	HETERODOXIA RELIGIOSA	ACCIDENTALIDAD DEL AMOR	COMPROMISO SOCIAL	INEXORABILIDAD DE LA MUERTE O DESTINO TRÁGICO
1922-1923 (interrumpida hacia 1924)	<i>Lola la comedianta</i>		✓		✓
Finales de enero, principios de febrero de 1926	<i>Diego Corrientes</i> . Tópico andaluz en tres actos	✓	✓	✓	✓
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Ampliación fotográfica</i> . Drama		✓		
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Drama fotográfico</i>				✓
Agosto-octubre de 1927	<i>Rosa mudable</i>				✓
Finales del verano de 1927 y finales del verano de 1928	<i>Posada</i>		✓		✓
Primeros meses de 1929 y la primavera de 1930	<i>Dragón</i>			✓	✓
La primera mención a este proyecto parece que se puede ubicar durante su estancia en Cuba	<i>La destrucción de Sodoma</i> . Tragedia				
1935	<i>La bola negra</i> . Drama de costumbres actuales			✓	✓

FEDERICO GARCÍA LORCA: LA OBRA DE JUVENTUD, EL TEATRO PARA TÍTERES Y LOS PROYECTOS  
INCONCLUSOS

1935	<i>Casa de maternidad</i>				
1935	<i>[Comedia sin título]</i>	✓		✓	✓
1936	<i>Los sueños de mi prima Aurelia</i>	✓	✓	✓	

### 3.1. HETERODOXIA RELIGIOSA

TEATRO DE JUVENTUD (1919-1922)		
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	REFERENCIA TEXTUAL
1917	<i>Comedieta ideal</i>	—
1917	<i>Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual</i>	HOMBRE. ( <i>Alto.</i> ) [...] El infinito es la sucesión de Dios inconmesurable. Suponiendo que nuestra alma se eleve a un mundo superior, siempre será subordinada a algo más superior aún [...].  <i>Primeros escritos</i> , pág. 886.
1917 (solo se conserva una segunda parte)	<i>[Dios, el Mal y el Hombre]</i>	LAS IGLESIAS. ( <i>A lo lejos.</i> ) ¡Gloria a Dios que existe únicamente por nosotros!  EL POETA. ( <i>Muy lejos.</i> ) El verdadero Dios está por encima de todo. Yo le buscaré.  <i>Primeros escritos</i> , pág. 891.
4 de diciembre de 1918	<i>El primitivo auto sentimental</i>	EL ÁNGEL. ¿Por qué no encendiste el Amor a Dios?  EL FANTASMA POETA. Porque el Amor a Dios no lo sentí nunca., ni lo siento ahora que estoy cerca de Él. El hombre teme sus castigos como teme su grandeza. El amor a Dios no ha sido sentido por nadie en la tierra.  <i>Primeros escritos</i> , pág. 897.
2 de marzo de 1919	<i>Del amor. Teatro de animales. Poema dramático</i>	CERDO. Mientes, ese Dios de los hombres no existe, lo han inventado ellos.

		<i>Primeros escritos</i> , pág. 906.
Empezada en la primavera de 1919 y estrenada el 22 de marzo de 1920	<i>La ínfima comedia</i> (futura <i>El maleficio de la mariposa</i> . Comedia en dos actos y un prólogo)	—
Anterior a junio de 1919 con revisiones posteriores (1919-1920)	<i>La viudita que se quería casar</i> . Poema trágico	MARQUÉS. [...] ¿Qué hace Dios en los astros? ¿Y nosotros? ¿Qué hacemos Que no somos nosotros, Sino lo que un supremo Extraño nos infiltra?  <i>Primeros escritos</i> , pág. 950.
Seguramente de 1919-1920	<i>Cristo</i> . Poema dramático	—
Seguramente de 1919-1920	<i>Cristo</i> . Tragedia religiosa	JOSÉ. Hace ya mucho tiempo que Dios no habla con los hombres. Él está más allá de la humanidad.  <i>Primeros escritos</i> , pág. 968.
9 de febrero de 1920 (texto revisado muy profundamente durante los años de la República por las continuas alusiones al ministro Fernando de los Ríos)	<i>Sombras</i> . Poema	SOMBRA 2. <sup>a</sup> ¡No lo diga muy alto! Yo creía a pies juntillas en la gloria... (y si no, los jesuitas me hubieran echado de la oficina)... en la gloria con ángeles, arcángeles, tronos y dominaciones, pensaba tocar mi trompeta correspondiente lleno de beatitud frente a la Santísima Trinidad etc., etc., y ya ve usted: me muero para convertirme en lechuga y sabe Dios, digo Dios no..., bueno, quien sea, en qué me convertiré.  <i>Primeros escritos</i> , pág. 999.
Empezada el 6 de mayo de 1920	[ <i>Jehová</i> ]	CORO DE HOMBRES. ( <i>Alto</i> .) ¡No existes! ¡No existes!

		JEHOVÁ. <i>(Indignado.)</i> ¡Humanidad pecadora! ¡Por segunda y definitiva vez te destruiré!  <i>Primeros escritos, pág. 1008.</i>
1920	<i>Señora M[uerte].</i> Poema	—
1921	<i>[Comedia de la Carbonerita]</i>	ANTÓN. [...] «El Señor ha dejado escapar a los sueños antiguos, los sueños dormidos. El mundo ha dejado de soñar, y la tierra necesita fantasmas».  <i>Primeros escritos, pág. 1018.</i>
1921	<i>Elenita.</i> Romance	—
Acaso de 1921 o 1922	<i>Ilusión.</i> Comedia	—
¿1919-1920?	<i>Fondo gris</i>	—
<b>TEATRO PARA TÍTERES (1921-1935)</b>		
<b>FECHA DE REDACCIÓN</b>	<b>OBRA</b>	<b>REFERENCIA TEXTUAL</b>
Fiesta de Reyes de 1923	<i>La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón</i> (versión entregada por César Linari a Francisco Porras y publicada por este último en 1982 en la revista <i>Títere</i> por primera vez. Corregida por González del Valle en 1984 con la autorización de los herederos de Federico García Lorca y publicada como inédito lorquiano en la edición de las <i>Obras completas</i> de 1986)	—
Empezada en agosto de 1921 con fecha en uno de los	<i>Los títeres de Cachiporra.</i> <i>Tragicomedia de don</i>	UN CURA.



manuscritos del 5 de agosto de 1922 (existen dos manuscritos autógrafos y tres apógrafos mecanografiados en el AFFGL)	<i>Cristóbal y la señá Rosita.</i> Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia	Cantemos o no cantemos, cinco duros ganaremos.  <i>Teatro completo</i> , 2012, pág. 47.
Empezada en agosto de 1921 como probable versión para <i>ballet</i> solo (interrumpida al final del segundo cuadro)	<i>Los títeres de Cachiporra. Cristobícal.</i> Burla	—
1931 con revisiones posteriores (1934 y 1935)	<i>Retablillo de don Cristóbal.</i> Farsa para guiñol	—
26 de marzo de 1934 (modificación del <i>Retablillo de don Cristóbal</i> realizada por el propio Federico en exclusiva para la función en el Teatro Avenida de Buenos Aires). Versión conservada en el Patronato Cultural Federico García Lorca, organismo de la Diputación Provincial de Granada desde 1984	<i>Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita.</i> Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz	—
<b>PROYECTOS INCONCLUSOS (1922-1936)</b>		
<b>FECHA DE REDACCIÓN</b>	<b>OBRA</b>	<b>REFERENCIA TEXTUAL</b>
1922-1923 (interrumpida hacia 1924)	<i>Lola la comedianta</i>	—
Finales de enero, principios de febrero de 1926	<i>Diego Corrientes.</i> Tópico andaluz en tres actos	Ha de responder al sentimiento de un Don Juan ideal, casto.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 720.
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Ampliación fotográfica.</i> Drama	—

Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Drama fotográfico</i>	—
Agosto-octubre de 1927	<i>Rosa mudable</i>	—
Finales del verano de 1927 y finales del verano de 1928	<i>Posada</i>	—
Primeros meses de 1929 y la primavera de 1930	<i>Dragón</i>	—
La primera mención a este proyecto parece que se puede ubicar durante su estancia en Cuba	<i>La destrucción de Sodoma.</i> Tragedia	—
1935	<i>La bola negra.</i> Drama de costumbres actuales	—
1935	<i>Casa de maternidad</i>	—
1935	<i>[Comedia sin título]</i>	AUTOR. Yo no soy un caballero ni quiero serlo. Soy un agonizante de Dios.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 750.
1936	<i>Los sueños de mi prima Aurelia</i>	AURELIA. [...] Y un día, por cierto, mire usted, en el colegio teníamos las camas dos a dos, ¿no ha visto usted esos salones grandes que tienen arriba una cruz? ¡Ay el miedo que me daba a mí la cruz!  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 762.

### 3.2. ACCIDENTALIDAD DEL AMOR

TEATRO DE JUVENTUD (1919-1922)		
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	REFERENCIA TEXTUAL
1917	<i>Comedieta ideal</i>	ANÍS. Ayer se escondió en mis hijas las manzanas para dar muerte a la princesa Flora, la hija del rey Horus, fascinada por un hechicero que era desdeñado por la doncella. Yo sufro en estos instantes por ella, por la niña suavísima que muere tan sin culpa y tan pura de pecados. Yo lamento por ella aunque a mí no me amaba intensamente.  <i>Primeros escritos</i> , pág. 879.
1917	<i>Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual</i>	—
1917 (solo se conserva una segunda parte)	<i>[Dios, el Mal y el Hombre]</i>	—
4 de diciembre de 1918	<i>El primitivo auto sentimental</i>	—
2 de marzo de 1919	<i>Del amor. Teatro de animales. Poema dramático</i>	—
Empezada en la primavera de 1919 y estrenada el 22 de marzo de 1920	<i>La ínfima comedia</i> (futura <i>El maleficio de la mariposa</i> . Comedia en dos actos y un prólogo)	CURIANITA SANTA  Amiga, Que un amor imposible era su último canto y hablaba de unas alas de mariposa herida, más digna del rocío que la carne del nardo.  [...]

		<p>CURIANA CAMPESINA 2.<sup>a</sup></p> <p>¡Pero a mí que me importa tanta y tanta tontuna! Y de una mariposa, ¿por qué se ha enamorado? ¿No sabe que con ella no podrá desposarse?</p> <p><i>El maleficio de la mariposa</i>, pág. 183.</p>
Anterior a junio de 1919 con revisiones posteriores (1919-1920)	<i>La viudita que se quería casar</i> . Poema trágico	<p>MARQUÉS</p> <p>[...]</p> <p>¿Por qué este amor yo siento Sin querer y por fuerza?</p> <p><i>Primeros escritos</i>, pág. 950.</p>
Seguramente de 1919-1920	<i>Cristo</i> . Poema dramático	—
Seguramente de 1919-1920	<i>Cristo</i> . Tragedia religiosa	<p>JESÚS. Venía ya por el camino y en el silencio de la noche quise amarla y la amé con todas mis fuerzas [...] Quise dar gracias al Señor por el bien que me concedía y al mirar hacia el cielo, todas las estrellas que se ven y que no se ven cayeron sobre mí y me taladraron con sus puñales de luz la carne y el alma y me incendiaron este corazón que era de fuego [...].</p> <p><i>Primeros escritos</i>, pág. 979.</p>
9 de febrero de 1920 (texto revisado muy profundamente durante los años de la República por las continuas alusiones al ministro Fernando de los Ríos)	<i>Sombras</i> . Poema	—
Empezada el 6 de mayo de 1920	<i>[Jehová]</i>	—
1920	<i>Señora M[uerte]</i> . Poema	—

1921	<i>[Comedia de la Carbonerita]</i>	PRÍNCIPE.  Necesito mi idilio. Soy un sueño de amor sin conseguir. Necesito mi idilio.  <i>Primeros escritos, pág. 1026.</i>
1921	<i>Elenita. Romance</i>	CABALLERO.  Ahora voy a buscar Un amor por el campo. Regalaré a mi amada Mariposas dormidas, Palabras de este blanco Caballo que me lleva, Y entraré en el jardín Del amor, donde nunca Se cierran las pupilas.  PAJE.  ¡Doña Luna ilumina El camino sereno!  <i>(Al Caballero.)</i>  ¡Logra encerrar la víbora, Víbora del amor!  <i>Primeros escritos, pp. 1034-1035.</i>
Acaso de 1921 o 1922	<i>Ilusión. Comedia</i>	—
¿1919-1920?	<i>Fondo gris</i>	—
<b>TEATRO PARA TÍTERES (1921-1935)</b>		
<b>FECHA DE REDACCIÓN</b>	<b>OBRA</b>	<b>REFERENCIA TEXTUAL</b>
Fiesta de Reyes de 1923	<i>La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón</i> (versión entregada por César Linari a Francisco Porrás y publicada por este último en 1982 en la revista	PRÍNCIPE  ¿No quiere salir? ¿Por qué amor herido? Herido de amor herido. Herido muerto de amor.

	<i>Títere</i> por primera vez. Corregida por González del Valle en 1984 con la autorización de los herederos de Federico García Lorca y publicada como inédito lorquiano en la edición de las <i>Obras completas</i> de 1986)	NEGRO  Y así nuestro Príncipe y Señor enfermó de melancolía. ( <i>Se va.</i> )  Artículo de Luis T. González del Valle en <i>ALEC</i> , 9, 1-3 (1984), pág. 302.
Empezada en agosto de 1921 con fecha en uno de los manuscritos del 5 de agosto de 1922 (existen dos manuscritos autógrafos y tres apógrafos mecanografiados en el AFFGL)	<i>Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita.</i> Farsa guñolesca en seis cuadros y una advertencia	MOSQUITO. Él no sabe lo que pasa, ¡claro!, es una criatura... Pero lo cierto es que el corazón de la señá Rosita, un corazoncillo así de pequeñito, se le escapa [...].  <i>Teatro completo</i> , 2012, pág. 27.
Empezada en agosto de 1921 como probable versión para <i>ballet</i> solo (interrumpida al final del segundo cuadro)	<i>Los títeres de Cachiporra. Cristobical.</i> Burla	VOCES LEJANAS.  El que invente un aparato para medir el amor verá que muy pocos tienen corazón.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 3. <i>Los títeres de Cachiporra</i> ), 2012, pág. 697.
1931 con revisiones posteriores (1934 y 1935)	<i>Retablillo de don Cristóbal.</i> Farsa para guñol	MADRE.  Le verás el pie cuando esté contigo. Si me das dinero hará lo que digo. ( <i>Se va cantando.</i> )  <i>Teatro completo</i> , 2012, pág. 372.
26 de marzo de 1934 (modificación del <i>Retablillo de don Cristóbal</i> realizada por el propio Federico en exclusiva para la función en el Teatro Avenida de Buenos Aires). Versión conservada en el Patronato Cultural Federico	<i>Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita.</i> Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guñol andaluz	MADRE.  Le verás el pie, también el ombligo. Si me das dinero ¡hará lo que digo! Taratá, taratá.

García Lorca, organismo de la Diputación Provincial de Granada desde 1984		<i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 2. Otras versiones), 2012, pág. 684.
<b>PROYECTOS INCONCLUSOS (1922-1936)</b>		
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	REFERENCIA TEXTUAL
1922-1923 (interrumpida hacia 1924)	<i>Lola la comedianta</i>	MARQUÉS.  ¡Oh, qué amor funesto el mío! Ni su nombre decir puedo. ¿Rosa? ¿Rita? Tengo miedo de esta noche singular. Ya la adoro hasta la muerte. Por tu culpa, <i>donna</i> fría, cesará la vida mía, de mi <i>cuore</i> el palpitar. [...]  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 4. <i>Lola la comedianta</i> ), 2012, pp. 706-707.
Finales de enero, principios de febrero de 1926	<i>Diego Corrientes</i> . Tópico andaluz en tres actos	Ha de responder al sentimiento de un Don Juan ideal, casto. Un Don Juan que no conoció mujeres y las sueña de otra manera que son.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 720.
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Ampliación fotográfica</i> . Drama	[...] Ella vuelve y sigue con el novio. Nadie se ha enterado. El novio se enamora de la hermana de la novia y ella del hermano del novio.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 721.
Finales de febrero, principios	<i>Drama fotográfico</i>	—

de marzo de 1926		
Agosto-octubre de 1927	<i>Rosa mudable</i>	—
Finales del verano de 1927 y finales del verano de 1928	<i>Posada</i>	ENRIQUE. Esta mañana no sabía tu nombre. Han bastado unas horas para que lo vea escrito con yeso frío por dentro de mi cabeza. Me punza tu nombre detrás de la frente, Justina, tu nombre escrito con dientecillos de pez.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 729.
Primeros meses de 1929 y la primavera de 1930	<i>Dragón</i>	—
La primera mención a este proyecto parece que se puede ubicar durante su estancia en Cuba	<i>La destrucción de Sodoma.</i> Tragedia	—
1935	<i>La bola negra.</i> Drama de costumbres actuales	—
1935	<i>Casa de maternidad</i>	—
1935	[ <i>Comedia sin título</i> ]	—
1936	<i>Los sueños de mi prima Aurelia</i>	AURELIA. ( <i>Hecha azogue.</i> ) ¡Ay! ANTONIO. ¿Qué pasa? AURELIA. Que tengo todo el cuerpo como si lo tuviera lleno de hormigas. En las manos, entre el pelo, y un chorro en mitad de la espalda.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 770.



### 3.3. COMPROMISO SOCIAL

TEATRO DE JUVENTUD (1919-1922)		
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	REFERENCIA TEXTUAL
1917	<i>Comedieta ideal</i>	—
1917	<i>Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual</i>	—
1917 (solo se conserva una segunda parte)	<i>[Dios, el Mal y el Hombre]</i>	—
4 de diciembre de 1918	<i>El primitivo auto sentimental</i>	—
2 de marzo de 1919	<i>Del amor. Teatro de animales. Poema dramático</i>	—
Empezada en la primavera de 1919 y estrenada el 22 de marzo de 1920	<i>La ínfima comedia (futura El maleficio de la mariposa. Comedia en dos actos y un prólogo)</i>	—
Anterior a junio de 1919 con revisiones posteriores (1919-1920)	<i>La viudita que se quería casar. Poema trágico</i>	—
Seguramente de 1919-1920	<i>Cristo. Poema dramático</i>	—
Seguramente de 1919-1920	<i>Cristo. Tragedia religiosa</i>	—
9 de febrero de 1920 (texto revisado muy profundamente durante los años de la República por las continuas alusiones al ministro Fernando de los Ríos)	<i>Sombras. Poema</i>	SOMBRA 2. <sup>a</sup> <i>(Recordando.)</i>  [...] Después de todo para los españoles la muerte debe ser cosa muy divertida. El espíritu aventurero de la raza debe de

		sentirse emocionado frente a las tinieblas. ¡Es raro que al pueblo español no le haya dado por conquistar y colonizar los países de los espectros!  <i>Primeros escritos</i> , pág. 998.
Empezada el 6 de mayo de 1920	<i>[Jehová]</i>	ÁNGEL. Eran seguramente los santos mártires de Andalucía. De un siglo a esta parte se nota en el cielo gran movimiento patriótico.  <i>Primeros escritos</i> , pág. 1006.
1920	<i>Señora M[uerte]</i> . Poema	—
1921	<i>[Comedia de la Carbonerita]</i>	ANTÓN. [...] Pero ha llegado un momento, hijas mías, en que la gente no sueña, y si sueñan no creen en lo soñado. Los hombres creen haber descubierto todos los rincones de la selva y no quieren pisar esos senderos de niebla que llevan al país donde siempre se está con los ojos abiertos.  <i>Primeros escritos</i> , pp. 1016-1017.
1921	<i>Elenita</i> . Romance	—
Acaso de 1921 o 1922	<i>Ilusión</i> . Comedia	LUISA. A mí no me gusta hacer encaje. Recuerdo de niña las veces que me dejaba sin postre la pobre mamá por negarme resueltamente a coger los bolillos. Se me imaginaba el encaje una enorme araña que venía a mí con cien patas abiertas. ¡Oh, nunca, nunca!  <i>Primeros escritos</i> , pág. 1045.
¿1919-1920?	<i>Fondo gris</i>	—

TEATRO PARA TÍTERES (1921-1935)		
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	REFERENCIA TEXTUAL
Fiesta de Reyes de 1923	<i>La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón</i> (versión entregada por César Linari a Francisco Porras y publicada por este último en 1982 en la revista <i>Títere</i> por primera vez. Corregida por González del Valle en 1984 con la autorización de los herederos de Federico García Lorca y publicada como inédito lorquiano en la edición de las <i>Obras completas</i> de 1986)	—
Empezada en agosto de 1921 con fecha en uno de los manuscritos del 5 de agosto de 1922 (existen dos manuscritos autógrafos y tres apógrafos mecanografiados en el AFFGL)	<i>Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita.</i> Farsa guñolesca en seis cuadros y una advertencia	MOSQUITO.  Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condeses y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también [...].  <i>Teatro completo</i> , 2012, pág. 8.
Empezada en agosto de 1921 como probable versión para <i>ballet</i> solo (interrumpida al final del segundo cuadro)	<i>Los títeres de Cachiporra. Cristobícal.</i> Burla	—
1931 con revisiones posteriores (1934 y 1935)	<i>Retablillo de don Cristóbal.</i> Farsa para guñol	DIRECTOR.  [...] Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural. Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a la que la tenemos

		condenada [...].  <i>Teatro completo</i> , 2012, pág. 379.
26 de marzo de 1934 (modificación del <i>Retablillo de don Cristóbal</i> realizada por el propio Federico en exclusiva para la función en el Teatro Avenida de Buenos Aires). Versión conservada en el Patronato Cultural Federico García Lorca, organismo de la Diputación Provincial de Granada desde 1984	<i>Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita</i> . Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz	POETA. Me gustan. Desde mi niñez yo te he querido, Cristóbal, y cuando sea viejo me reuniré contigo para distraer a los niños que nunca estuvieron en el teatro.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 2. Otras versiones), 2012, pág. 676.
<b>PROYECTOS INCONCLUSOS (1922-1936)</b>		
<b>FECHA DE REDACCIÓN</b>	<b>OBRA</b>	<b>REFERENCIA TEXTUAL</b>
1922-1923 (interrumpida hacia 1924)	<i>Lola la comedianta</i>	—
Finales de enero, principios de febrero de 1926	<i>Diego Corrientes</i> . Tópico andaluz en tres actos	Ama la justicia y tiene un concepto de la justicia que no llega a comprender. Cuando ama la justicia, nota que él tampoco es justo, y pregunta: «¿Qué es justicia?».  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 720.
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Ampliación fotográfica</i> . Drama	—
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Drama fotográfico</i>	—
Agosto-octubre de 1927	<i>Rosa mudable</i>	—
Finales del verano de 1927 y	<i>Posada</i>	—

<p> finales del verano de 1928</p>		
<p> Primeros meses de 1929 y la primavera de 1930</p>	<p><i>Dragón</i></p>	<p>DIRECTOR. [...] Yo, como Director de escena, estoy cansado del teatro [...] Están ustedes sentados en sus butacas y vienen a divertirse. Muy bien. Han pagado su dinero, y es justo. Pero el poeta ha abierto los viejos escotillones del teatro sin preocuparse en hacerles a ustedes los arrumacos de tontería [...].</p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 730.</p>
<p>La primera mención a este proyecto parece que se puede ubicar durante su estancia en Cuba</p>	<p><i>La destrucción de Sodoma.</i> Tragedia</p>	<p>—</p>
<p>1935</p>	<p><i>La bola negra.</i> Drama de costumbres actuales</p>	<p>HERMANA. Si yo fuera un hombre como tú no pensaría, nunca. Me gustaría andar, irme a los ríos, trepar a los árboles.</p> <p>CARLOS. ¿Y por qué no lo haces?</p> <p>HERMANA. Porque soy mujer. Y me conformo con ser mujer [...].</p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 735.</p>
<p>1935</p>	<p><i>Casa de maternidad</i></p>	<p>—</p>
<p>1935</p>	<p><i>[Comedia sin título]</i></p>	<p>AUTOR.</p> <p>[...] Venís al teatro con el afán único de divertirlos y tenéis autores a los que pagáis,</p>

		<p>y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír.</p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 737.</p>
1936	<p><i>Los sueños de mi prima Aurelia</i></p>	<p>AURELIA. Pero ¿usted cree que se puede vivir sin leer novelas y sin hacer teatro? En este pueblo, sobre todo, que tiene una baraja de hombres que no los he visto reír nunca. Se echan el sombrero a la cara y cuando pasa una hacen ¡juuu!, como si fueran pollinos. Yo no puedo, no puedo. ¡He dicho que no puedo!</p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 760.</p>

### 3.4. INEXORABILIDAD DE LA MUERTE O DESTINO TRÁGICO

TEATRO DE JUVENTUD (1919-1922)		
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	REFERENCIA TEXTUAL
1917	<i>Comedieta ideal</i>	LA MUERTE. ( <i>Borrándolo[?] todo.</i> ) Ya llegué yo. Todas vuestras risas se trocarán en llantos, todas vuestras bellezas en podredumbre. Todo vuestro ser en nada...  <i>Primeros escritos</i> , pág. 881.
1917	<i>Teatro de almas</i> . Paisajes de una vida espiritual	En la lista de personajes figura LA MUERTE.  EL ACTOR. [...] Todo el mundo siente inquietud al presentir el más allá de la muerte... [...].  <i>Primeros escritos</i> , pág. 884.
1917 (solo se conserva una segunda parte)	<i>[Dios, el Mal y el Hombre]</i>	—
4 de diciembre de 1918	<i>El primitivo auto sentimental</i>	Además de aparecer mencionada LA MUERTE en la acotación inicial, figurará también en los diálogos:  <i>[...] Y al final de la senda bordeada por los Fantasmas surgió el Ángel del Señor acompañado de la Muerte, bajo una emocionante aurora. El Ángel, bello y solemnísimos, la Muerte con la guadaña y la clepsidra tal como la pintan en los cuentos de los niños... [...].</i>  <i>Primeros escritos</i> , pág. 892.

<p>2 de marzo de 1919</p>	<p><i>Del amor. Teatro de animales.</i> Poema dramático</p>	<p>CERDO. [...] Después de un silencio angustioso la sentimos otra vez gritar fuertemente, desesperadamente, con un grito agudo que se fue apagando con lentitud. Era la muerte [...].</p> <p><i>Primeros escritos</i>, pág. 903.</p>
<p>Empezada en la primavera de 1919 y estrenada el 22 de marzo de 1920</p>	<p><i>La ínfima comedia</i> (futura <i>El maleficio de la mariposa</i>. Comedia en dos actos y un prólogo)</p>	<p>CURIANA NIGROMÁNTICA</p> <p>Este círculo mágico lo dice claramente. Si de ella te enamoras, ¡ay de ti!, morirás [...].</p> <p><i>El maleficio de la mariposa</i>, pág. 179.</p>
<p>Anterior a junio de 1919 con revisiones posteriores (1919-1920)</p>	<p><i>La viudita que se quería casar.</i> Poema trágico</p>	<p>MARQUÉS. El Destino me conduce a la muerte.</p> <p><i>Primeros escritos</i>, pág. 923.</p>
<p>Seguramente de 1919-1920</p>	<p><i>Cristo.</i> Poema dramático</p>	<p>MARÍA. ¡Yo velaré tu sueño!</p> <p>JOSÉ. Sí, mi sueño de muerte. Ya soy de los rebaños De Dios. Le he sido fiel.</p> <p>MARÍA. Yo detendré tu muerte Con mi cariño puro.</p> <p><i>Primeros escritos</i>, pág. 964.</p>
<p>Seguramente de 1919-1920</p>	<p><i>Cristo.</i> Tragedia religiosa</p>	<p>MARÍA. Las estrellas están muy lejos de los hombres.</p> <p>JOSÉ. Las estrellas, María, nos dicen más verdades que los profetas... Siento que la muerte me tiende sus cadenas de penumbra.</p>



		<p>MARÍA. (<i>Acercándose y trayéndole consigo.</i>) La muerte, viejo mío, no viene cuando la llamamos, sino cuando nos la envía el Señor.</p> <p><i>Primeros escritos, pág. 982.</i></p>
9 de febrero de 1920 (texto revisado muy profundamente durante los años de la República por las continuas alusiones al ministro Fernando de los Ríos)	<i>Sombras.</i> Poema	<p>SOMBRA 2.<sup>a</sup> (<i>Recordando.</i>)</p> <p>[...] Estuve muchos días en cama, sufriendo lo indecible, hasta que una mañana (terrible mañana para mí) entró en mi cuarto una señora ordinaria y burlona, con los dientes llenos de hormiguillo, portadora de una mellada guadaña [...].</p> <p><i>Primeros escritos, pág. 998.</i></p>
Empezada el 6 de mayo de 1920	<i>[Jehová]</i>	<p>JEHOVÁ. Muerte horrible la suya. En mi larga vida no vi semejante pulmonía... Ni mi poder ni todos los médicos del infierno lograron arrancarlo de la muerte.</p> <p><i>Primeros escritos, pág. 1004.</i></p>
1920	<i>Señora M[uerte].</i> Poema	<p>La SEÑORA DESCONOCIDA que figura en la lista de personajes parece asociarse a la SEÑORA M[UERTE].</p> <p><i>Primeros escritos, pág. 1011.</i></p>
1921	<i>[Comedia de la Carbonerita]</i>	—
1921	<i>Elenita.</i> Romance	<p>Comienza la obra con un poema titulado «Dedicatoria romántica a mi niña muerta».</p> <p><i>Primeros escritos, pág. 1029.</i></p>
Acaso de 1921 o 1922	<i>Ilusión.</i> Comedia	—
¿1919-1920?	<i>Fondo gris</i>	—

TEATRO PARA TÍTERES (1921-1935)		
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	REFERENCIA TEXTUAL
Fiesta de Reyes de 1923	<i>La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón</i> (versión entregada por César Linari a Francisco Porras y publicada por este último en 1982 en la revista <i>Títere</i> por primera vez. Corregida por González del Valle en 1984 con la autorización de los herederos de Federico García Lorca y publicada como inédito lorquiano en la edición de las <i>Obras completas</i> de 1986)	PRÍNCIPE Ay, amor, que vengo muy mal herido, herido de amor herido, herido muerto de amor.  Artículo de Luis T. González del Valle en <i>ALEC</i> , 9, 1-3 (1984), pág. 302.
Empezada en agosto de 1921 con fecha en uno de los manuscritos del 5 de agosto de 1922 (existen dos manuscritos autógrafos y tres apógrafos mecanografiados en el AFFGL)	<i>Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita.</i> Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia	COCOLICHE. ¡Ábreme, que yo le mataré cuando venga! ROSITA. ¿Te abro? ( <i>Va a abrirle.</i> ) ¡No te abro! ¡Ay! COCOLICHE. Rosita: déjame que lo estrangule. ROSITA. ¿Te abro? ( <i>Va a abrirle.</i> ) ¡No te abro! Ahora viene, y nos matará. COCOLICHE. ¡Así moriremos juntos!  <i>Teatro completo</i> , 2012, pág. 45.
Empezada en agosto de 1921 como probable versión para <i>ballet</i> solo (interrumpida al final del segundo cuadro)	<i>Los títeres de Cachiporra. Cristóbal.</i> Burla	—
1931 con revisiones posteriores (1934 y 1935)	<i>Retablillo de don Cristóbal.</i> Farsa para guiñol	MADRE. Tuyo, sólo tuyo. ( <i>Golpe.</i> ) Tuyo, tuyo, tuyo, tuyo. ( <i>Muere y queda echada sobre la barandilla.</i> ) CRISTÓBAL. Te maté, puñetera, te maté. Ahora sabré de quién son esos niños. ( <i>Inicia el mutis.</i> )

		<i>Teatro completo</i> , 2012, pág. 379.
26 de marzo de 1934 (modificación del <i>Retablillo de don Cristóbal</i> realizada por el propio Federico en exclusiva para la función en el Teatro Avenida de Buenos Aires). Versión conservada en el Patronato Cultural Federico García Lorca, organismo de la Diputación Provincial de Granada desde 1984.	<i>Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita</i> . Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz	ENFERMO. ¡Ayyyyyyyyyy...! ( <i>Mete todo el cuello y se levanta, pero Cristóbal lo remata.</i> ) CRISTÓBAL. Te maté, ¡puñetero!, te maté. Una, dos y tres, ¡al barranco con él! ( <i>Se oye un golpe.</i> ) ¡Olé!, ¡olé!, ¡olé!, ¡olé!  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 2. Otras versiones), 2012, pág. 682.
<b>PROYECTOS INCONCLUSOS (1922-1936)</b>		
<b>FECHA DE REDACCIÓN</b>	<b>OBRA</b>	<b>REFERENCIA TEXTUAL</b>
1922-1923 (interrumpida hacia 1924)	<i>Lola la comedianta</i>	MARQUÉS.  [...] ¡Muerte, ven a llevarme antes de que ella parta!  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 4. <i>Lola la comedianta</i> ), 2012, pág. 712.
Finales de enero, principios de febrero de 1926	<i>Diego Corrientes</i> . Tópico andaluz en tres actos	En la lista de personajes figura LA MUERTE.  [...] Acaba viendo la muerte mezclada íntimamente con la vida y a sentirse mitad vivo, mitad muerto.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 720.
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Ampliación fotográfica</i> . Drama	—

<p>Finales de febrero, principios de marzo de 1926</p>	<p><i>Drama fotográfico</i></p>	<p>En la lista de personajes figura EL NIÑO MUERTO.</p> <p>[...] La escena ha de estar impregnada de este terrible silencio de las fotos de los muertos y ese gris difuminado de los fondos.</p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 722.</p>
<p>Agosto-octubre de 1927</p>	<p><i>Rosa mudable</i></p>	<p>HOMBRE 2.º Silencio. Ahora el niño estará enterrado en la nieve. Ya dormirá tranquilo. De donde no debió salir. Nosotros también dormiremos en la nieve. El fin de todos está en el frío.</p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 724.</p>
<p>Finales del verano de 1927 y finales del verano de 1928</p>	<p><i>Posada</i></p>	<p>JUSTINA. Soy como dos niñas. Una que está muerta y otra que va reviviendo poco a poco... Para morir después.</p> <p><i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 726.</p>
<p>Primeros meses de 1929 y la primavera de 1930</p>	<p><i>Dragón</i></p>	<p>DIRECTOR. [...] Sí, sí... ya no está. No está. (<i>Dirigiéndose a una persona imaginaria de los bastidores.</i>) ¿Dice usted que iban tres médicos? Tiene bastante. ¿Y el ataúd llegó bien? ¿De buena madera? Se lo merecía. Gracias. [...] Yo sé que todos estáis abandonados; que llega la noche y no podéis salir de vuestras cabañas; que aquella cosa que guardáis con más cariño basta un segundo sueño</p>

		para que desaparezca definitivamente.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 731.
La primera mención a este proyecto parece que se puede ubicar durante su estancia en Cuba	<i>La destrucción de Sodoma.</i> Tragedia	—
1935	<i>La bola negra.</i> Drama de costumbres actuales	En la lista de personajes, figura LA NIEVE, asociada, como en <i>Rosa mudable</i> , a la muerte.  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 734.
1935	<i>Casa de maternidad</i>	—
1935	[ <i>Comedia sin título</i> ]	AUTOR. [...] ¿Por qué? Si creéis en Dios, y yo creo, ¿por qué tenéis miedo a la muerte? Y si creéis en la muerte, ¿por qué esa crueldad, ese despego al terrible dolor de vuestros semejantes?  <i>Teatro completo</i> (Otros textos dramáticos: 5. Teatro inconcluso después de 1925), 2012, pág. 737.
1936	<i>Los sueños de mi prima Aurelia</i>	—

## 4. PRIMEROS ESCRITOS DE JUVENTUD DE FEDERICO GARCÍA LORCA: *JUVENILIA* (1917-1923)

### 4.1. ESCRITOS EN PROSA

En febrero de 1917 tiene ya un texto en prosa publicado en el *Boletín del Centro Artístico de Granada* en honor al centenario del nacimiento de Zorrilla, titulado «Fantasía simbólica», donde conversan la voz del poeta romántico con la ciudad que un día lo enamoró, Granada, «ciudad de ensueño y poesía», y a la que se une Ganivet disputándose el amor por la ciudad. El joven Federico lo resuelve cediéndole la palabra a la Campana de la Vela:

También eres tú grande y amante de la moruna ciudad. Tú y Zorrilla sois sus trovadores geniales... Pero tú te apagaste... y Zorrilla vivió... (OC, 1957, pág. 1508)

En agosto de aquel mismo año, publica una serie de artículos en el *Diario de Burgos* con motivo de las excursiones que realiza con el grupo de Martín Domínguez Berrueta por Castilla: «La ornamentación sepulcral» (31 de julio); «San Pedro de Cardeña» (3 de agosto); «Las monjas de las Huelgas» (7 de agosto); «Divagación: las reglas en la música» (18 de agosto) y «Mesón de Castilla» (22 de agosto) y que, según nota de Federico al final del artículo «San Pedro de Cardeña», van a formar parte de la obra en preparación *Caminatas románticas por la España Vieja* prologada por el Sr. Berrueta. Al pie del artículo «Mesón de Castilla», con fecha del 20 de agosto, sin embargo, añade que este formará parte de la obra *Caminatas por la España Vieja* (nótese que ya ha desaparecido la palabra «románticas», así como el nombre del prologuista, debido a la ruptura de su amistad. El libro aparecería editado, finalmente, con el título de *Impresiones y paisajes*, epígrafe que le permitía incluir, no solo las impresiones castellanas, sino las del resto de las excursiones peninsulares).

El grupo viaja de Zamora a Santiago en tren y este primer tramo es descrito en «Impresiones del viaje. Santiago» y publicado en la revista granadina *Letras* el 10 de diciembre de 1917. En la misma revista publicaría otra impresión del viaje, «Baeza. La ciudad», el 30 de diciembre de 1917, y otro ensayo, publicado en octubre de 1917 sobre Omar Khayyam, astrónomo y poeta persa con quien Lorca se siente afín y cuyos

*Robaiyyat* le llegan gracias a la traducción de Sadeq Hedayat.<sup>19</sup> Mencionará sus versos en la conferencia «El cante jondo (Primitivo canto andaluz)», charla ofrecida en febrero de 1922 y antesala del Concurso de Cante Jondo. En ella, asocia el tema del dolor y del amor de los versos del poeta persa con la esencia del cante jondo.

Las impresiones de los viajes publicadas durante aquellos meses de 1917 en varias revistas locales, así como otras que no lo fueron, formarían parte, con posterioridad y con revisiones, de la obra *Impresiones y paisajes*. Entre los escritos juveniles se conservan algunos de los primeros esbozos de estas impresiones recogidos con el epígrafe «Apuntes de un viajero». Entre ellos, hallamos los textos «Impresión del viaje. Ávila» y «Díptico teresiano», fruto de la visita del grupo a Ávila en octubre de 1916. El breve texto «De Santiago a Coruña» parece la continuación del artículo «Impresiones del viaje. Santiago», con probabilidad de la tercera semana de octubre de 1916, puesto que describe parte del mismo viaje. El manuscrito titulado «Fres-del-Val» tiene su homónimo en el «Fresdelval» de *Impresiones y paisajes* y contiene notas bibliográficas sobre historia del arte. Aparece el texto incompleto «Sepulcros», de 1916 o 1917, versión, por un lado, del ensayo titulado «Notas de estudio. La ornamentación sepulcral», publicado en el *Diario de Burgos* el 31 de julio de 1917, y, por otro lado, del capítulo «Sepulcros de Burgos. La ornamentación», publicado al año siguiente, con revisiones, en *Impresiones*. Se halla también una hoja sin numerar titulada [*Capilla de Doña Urraca*], texto incompleto posterior al 15 de julio de 1917 y testigo de su visita a la catedral de Palencia. No se debe confundir, sin embargo, con el que figura en el capítulo «Monasterio de Silos: II. Covarrubias» de *Impresiones y paisajes*, donde el lugar que describe es la torre de Doña Urraca. Un ejemplo más sería el primer epígrafe de «Amanecer», quizá de 1917, que corresponde, con pequeñas variantes, al capítulo «Granada. Amanecer de verano» de *Impresiones*.

Al volver a Granada a principios de septiembre, ya tenía redactado gran parte de su libro, que leyó a los contertulios de El Rinconcillo, incluido el artículo sobre «La cabeza de San Bruno», donde hacía un elogio de la escultura con motivo de su visita a la Cartuja de Miraflores (Berrueta había publicado el 25 de agosto de 1917, en la revista madrileña *La Esfera*, un artículo sobre la obra de Pereira). Fue tan duramente criticado por sus compañeros, quienes desaprobaban por completo la relación de Federico con Berrueta, que le llevó a componer una nueva versión del artículo, esta vez menos

---

<sup>19</sup> Los *Robaiyyat* de Omar Khayyam (con prólogo de Rubén Darío) ocupan el ducentésimo décimo lugar en el catálogo de la biblioteca del autor.

amable con la escultura, y que condujo a la ruptura entre el catedrático y Lorca cuando se editó el libro en 1918. En 1924, una postal remitida desde Burgos por su amigo Melchor Fernández Almagro, reabre la herida:

Tu tarjeta de Burgos ha coloreado mi viejo estigma doloroso y ha hecho brotar de mi tronco resina de luz y nostalgia.

Tengo un piadoso recuerdo para [Martín Domínguez] Berrueta (que conmigo se portó de una manera encantadora) pues por él viví horas inolvidables que hicieron mella profunda en mi vida de poeta.

Pero ya no tengo tiempo de pedirle perdón... aunque me sonrío desde lejos... Dios le habrá perdonado su infantil pedertería y su orgullillo a cambio de su entusiasmo, que, aunque fuera (y esto no se sabe) *interesado*, era, al fin y al cabo, *entusiasmo*, ala del Espíritu Santo. (EC, pág. 238)

Se pone a la venta un *Impresiones y paisajes* que recoge al fin las evocaciones castellanas, las de Baeza, algunas impresiones de Granada, unas meditaciones sobre los jardines y una serie de páginas sueltas reunidas con el título de *Temas*.

Gracias a la labor de catalogación de las primeras prosas (*Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, volumen III)<sup>20</sup>, llega a nosotros la *juvenilia* prosística del escritor, de especial importancia porque «contienen el germen de su temario poético» (*Prosa inédita de juventud*, pág. 15). En ella encontramos otra serie de textos, las *Místicas (de la carne y el espíritu)*, considerada quizá la más importante de las «Primeras Prosas» porque están incluidas en la lista de «Obras del Autor» al final de *Impresiones y paisajes*:

EN PRENSA

*Elogios y canciones* (Poesías).

EN PREPARACIÓN

*Místicas* (De la carne y el espíritu).

*Fantasmías decorativas*.

*Eróticas*.

*Fray Antonio* (Poema raro).

*Tonadas de la vega* (Cancionero popular).

En mayo de 1918 le confía a su amigo Adriano del Valle: «En cuanto [a] las cosas que hago, únicamente le diré que trabajo muchísimo; escribo muchos versos y hago mucha música. Tengo tres libros escritos (dos de ellos de poesías) y espero trabajar más. De música, me dedico ahora a recopilar la espléndida polifonía interior de la música popular granadina» (EC, pp. 49-50).

---

<sup>20</sup> Christian de Paepe (ed.), «Manuscritos de la obra en prosa», volumen III en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Federico García Lorca, 1995.



En esa misma epístola, donde realiza un recorrido estético por las lecturas que lo están formando como escritor, menciona al «maravilloso Verlaine» o al «raro y verdadero Peer Gynt»<sup>21</sup>, personaje ibseniano este último con el que se identifica en esa búsqueda de su yo, y le anuncia que los destinatarios de sus versos, lo mismo son Cristo que Buda, Mahoma que Pan (*EC*, pp. 49-50).

El libro en prosa sería posiblemente las «Místicas», escritas entre abril de 1917 y el otoño de 1918 y que no llegaron nunca a publicarse. Figura también la obra narrativa *Fray Antonio* (Poema raro) junto con otras dos series que García Lorca no llegó a escribir: *Fantasías decorativas* y *Eróticas*. Sobre la recopilación musical, esas *Tonadas de la Vega* aludidas al final de la lista, no se tiene noticia de su publicación.

El grupo de las *Místicas* son interesantes, desde un punto de vista temático, porque plasman ya las dualidades con las que siempre ha sido asociada su literatura (vida/muerte, amor/desamor, plenitud/vacío...), si bien para Manuel Fernández-Montesinos, esta etiqueta no acaba de definirlo, pues Federico no era un poeta de la dualidad sino contra la dualidad, en busca de una plenitud que permitiese la comunión de todas estas contradicciones:

Es verdad que se puede considerar a Lorca, tanto por sus escritos como por su actitud vital, como un poeta de la contradicción, del juego de opósitos, el poeta de las disyuntivas radicales: alegría/tristeza, vida/muerte, esterilidad/fecundidad, amor/desamor, etc. Pero aunque sea tan obvio en la obra de García Lorca la coexistencia de esos opuestos conceptos, conceptos que, con la lógica y la razonabilidad cotidianas se tienen que considerar irreconciliables, no quiere esto en absoluto decir que fuese un poeta “de” la dualidad sino un poeta “contra” la dualidad; que si esa dualidad efectivamente existe, él protesta contra su existencia y anhela su desaparición. [...] Consciente de esas contradicciones, digo, busca una totalización que termine con la dualidad aparente de la realidad cotidiana, busca una “plenitud”, una comunión de todas las cosas en todos sus aspectos, comunión que sea capaz de procurar un estado de paz tanto para el alma individual como para el alma colectiva y para la convivencia social misma.<sup>22</sup>

Para Christopher Maurer, editor de la prosa inédita de juventud, «desde el título de esta serie –*Místicas (de la carne y el espíritu)*– se alude al dualismo que caracteriza toda la obra temprana de Lorca: la división de la realidad en dos dominios antagónicos que solo pueden reconciliarse mediante el misticismo» (*Prosa inédita de juventud*, pág. 22). Se trata en realidad de una lucha interior contra tres enemigos: la sociedad hipócrita, la

---

<sup>21</sup> Catalogado con el n.º 208 aparece la obra *Peer Gynt* de Henrik Ibsen (traducción castellana de Pedro Pellicena).

<sup>22</sup> Manuel Fernández-Montesinos, «Variantes significativas en algunos borradores de Federico García Lorca», en Laura Dolfi (ed.), *L'«imposible/posible» di Federico García Lorca (Atti del convegno di studi Salerno, 9-10 maggio 1988)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 21-22.

Iglesia Católica y la sexualidad que intenta superar accediendo a un tercer dominio donde espíritu y carne dejen de ser antagónicos: «¿A qué luchar con la carne mientras esté en pie el pavoroso problema del espíritu?», le plantea a Adriano del Valle en la mencionada carta de mayo de 1918 (*EC*, pág. 49).

De los tres conflictos, el que más le preocupa, quizá, es el que enfrenta al individuo con la sociedad (visión romántica del antagonismo entre el artista y la sociedad): «Del dolor causado por el conflicto entre el artista y la sociedad [...] nace el arte, la sabiduría y, ante todo, la posibilidad de compenetrarse de algún modo con el resto de la creación» (*Prosa inédita de juventud*, pág. 22). Esta compenetración le llevará a insistir en la superioridad del mundo de la naturaleza al mundo de los hombres. Lorca siente predilección por San Francisco de Asís, uno de los pocos cristianos que se escapa de la calificación de «miserables políticos del mal» por su amor por los animales y su compasión por los hombres. Cuando se ama con pureza se llega a una compenetración con el resto de lo creado: «Cuando amamos con verdadero amor nos sentimos unidos fraternalmente con todas las cosas» (*Prosa inédita de juventud*, pág. 26). Acercamiento a los ensayos de Maeterlinck (*Le trésor des humbles [El tesoro de los humildes]* de 1896, *La vie des abeilles [La vida de las abejas]* de 1901 o *L'intelligence des fleurs [La inteligencia de las flores]* de 1907) con quien comparte la idea sobre la superioridad de la naturaleza al ser humano (*Mística doliente*). Esos seres inferiores protagonizarán el poema germinal de *El maleficio de la mariposa*. En este sentido, simpatizaría con la doctrina hindú y su creencia en la reencarnación o transmigración de las almas y se alejaría de la doctrina católica a la que reprocha «su visión antropomórfica de Dios; su intolerancia y su rigidez ante el problema de la carne (“Mística en que se trata de Dios”); su militarismo; y el abandono de la misión evangelizadora de la iglesia primitiva (“Consideración amarguísima acerca de la idea en las ciudades y en los campos”))» (*Prosa inédita de juventud*, pág. 28). En esta línea de cruzada anticatólica, arremeterá también contra la vida monacal (a la que pudo acceder mediante los viajes con Berrueta por Ávila y Santo Domingo de Silos) a quienes reprocha, en cierta medida, su cobardía al recluirse para huir del destino, de los recuerdos y de algún amor imposible (posible eco de *Soeur Beatrice [Sor Beatriz]*, de 1901, de Maeterlinck, o de *Canción de cuna*, estrenada en 1911, de Gregorio y María Martínez Sierra). Siente, en cambio, una profunda admiración por la figura de Cristo, ser que personifica el amor (*Mística. El hombre del traje blanco*) y que también es cautivo del Dios bíblico: «Está claro que rescatar a Cristo del cautiverio de Dios es la misión que se ha encomendado el

poeta-andante Federico García Lorca en su salida al ejercicio de las Letras»<sup>23</sup>. Y esa salida nos la va a indicar el propio poeta al datar la *Mística en que se trata de Dios*, pues al final de la misma señala:

Noche de 15 de octubre 1917

Federico. 1 año que salí hacia el bien de la literatura. (*Prosa inédita de juventud*, pág. 152)

Puede resultar casual la coincidencia de la fecha, onomástica de Santa Teresa de Jesús, con el contenido de la misma, una de las más reflexivas y críticas sobre la desvirtuación del mensaje divino por parte de sus representantes.

Hará a Jesús protagonista de una obra dramática titulada *Cristo* (en dos versiones, una en verso y otra en prosa), con quien llegará incluso a identificarse y en quien reconoceremos otro de los temas pilares en la obra de Lorca: la frustración, el amor imposible. Y aún más allá, el «deseo de lo imposible», que trasciende el cuerpo y no se mitiga con el acto sexual. El hombre es incapaz de satisfacer su deseo porque no puede definirlo, y ese deseo se convertirá en «Pena»<sup>24</sup>. La Pena será la verdadera musa del poeta porque sin dolor no hay inspiración (*Mística en que se habla de la inspiración*). Temáticamente relacionadas con las *Místicas*, encontramos los *Estados sentimentales* y otra serie titulada *Otras meditaciones*. En cuanto a la lista de las «Obras del Autor», aparecían también en preparación la obra narrativa *Fray Antonio* (Poema raro) y las *Fantasías decorativas y Eróticas*. No se tiene noticia de estas dos últimas series de composiciones, a excepción de una frase de una de las *Místicas* que aclara, por lo menos, el título y el tema de lo que iban a ser las *Fantasías decorativas*. Proyecto de autobiografía en algunos títulos como *Mi pueblo*, *Mi escuela*, *El compadre Pastor*, *Mi amiguita rubia*, *Mis juegos*, de tono nostálgico. En el terreno de la narración, encontramos varios experimentos: unos cuentos muy breves (*María Elena*, *Mazurka* en los que se intuyen temas como la mujer condenada a la soltería por culpa de un amor no realizado, o bien, el tema de la cursilería), y unas cuantas narraciones largas (los cinco

---

<sup>23</sup> Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, pág. 234. Tesis doctoral reeditada, corregida y aumentada con el título *El 5.º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 2013. Como hace constar Eutimio Martín en una de las notas a pie de página, el libro publicado en 1986 se basaba en la gran cantidad de escritos juveniles inéditos que Isabel García Lorca puso a su disposición en el año 1972. Algunos años después, como ya se ha comentado, Ediciones Cátedra editó la *juvenilia* en tres volúmenes y, con posterioridad, Miguel García-Posada la recogió en uno solo.

<sup>24</sup> En el *Romancero gitano*, para el poeta, el protagonista es «un personaje que se llama a la vez Granada y Pena. Para Lorca [...] los dos términos son sinónimos. Y en lo hondo de estos romances [...] lo que subyace es la angustia lorquiana de siempre: frustración amorosa, acecho de la muerte, acción represora de una sociedad cruel [...]» en *FGL, I*, pág. 385.

capítulos de *Fray Antonio* y una *Historia vulgar* en seis «cantos»). Aunque en su andadura artística el género prosístico no se amoldará del mismo modo que el poético o el dramático, en los comienzos, es interesante comprobar ya la atención que pone Lorca en las tradiciones del folclore popular. Por ejemplo, en el primer canto de *Historia vulgar*, se cita la canción infantil:

Hilito, hilito de oro  
de las niñas del marqués,  
que me ha dicho una señora  
cuántas hijas tiene usted.

En el segundo canto, una canción de corro describe la noche de San Juan:

A esta niña bonita  
la vamos a quemar  
por coger verbena  
la noche de San Juan.<sup>25</sup>

Con un marcado aire de crítica social, escribe el ensayo *El patriotismo*, fechado el 29 de octubre de 1917, donde realiza una feroz protesta antimilitar y antieclesiástica y condena el asesinato de personas inocentes en nombre de la patria: «El patriotismo es uno de los grandes crímenes de la humanidad porque de sus senos podridos por el mal surgen los monstruos de la guerra» (*Prosa inédita de juventud*, pág. 299). Esta postura tan definida la conservaría hasta en sus últimas declaraciones a la prensa, en junio de 1936, para el diario madrileño *El Sol*, si bien para entonces declaraciones de este tipo podían resultar comprometidas, como bien constató:

Yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista abstracta por el solo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la medula; pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política.<sup>26</sup>

Al Lorca «espiritual» la inspiración le llega a través de la lectura de los místicos españoles San Juan de la Cruz, Santa Teresa o San Juan Clímaco, y de la lectura de filósofos indios como Brâhmâcharin Bodhabhikshu o Rabindranath Tagore y del persa

<sup>25</sup> Christopher Maurer, «Sobre la prosa temprana de García Lorca (1916-1918)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 433-434, 1986, pág. 15.

<sup>26</sup> Luis Bagaría, «Federico García Lorca habla sobre la riqueza poética y vital mayor de España» en la sección «Diálogos de un caricaturista salvaje» [en línea]. *El Sol*, Madrid, 10/vi/1936, pág. 5. [Última consulta: 13 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000580311&search=&lang=es>. Entrevista recogida también en Federico García Lorca, *Obras completas, II*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1975, 19.ª edición, pp. 1019-1024. Citado como *OC, II*.

Omar Khayyam, sin olvidar las enseñanzas de San Agustín (de quien admiraría su misión en recoger, coordinar, asimilar y transmitir dos culturas, la grecorromana y la judeocristiana), los diálogos de Platón, el Antiguo Testamento (*Cantar de los Cantares*) y las vidas de los santos (San Francisco de Asís).<sup>27</sup>

Estas lecturas metafísico-religiosas influirían en el joven escritor, no solo en las prosas, sino en el resto de la *juvenilia*, puesto que el interés y el eclecticismo con el que recibía las fuentes no podían quedar aglutinados en un único género. Al respecto, le confesará de nuevo a Adriano del Valle en septiembre de 1918, el estado de melancolía en que ha estado sumido y que lo ha acercado al «castillo interior» de Santa Teresa, «a la franciscana posición de Francis Jammes» o a los últimos ensayos de Unamuno. Esta «crisis de lejanías y de tristezas», como la nombra él mismo, lo ha conducido a un momento en que se siente «lleno de poesía, poesía fuerte, llana, fantástica, religiosa, mala, honda, canalla, mística» (*EC*, pp. 52-53), como se comprobará a continuación.

---

<sup>27</sup> De los autores y de las obras cuyas fechas de edición coinciden con las lecturas que realizó durante su *juvenilia* el autor y que figuran mencionadas en las fuentes, se hallan catalogados en la biblioteca, por orden alfabético: *Meditaciones* y *Manual* de San Agustín en edición de 1891 (n.º 3); *La filosofía esotérica de la India* de Brāhmācharin Bodhabhikshu en edición de 1914 (n.º 57); *Santa Teresa de Jesús* de Juan Domínguez Berrueta en edición de 1911 (n.º 128); *Rubáiyát* de Omar Jayyam, en edición de 1916 (n.º 210, ya citado); *El banquete o Del amor*; *Eutifrón*; *La defensa de Sócrates*; *Critón* de Platón en edición de 1923 (n.º 316); *La cosecha*, *Gitanjali*, *Jardinillos de Navidad* y *Año Nuevo* y *Sacrificio* de Rabindranath Tagore (n.º 391, 392, 393 y 394, respectivamente); o los *Ensayos* de Miguel de Unamuno publicados por la Residencia de Estudiantes en 1918 (n.º 410), entre otras lecturas pertenecientes a la misma época.

## 4.2. ESCRITOS EN VERSO

Se hallan catalogados un total de 160 autógrafos pertenecientes a la *juvenilia* del poeta (*Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, volumen II)<sup>28</sup>, que dan lugar a 155 poemas transcritos y depurados en el volumen *Poesía inédita de juventud* bajo la edición de Christian de Paepe.

Como el Lorca prosista, unas de las mayores preocupaciones del iniciado escritor es el problema de Dios, a quien ve injusto y, por lo tanto, difícil de respetar. Su singular postura le lleva a ver a este Dios, no solo como enemigo de la humanidad, sino también como enemigo de Cristo, hacia quien siente una profunda admiración. «Si el poeta adolescente se rebela contra el Dios católico es, principalmente, porque éste no tolera el erotismo» (*FGL*, I, pág. 207). En los poemas iniciales parte hacia la búsqueda del amor dionisiaco, búsqueda asociada a menudo con la conciencia del pecado y de la culpa. Ante la controversia acerca del cristianismo y el paganismo lorquianos, se puede afirmar que «Lorca es *pagano* y *cristiano*»<sup>29</sup> por partes iguales y que fue esa tensión espiritual la que dominó su obra primeriza.

Ante todas estas tribulaciones hallará consuelo en la obra de otro poeta afín, Rubén Darío:

Fe en el arte; individualismo a ultranza (“mi literatura es mía en mí”); apasionado culto a Dionisio; sentido del misterio de la vida; extraordinario dominio técnico; curiosidad intelectual; desbordante energía; capacidad de admiración; fervor panteísta; sinceridad; horror a la muerte; subyacente inquietud cristiana: todas estas cualidades de Darío fueron aliento, pauta e inspiración para la vida y la obra de Federico García Lorca. (*FGL*, I, pág. 210)

El intento de Darío por conciliar lo apolíneo y lo dionisiaco, lo pagano y lo cristiano; la dicotomía entre espíritu y carne, y el esfuerzo por superarla y la obsesión con la muerte darán como resultado en el sentir de Lorca una compenetración total con él. Exalta la irrupción de Darío en el panorama lírico de su vida y en la de otros tantos de su generación:

Llegó Rubén Darío “El magnífico” y, a su vista, huyeron los sempiternos sonetistas de oficio que son académicos y tienen, cruces, y huyeron aquellos de las odas a lo Quintana,

---

<sup>28</sup> Christian de Paepe (ed.), «Manuscritos de la obra poética juvenil (1917-1919)», volumen II en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Federico García Lorca, 1993.

<sup>29</sup> Javier Herrero, «La crisis juvenil de Lorca: el pulpo contra la estrella» [en línea]. Actas del X Congreso de la AIH, Volúmenes I y II, 1989, pág. 1834. [Última consulta: 14 de abril de 2013]. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\\_10\\_2\\_095.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_095.pdf)

y los que hacían poemas a lo Ercilla. Y él rompió todas las reglas, pero con aquella cantidad de ideas y de espíritu que guardaba en su corazón, y dio el silencio cuando cantó su *Marcha triunfal*. (FGL, 1, pág. 209)

No hay mejor prueba de la influencia de Rubén Darío en esta etapa de iniciación que el primer poema que escribió, «Canción. Ensueño y confusión», fechado el 29 de junio de 1917. Uno de los versos está dedicado al poeta:

Rubén el magnífico merodea en Lugsor. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 69)

Cuando fue encontrando su propia voz poética, la de Darío fue disipándose, al mismo tiempo que se producía la transición del modernismo más caduco al vanguardismo más impetuoso. En contacto con los chicos de *Grecia*, revista rubeniana en sus inicios<sup>30</sup>, que no tardó en adherirse a las nuevas corrientes artísticas, Federico estaba al día de los cambios que se estaban produciendo en el panorama artístico y literario, y aunque nunca llegó a identificarse con el movimiento ultraísta que defendía la revista, «empezó a cortar las frondas excesivamente modernistas que poblaban sus versos de juventud» (FGL, 1, pág. 194). Aun así, casi dos décadas más tarde, durante su estancia en Argentina en 1933, ofrecería el famoso discurso al alimón con Pablo Neruda sobre el poeta nicaragüense en el que manifestaría que seguía en deuda con Darío porque

enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales. Enseñó a Valle-Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre en el surco del venerable idioma [...] Darío paseó la tierra de España como su propia tierra. (FGL, 1, pág. 218)

Se pueden detectar reminiscencias de otros poetas españoles contemporáneos como Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado<sup>31</sup> en alguna de sus composiciones juveniles. Del primero, fijó el amor hacia los animales que desfilan por *La procesión de la naturaleza* (1908); del segundo, imitaría el intimismo modernista que envuelve los versos de *Arias tristes* (1903); y de Antonio Machado, de quien manejaría la edición que en 1917 publicó la Residencia de Estudiantes de sus *Poesías completas*, toma unos versos dedicados a Rubén Darío, que conmovieron a Lorca de tal manera que plasmó su devoción hacia el poeta en una composición fechada el 9 de

---

<sup>30</sup> De ahí que en el número inaugural publicado el 1 de octubre de 1918, Adriano del Valle, amigo y fervoroso admirador del incipiente poeta García Lorca, le pidiese su colaboración, a lo que Federico accedió enviándole algunas páginas ya publicadas en *Impresiones y paisajes*, tituladas «Divagaciones de un cartujo. La ornamentación».

<sup>31</sup> Algunos años después, en 1936, continuaría manifestando que los dos poetas que destacaba de la actualidad española eran, precisamente, los maestros Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

agosto de 1918 con el título «[A las poesías completas de Antonio Machado]» y que luego aparecería publicada en *Poesía inédita de juventud*, con idéntica fecha, aunque con algunas variantes, como el título, «Sobre un libro de versos», y que comienza así:

Dejaría en el libro  
Este toda mi alma.

Este libro que ha visto  
Conmigo los paisajes  
Y vivido horas santas. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 449)

Poetas franceses como Verlaine y Lautrémont, de quienes Darío también era entusiasta (*Los raros*, 1896) influyeron en el joven autor a la hora de escribir sus *Impresiones y paisajes*. Sin olvidar a Víctor Hugo, autor predilecto de su abuela y cuyo amor transmitió a sus hijos y nietos. Hay numerosas referencias en sus tempranas prosas: en el apartado final de la *Mística que trata del dolor de pensar* titulado «Perfume de amargo» o en *El crepúsculo*, incluida en el apartado «Apuntes de un viajero» (*Prosa inédita de juventud*, pp. 65 y 483, respectivamente) y poesías. En un poema ya más tardío, fechado en 1921 y titulado «Realidad», surge de nuevo el recuerdo del autor francés:

Mi madre leía  
un drama de Hugo  
Los troncos ardían.  
En la negra sala  
Doña Sol moría  
como un cisne rubio  
de melancolía. (*Poesía*, pág. 687)

Y en carta a Carlos Martínez-Barbeito, de principios de junio de 1932, aún lo rememora:

Uno de los más tiernos recuerdos de mi infancia es la lectura del *Hernani* de Víctor Hugo en la gran cocina del cortijo de Daimuz [...] Mi madre leía admirablemente y yo veía con asombro llorar a las criadas, aunque, claro es, no me enteraba de nada... ¿de nada?... sí, me enteraba del *ambiente poético*. (*EC*, pp. 735-736)

William Shakespeare influyó, no solo en los comienzos poéticos de Lorca, sino también en las obras «imposibles» de los años 30. Encontramos referencias ya en un



poema fechado el 23 de octubre de 1917 titulado «[Yo estaba triste frente a los sembrados]» (*Poesía inédita de juventud*, pág. 71).<sup>32</sup>

Al tema de la casualidad del amor que recogía de Shakespeare, le debemos sumar el de la crítica social, como en la prosa *El patriotismo*, que volverá a relucir en la «Salutación elegíaca a Rosalía de Castro», fechada el 29 de marzo de 1919, donde aprovecha el homenaje que le brinda a la escritora gallega para lamentarse de la situación de España:

El abrir tus libros es mirarte el alma.  
De ellos brota un polvo viejo de dolor,  
Dolor de una raza cuya sangre limpia  
Llevara en sus venas Cristóbal Colón,  
Dolor de las madres que por los sembrados  
Van dejando espigas de desilusión,  
Dolor de los niños siempre abandonados,  
Dolor de los campos secos y alumbrados  
Por la negra antorcha de la emigración. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 556)

Debida a la escisión de ideas:

¡Qué haré, Rosalía, frente a España rota  
Sino como tú limpiar su sudor!  
¡Que sino limpiarle sangre que le brota  
Del hundido pecho ya sin corazón! (*Poesía inédita de juventud*, pág. 557)

Una reducida parte de las primeras poesías se dieron a conocer en 1921 en *Libro de poemas*. Hacia finales de 1920 parece encontrar el camino lírico que le lleva a las *Suites*, y a finales de 1921, a otra cosa bien distinta como es el *Poema del cante jondo*.

---

<sup>32</sup> De los autores y de las obras cuyas fechas de edición coinciden con las lecturas que realizó durante su *juventud* el autor y que figuran mencionadas en las fuentes, se hallan catalogados en la biblioteca, por orden alfabético: *Canto a la Argentina*; *Oda a Mitre*; y *Otros poemas* en edición de [1920] (n.º 111), *El mundo de los sueños: prosas póstumas* en edición de 1917 (n.º 112) y *Parisiense* en edición de 1917 (n.º 113) de Rubén Darío; *Baladas de primavera: 1907* en edición de 1910 (n.º 212), *Piedra y cielo: verso (1917-1918)* en edición de 1919 (n.º 215), *Poesía: (en verso): (1917-1923)* en edición de 1923 (n.º 216) de Juan Ramón Jiménez las tres (hay otras obras de Juan Ramón catalogadas cuyos años de edición corresponden a 1935 y 1936) y *Soledades, galerías y otros poemas* en edición de 1919 (n.º 245) de Antonio Machado.

#### 4.3. TEXTOS DRAMÁTICOS

La primera etapa del teatro lorquiano comprenderá un periodo de unos cinco o seis años, desde 1917 hasta 1922 o 1923 e incluirá *El maleficio de la mariposa* y el teatro para cachiporras. La interrelación entre las prosas, las poesías y los textos dramáticos de la *juvenilia* es más que evidente: las dudas metafísicas y religiosas, la casualidad del amor, las causas sociales y el destino trágico irán conformando el entramado desde el apasionamiento juvenil hasta el tino de la madurez.

Si se rastrea el apunte que Arturo del Hoyo realiza en la segunda edición de las *Obras completas* de Federico García Lorca para la editorial Aguilar, en 1957, y que Antonio Gallego Morell vuelve a incluir en su edición del teatro de Federico García Lorca, en 1969, acerca de un primer devaneo teatral en colaboración con el poeta ecijano Manuel Ostos Gabella, siendo ambos muy jóvenes, da como resultado la pieza titulada *El gorrón*, ideada a partir de un poema del comediógrafo asturiano Vital Aza llamado «Pepito Gorrón». De esa supuesta pieza, Ostos Gabella, recuerda una serie de versos pertenecientes al tercer juego, escena XV, y bajo la firma de Federico García Lorca, los publica en la revista *Malvarrosa* (números 5 y 6) en julio-agosto de 1954. Aunque las fuentes gozan de autoridad (Del Hoyo y Gallego Morell), y se puede manifestar que Ostos Gabella contribuyó con su modesta revista a la propagación de la poesía española en los años 50, contando con poetas de la talla de Gabriel Celaya y de José García Nieto, por lo que parece que estaba bien considerado en los círculos literarios de la época, lo cierto es que corroborar ciegamente la autoría de estos versos a García Lorca sería un acto irreflexivo, así como controvertido. Sin embargo, ha parecido interesante, por lo que a novedoso se refiere, otorgarle un espacio inaugural en este apartado junto con el estudio crítico de los datos hallados y su conclusión.

Vendrán a continuación tres textos escritos con probabilidad en 1917 y titulados *Comedieta ideal*, *Teatro de almas* y [*Dios, el Mal y el Hombre*]. Son los primeros tanteos dramáticos con el tema metafísico-religioso como telón de fondo, a los que se unirá *El primitivo auto sentimental*, fechada en diciembre de 1918.

El tramo desde la redacción de *El maleficio de la mariposa* (comenzada en la primavera de 1919) hasta su estreno en el Teatro Eslava (el 22 de marzo de 1920) es el más nutrido en cuanto a escritura teatral. Fechadas por Lorca están tres piezas cortas: *Del amor. Teatro de animales* (2 de mayo de 1919), *Sombras. Poema* (9 de febrero de 1920) y [*Jehová*] (empezado el 6 de mayo de 1920). La composición de estas piezas

tiene lugar en un momento de cambios importantes para el poeta, puesto que en la primavera de 1919 se traslada a Madrid, y en otoño de ese mismo año, ingresa en la Residencia de Estudiantes. Se supone que durante ese período también comienza la redacción de dos obras más ambiciosas, *La viudita que se quería casar*, en verso, y dos versiones de *Cristo*, en verso y en prosa, respectivamente. En el período de 1920-1922 se pueden incluir *Señora M[uerte]*, *Comedia de la Carbonerita*, *Elenita*, *Ilusión* y *Fondo gris*. Excepto *Comedia de la Carbonerita*, ideada como farsa infantil, y *Elenita*, romance del que solo existe un cuadro, del resto de obras de este grupo solo se conserva un esbozo. Variedad de registros hay en este grupo, pues hallamos desde la pieza para títeres (*Comedia de la Carbonerita*), al drama poético (*Elenita*) aderezados ambos con folclore, hasta una comedia con ciertos tintes costumbristas (*Ilusión*). En cuanto a *Señora M[uerte]* y *Fondo gris*, parece que iba a predominar el tema metafísico-religioso, pues esta última incluso comparte algunas similitudes con el auto *El primitivo auto sentimental*.

Lo importante es que en esta *juvenilia* destacan ya varios brotes estructurales posteriores, como, por ejemplo, la serie de prólogos *metateatrales*, que quedarían inaugurados con *Teatro de almas*, de 1917, en el que una voz presenta el rumbo de la obra y que después se verá en *El maleficio de la mariposa*, en la *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita*, en *La zapatera prodigiosa*, en el *Retablillo de don Cristóbal* o en las inconclusas *Dragón* y [*Comedia sin título*]; o bien, los prólogos cantados, resultado de la fascinación del dramaturgo por el folclore popular y que quedarán inaugurados por *La viudita que se quería casar*, contemporánea en su redacción a *El maleficio de la mariposa*, y que después se verá en *Elenita*, de 1921, y en la posterior *Mariana Pineda*.

En cuanto al germen temático, como ya se ha ido comentando, destacan la preocupación metafísica y religiosa (*Comedieta ideal*, *Teatro de almas*, [*Dios, el Mal y el Hombre*], *El primitivo auto sentimental*, *Del amor, Cristo, Sombras*, [*Jehová*], *Señora M[uerte]* y *Fondo gris*) con pinceladas de causa social, así como la casualidad del amor asociado al destino trágico (*La viudita que se quería casar*, *El maleficio*, [*Comedia de la Carbonerita*] y *Elenita*). Además, es del todo interesante comprobar cómo ya con *La viudita* (1919) comienza a reelaborar los motivos folclóricos que plasmará en otras obras de la época como [*Comedia de la Carbonerita*] o *Elenita* y que acompañarán al poeta en toda su producción dramática posterior. Los esbozos de

*Ilusión*, quizá de 1922, guardarían una relativa independencia con respecto a esta clasificación.

En esa dirección metafísico-religiosa, parece que se va a hacer «más perceptible la distancia y la diferencia entre el estímulo temático y la respuesta teatral por cauces genéricos mucho más definidos, como la alegoría (*Del amor*), la farsa (*Sombras, Jehová*) o el drama (*Cristo*)»<sup>33</sup>. Se le debe adicionar, además, el auto calderoniano en *El primitivo auto sentimental*.

También se aprecia cómo la lírica juvenil poética, *Libro de poemas* y *Suites*, conecta intratextualmente con otra variedad de subgéneros dramáticos: el drama trágico (*La viudita*), la farsa infantil (*Carbonerita*) y la creación lírico-dramática (*Elenita*).

El volumen IV del *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca* está dedicado a los «Manuscritos y documentos relacionados con las obras teatrales»<sup>34</sup>, y atendiendo al estudio y a la catalogación de los manuscritos y de los apógrafos, se han transcrito las fichas bibliográficas con las rúbricas establecidas para cada uno de los documentos teatrales que constan en la Fundación y que son objeto de este estudio. En total, se han catalogado por orden alfabético setenta manuscritos, ocho apógrafos, doce carteles, doce programas, once figurines y diez trajes. Los manuscritos del teatro inédito de juventud se identifican con la etiqueta «M-Lorca T-7» y a partir de ahí, cada obra está numerada (por ejemplo, *Comedieta ideal*, que es la primera obra de juventud, fechada quizá en 1917, está designada como «M-Lorca T-7(1)» y el número que le corresponde en el catálogo de los manuscritos es el 15). El manuscrito de *El maleficio de la mariposa* se halla identificado como «M-Lorca T-4(1)». De este modo, y a modo de cierre, aparecerá la ficha bibliográfica de cada una de las obras mencionadas. Además, dentro del portal de la Edad de Plata, en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca, se pueden consultar los manuscritos digitalizados de gran parte de las obras aquí analizadas, incluidos en el Apéndice de este trabajo para su examen y manejo, con la debida autorización de los herederos.

---

<sup>33</sup> Federico García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1996, 2.ª edición, pp. 22-23. Citado como *Teatro inédito de juventud*.

<sup>34</sup> Christian de Paepe (ed.), «Manuscritos y documentos relacionados con las obras teatrales», volumen IV en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Junta de Andalucía-Fundación Federico García Lorca, 1996.

TEATRO DE JUVENTUD (1919-1922)				
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	ETIQUETA	NÚMERO DE CATÁLOGO	PÁG.
1917	<i>Comedieta ideal</i>	M-Lorca T-7(1)	15	96-97
1917	<i>Teatro de almas.</i> Paisajes de una vida espiritual	M-Lorca T-7(2)	63	99-100
1917 (solo se conserva una segunda parte)	[ <i>Dios, el Mal y el Hombre</i> ]	M-Lorca T-7(18)	35	103
4 de diciembre de 1918	<i>El primitivo auto sentimental</i>	No consta en el archivo de la FFGL, sino en la BNE	—	—
2 de marzo de 1919	<i>Del amor. Teatro de animales.</i> Poema dramático	M-Lorca T-7(3)	18	108-109
Empezada en la primavera de 1919 y estrenada el 22 de marzo de 1920	<i>La ínfima comedia</i> (futura <i>El maleficio de la mariposa.</i> <i>Comedia en dos actos y un prólogo</i> )	M-Lorca T-4(1)  Figurines	47  Fig. 3, 4, 5, 6 y 7	172-173  179-183
Anterior a junio de 1919 con revisiones posteriores (1919-1920)	<i>La viudita que se quería casar.</i> Poema trágico	M-Lorca T-7(4)  M-Lorca T-7(5)	68  69	115-116  117
Seguramente de 1919-1920	<i>Cristo.</i> Poema dramático	M-Lorca T-7(6)	16	122
Seguramente de	<i>Cristo.</i> Tragedia	M-Lorca T-7(7)	17	123-124

1919-1920	religiosa			
9 de febrero de 1920 (texto revisado muy profundamente durante los años de la República por las continuas alusiones al ministro Fernando de los Ríos)	<i>Sombras</i> . Poema	M-Lorca T-7(8)	59	129-130
Empezada el 6 de mayo de 1920	<i>[Jehová]</i>	M-Lorca T-7(9)	41	133
1920	<i>Señora M[uerte]</i> . Poema	M-Lorca T-7(10)	58	136
1921	<i>[Comedia de la Carbonerita]</i>	M-Lorca T-7(11)	12	139
1921	<i>Elenita</i> . Romance	M-Lorca T-7(12) M-Lorca T-7(13)	33 34	148-149 150
Acaso de 1921 o 1922	<i>Ilusión</i>	M-Lorca T-7(14) M-Lorca T-7(15) M-Lorca T-7(16)	38 39 40	153 154 155
¿1919-1920?	<i>Fondo gris</i>	M-Lorca T-7(17)	37	160

Las rúbricas de los materiales textuales son las siguientes:

- 1. Título – Subtítulo**
- 2. Lugar y fecha de redacción**
- 3. Libro o serie**
- 4. Incipit (“empieza”)**
- 5. Explicit (“acaba”)**
- 6. Contenido (“contiene”)**
- 7. Paginación y dimensiones**
- 8. Clase de documento**
- 9. Descripción formal**
- 10. Estado de conservación**
- 11. Nota al dibujo**
- 12. Nota al título o subtítulo**
- 13. Nota al lugar o fecha de redacción**
- 14. Nota general al texto**
- 15. Nota de edición**

Señalar que en la rúbrica 4 de la ficha bibliográfica (Incipit «empieza»), se ofrece hasta la siguiente información con respecto al inicio de las obras:

Empieza (1): da la primera línea del reparto

Empieza (2): da la primera línea de la acotación escénica

Empieza (3): da la primera línea de la primera réplica

Para la correcta interpretación de cada una de las fichas, a continuación figuran el índice de abreviaturas, así como las siglas de las referencias bibliográficas:

#### ÍNDICE DE ABREVIATURAS

**adic.** adiciones  
**áng.** Ángulo  
**ApoT.** Apógrafos de teatro  
**B.** Buena conservación  
**Cart.** Carteles  
**correc.** correcciones  
**correg.** corregido  
**dedic.** dedicatoria  
**F.G.L.** Federico García Lorca  
**Fco.G.L.** Francisco García Lorca  
**Fig.** Figurines  
**h.** hoja  
**inf.** inferior  
**M.** Mala conservación  
**microf.** microficha  
**ms.** manuscrito  
**MsA.** manuscrito A  
**MsB.** manuscrito B  
**núm.** número  
**p.** página  
**pleg.** plegado  
**Prog.** Programas  
**R.** Conservación regular  
**r.** recto  
**s.p.** sin página  
**sup.** superior  
**supres.** supresiones  
**SyS** Señoras y Señores  
**Tít.** título  
**Traj.** trajes  
**V.** Véase  
**v.** vuelto  
**vs.** versos



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AC II** GARCÍA LORCA, Federico, *Antología comentada. II. Teatro y prosa*, selección, introducción y notas de Eutimio Martín, Madrid, Ediciones de la Torre, 1989, 340 págs.
- BOL 7-8** MENARINI, Piero, *Una nueva hoja de Lola la comedianta*, en: Boletín FGL, n. 7-8, diciembre 1990, págs. 257-265.
- CR** MENARINI, Piero, *Un texto inédito de Lorca para guiñol: Cristobícal*, en: ALEC, n. 11 (1986), págs. 13-37.
- HM** MARTÍN, Eutimio, Federico, *García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, 455 págs.
- JuT** GARCÍA LORCA, Federico, *Teatro inédito de juventud*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994, 414 págs.
- MF** GARCÍA LORCA, Federico, *Il maleficio della farfalla*, introduzione e traduzione di Piero Menarini, Parma, Ugo Guanda, 1996, 167 págs.
- OC I** GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, Tomo I: verso*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, 22ª ed., Madrid, Aguilar, 1986, 1196 págs.
- OC II** GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, Tomo II: Teatro, cine, música*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, 22ª ed., Madrid, Aguilar, 1986, 1227 págs.
- TI** GARCÍA LORCA, Federico, *Teatro inconcluso: fragmentos y proyectos inacabados*, estudio y notas de Marie Laffranque, transcripciones de Leslie Staiton y Manuel Fernández-Montesinos, Granada, Universidad, 1987, 345 págs.

#### 4.3.1. EL GORRÓN

El 19 de enero de 1955, Antonio Gallego Morell, anunciaba a sus lectores en el artículo «Un poeta reunido»<sup>35</sup>, en la edición sevillana del diario *ABC*, y un día más tarde, en la edición madrileña, la publicación de la primera edición española de las *Obras completas* de Federico García Lorca por parte de la editorial Aguilar y a cargo de Arturo del Hoyo. Una segunda edición, revisada y ampliada, aparecería en 1957, y continuaría reeditándose hasta la vigésima segunda, en 1986, edición del cincuentenario. Llama la atención el apartado de la Bibliografía de la segunda edición (que no de la primera, donde el dato que se facilita es que en 1915 escribe sus primeras poesías), en concreto, la sección de Teatro, donde, por orden cronológico, figuran las obras del escritor y, en primer lugar, se comunica al lector que existen:

Diez versos de una comedia escrita por F.G.L., en colaboración con Ostos Gabella, siendo ambos niños – En *Malvarrosa*, entregas 5-6, mecanografiadas. (*OC*, 1957, pp. 1736-1737)

Idéntica información añadió, algunos años más tarde, Antonio Gallego Morell, en el prólogo para la editorial Escelicer de una edición del *Teatro selecto* de Federico García Lorca.<sup>36</sup>

Ahondando en la breve información proporcionada sobre esta posible colaboración con Ostos Gabella, averiguamos que se trata de Manuel Ostos Gabella, poeta natural de Écija y colaborador en varias publicaciones de España, Portugal, Italia y América Latina. Era, además, Académico Correspondiente de la Academia Internacional de «Pontzen» de Letras, Ciencias y Artes en Nápoles y miembro del Instituto de Cultura Americano. Uno de sus mayores logros fue dirigir la revista *Malvarrosa* con sede en Valencia, calificada por el propio editor como «misionera andaluza de la poesía en Valencia».

Si bien el número inaugural de *Malvarrosa* vio la luz en marzo de 1954, varias publicaciones nacionales de la época manifestaban su entusiasmo hacia la magnífica contribución de esta al panorama poético en 1956: por ejemplo, la edición sevillana de *ABC*, el 30 de marzo de 1956, informaba a sus lectores de la aparición del número 17 de

---

<sup>35</sup> Antonio Gallego Morell, «Un poeta reunido» [en línea]. *ABC* Sevilla, 19/1/1955, pág. 5. [Última consulta: 8 de diciembre de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1955/01/19/005.html>

<sup>36</sup> Federico García Lorca, *Teatro selecto*, prólogo de Antonio Gallego Morell, Madrid, Escelicer, 1969, pág. 29.

*Malvarrosa*, número extraordinario que suponía una doble tirada de ejemplares<sup>37</sup>; la revista cordobesa *Adarve*, en junio de ese mismo año, elogiaba así el gran trabajo desinteresado de Ostos Gabella en favor de la poesía:

MALVARROSA.—*Con gusto seguimos leyendo esta simpática revista valenciana que dirige nuestro querido colaborador e inspirado poeta D. Manuel Ostos Gabella. Llega a nuestras manos su número 18 lleno de contenido poético de gran valía: Susana March, Gabriel Celaya, Mariano Roldán, Ruiz Agudo, Capdevila y otros nombres así lo acreditan. Felicitamos a Ostos Gabella, alma de «Malvarrosa»*<sup>38</sup>.

En los números 1008-1012 de diciembre de 1956 de la revista *Destino*, Carlos Soldevila, alababa en un artículo el coraje y la excelente praxis de Manuel Ostos Gabella al frente de una revista cuyos gastos debía costear él mismo y cuyos números eran copias mecanografiadas con papel carbón.<sup>39</sup>

En la Bibliografía ya comentada de la segunda edición realizada por Arturo del Hoyo para Aguilar, en el apartado «Estudios y homenajes», consta el nombre de M. Ostos Gabella y de un artículo titulado «De mis memorias. De la infancia de García Lorca»<sup>40</sup> publicado en el número 5 de la madrileña revista literaria *Alne* en diciembre de 1954 bajo la dirección de Miguel de Aguilar Merlo. Ostos Gabella formará parte del consejo de redacción en España de *Alne*, a la que aludirá en el número 8 de *Malvarrosa* (octubre de ese mismo año) y en la que colaborará con el artículo mencionado donde relata cómo conoció a Federico, siendo ambos muy jóvenes, un verano en el que el tío de este arrendó la finca Las Balbuenas y decidió llevarse a su sobrino con él. Recuerda Ostos Gabella cómo el sobrino del arrendador le pareció más bien insulso y cómo tuvo que defenderlo de las burlas de los otros chiquillos debido a su torpeza. En esto, una poesía

<sup>37</sup> «Libros Nuevos. La revista “Malvarrosa”» [en línea]. *ABC Sevilla*, 30/III/1956, pág. 32. [Última consulta: 8 de diciembre de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1956/03/30/032.html>

<sup>38</sup> «Publicaciones» en la «Sección de Literatura y Bellas Artes del Casino de Priego» [en línea]. *Adarve*, Priego de Córdoba, núm. 195, 24/VI/1956, pág. 5. [Última consulta: 14 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.periodicoadarve.com/ficheros/100%20a%20199/195.%20240656.pdf>

<sup>39</sup> Carlos Soldevila, «Vocación y heroísmo» [en línea]. *Revista Destino*, Barcelona, núms. 1008-1012 (diciembre), 1956, pág. 37. [Última consulta: 15 de enero de 2014]. Disponible en: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/251226/show/251038/rec/20>

<sup>40</sup> Manuel Ostos Gabella, «De mis memorias. De la infancia de García Lorca», Madrid, *Alne*, núm. 5, diciembre de 1954, pp. 4-5. Doy las gracias desde aquí a mi compañera y amiga Nati, pues, por sus gestiones, he conseguido una copia del artículo (incluido en el Apéndice I, documento 1).

del asturiano Vital Aza los unió. Rememora en el artículo que, animado por el teatro que estaba de moda entonces (*El soldado de San Marcial*, de Valentín Gómez y Félix González Llana; *La pasionaria*, de Leopoldo Cano; *El gran Galeoto*, de Echegaray o *El sombrero de copa*, de Vital Aza)<sup>41</sup> decidió escenificar la poesía de Vital Aza sobre las impertinencias de un gorrón<sup>42</sup> y para ello le pidió su colaboración a Federico (según él, más que por necesidad, por comprobar cuáles eran realmente sus dotes literarias, tan alabadas por su tío). En pocas semanas, tuvieron listos los tres actos de una obra titulada *El gorrón*, cuyo estreno se llevó a cabo en un corralón de Fuente Carreteros, en Córdoba. Tuvo una excelente acogida entre los habitantes del pueblo y la función se repitió dos noches más.

En noviembre de 1956, en el suplemento literario del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, titulado «Mijares», se lleva a cabo un homenaje a la figura de Federico García Lorca coincidiendo con los veinte años de su desaparición y, de entre las diferentes colaboraciones, destaca el artículo de Manuel Ostos Gabella, «De mis memorias. De la infancia de Federico García Lorca», ya publicado en *Alne* dos años antes y con leves modificaciones ortotipográficas pero no de contenido (artículo incluido en el Apéndice I, documento 2).

Si nos centramos en los datos biográficos que aporta el artículo, el tío de Federico que menciona Ostos Gabella en su artículo podría tratarse del tío Enrique, padrino también del poeta, de quien recordaba Francisco García Lorca que, alguna vez, había sido secretario de ayuntamiento en pueblos vecinos y que, según creía, tenía algunas tierras arrendadas. Enrique García Rodríguez, hermano menor del padre del poeta, con grandes capacidades administrativas, fue durante muchos años el secretario del ayuntamiento de Fuente Vaqueros, al tiempo que explotaba varios terrenos del Soto de Roma. Por otro lado, también había heredado la sensibilidad artística de la familia. Es por ello que parece plausible que alabara a Federico ante el joven Ostos Gabella durante su estancia en Las Balbuenas, como haría en mayo de 1918, desde Sevilla, cuando lo puso en

---

<sup>41</sup> En el artículo, Ostos Gabella, dice que «por aquel entonces hacían furor en el teatro las obras «EL SOLDADO DE SAN MARCIAL» y «LA PASIONARIA», de Leopoldo Cano, «EL GRAN GALEOTO», de Echegaray, «EL SOMBRERO DE TRES PICOS», no recuerdo si de Vital Aza o de Pedro Antonio de Alarcón». La obra *El soldado de San Marcial* (1894), en realidad, la escribió Valentín Gómez en colaboración con Félix González Llana. *La pasionaria* (1883) sí pertenece a Leopoldo Cano, así como *El Gran Galeoto* (1881), que es de Echegaray. En cuanto a *El sombrero de tres picos* que refiere, debe de tratarse de *El sombrero de copa*, de Vital Aza, publicada en 1887, puesto que la adaptación de la novela de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos* (1874), realizada por Manuel de Falla, no subió a los escenarios con ese nombre hasta 1919 (consultar la página 255 de este trabajo).

<sup>42</sup> La poesía mencionada de Vital Aza, titulada «Pepito Gorrón», se halla en el Apéndice I, documento 3.

contacto epistolar con Adriano del Valle. En cuanto al autor mencionado, Vital Aza, hallamos una alusión a su obra en la correspondencia de la primera quincena de marzo de 1920, poco antes del estreno de *El maleficio de la mariposa*, cuando Federico relata a su familia lo cómico que le resultó ser padrino «improvisado» en la boda de Anita, hija de su maestro Antonio Rodríguez Espinosa, y que resume así: «En fin, que la cosa es rara y de comedia de Vital Aza» (EC, pág. 68), síntoma de que, en efecto, algo debía conocer de la obra cómica del autor asturiano.

Los versos publicados por Ostos Gabella en las entregas 5 y 6 de la revista *Malvarrosa*, correspondientes a julio-agosto de 1954, y que Arturo del Hoyo y Gallego Morell mencionan en sus respectivas ediciones, pertenecerían, según las declaraciones del propio Ostos Gabella en su artículo, a la obra conjunta *El gorrón*.<sup>43</sup>

Se ha podido acceder al ejemplar, ubicado en la Biblioteca de la Universidad de Málaga<sup>44</sup>, y en el apartado «Cuadro de honor», figuran los diez versos que mencionan los editores, con algunos datos introductorios del propio Ostos Gabella para su contextualización:

Nos honramos dando en este cuadro unos versos de Federico, que se nos vienen a la memoria del entretenimiento teatral en tres juegos, titulado EL GORRON, escrito en colaboración con el autor de estas líneas, cuando ambos eran unos verdaderos mocosos, y estrenado en un corralón de Fuente Carretero, mientras que explotaban las granadas de la primera guerra mundial.

EL GORRON  
Tercer Juego. Escena XV

Deja que en tu almendro

---

<sup>43</sup> Si bien la tirada de ejemplares de la revista *Malvarrosa* era escasa, pues recordemos que se trataban de copias mecanografiadas, de las cincuenta copias que salieron a la luz de cada número (algunos números, con los donativos de particulares e instituciones, vieron aumentar la tirada incluso al doble), algunas instituciones nacionales, aunque de manera irregular, las custodian en sus hemerotecas (la Biblioteca de la Real Academia Española, la Biblioteca Tomás Navarro Tomás o la Biblioteca de la Universidad de Málaga), siendo en esta última donde se ha logrado hallar el ejemplar buscado. El número inicial está fechado en marzo de 1954 y las entregas se realizaron, durante el primer año, con carácter mensual, si bien la escasez de medios, como reivindica de manera continua el editor, condujo a que se espaciaran los números sucesivos entre los años 1955 y 1960. Se cuentan, pues, unos treinta números, el último con fecha de 1960. Colaboraron con sus escritos poetas españoles e hispanoamericanos de la época, entre los que destacan, Alberto Barasoain, Manuel Pacheco, Gustavo García Saraví, Gabriel Celaya y José García Nieto (este último donó la colección a la Biblioteca de la RAE, institución en la que ocupó la silla *i* en marzo de 1983).

<sup>44</sup> Donativo del poeta malagueño José Luis Estrada Segalerva, fundador de la revista de poesía *Caracola* (Málaga), cuyo primer número vio la luz en noviembre de 1952 y el último en diciembre de 1975 con 278 números en su haber. Contó con la colaboración de los poetas del 27, tanto de los que estaban en el exilio (Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre o, incluso, Moreno Villa), como de los poetas que vivían en España, pero habían optado por un exilio interior (Jorge Guillén o Vicente Aleixandre). Además de legar a la hemeroteca los números de *Malvarrosa*, también donó los de la revista *Alne* y los de su propia publicación, *Caracola*.

aniden las aves  
de mis pensamientos,  
y, que se regalen,  
llenando el silencio  
de tus soledades.  
¡Que se queme el viento  
y el cielo se apague,  
si no ví la gloria  
cuando me miraste!

FEDERICO GARCÍA LORCA<sup>45</sup>

Nos ofrece Ostos Gabella una referencia temporal sobre la redacción de la obra: la Primera Guerra Mundial, con lo que Federico contaba, por aquel 1914, con 16 años. Un año después, en 1915, inicia sus estudios universitarios, que le llevarán en junio de 1916 a formar parte de los viajes de estudios de Martín Domínguez Berrueta, excursiones que inspirarán las prosas que formarían parte de *Impresiones y paisajes*. A partir de esa fecha, comienza a producir sus copiosos escritos juveniles, por lo que la redacción de estos versos podría fijarse en ese intervalo de tiempo y, estrechando un poco más el cerco, en ese 1914, pues hasta esa fecha, de 1909 a 1914, Federico era aún un bachiller y la familia García Lorca pasaba temporadas de veraneo en Málaga, con lo que parecería admisible que acompañase a su tío Enrique en su visita a Las Balbuenas aquel verano de 1914, recién comenzada la Gran Guerra a la que se alude. Recordemos, además, los torpes andares que menciona Ostos Gabella y que hasta el propio Federico destacaría de su persona y que lo libraron de cursar el servicio militar.

Es curioso, sin embargo, que Federico no aludiera nunca a esta anécdota ni figure información biográfica o crítica más allá de la recabada en este apartado. La autoría, o coautoría, de estos versos queda vinculada, pues, a la cautela que nos lleva a respetar la fuente y a dedicarle estas líneas, pero no puede trascender más.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Manuel Ostos Gabella, «Cuadro de honor», Valencia, *Malvarrosa*, núms. 5-6, julio-agosto de 1954, pág. 3 (artículo incluido en el Apéndice I, documento 4). Agradezco desde este lugar la copia del artículo a dos jovencísimos estudiantes universitarios y a la infatigable madre de uno de ellos, Montse, que han hecho posible que cuente, finalmente, con el ansiado ejemplar.

<sup>46</sup> Si este apartado ha girado entorno a una posible primera incursión teatral, Miguel García-Posada, en el volumen primero de las *Obras completas* (1996) de Federico García Lorca, dedicado a la poesía, hace constar, aunque también de manera anecdótica, un artículo titulado «Descubierto un poema inédito de Lorca que el poeta escribió cuando tenía 14 años», publicado en *Diario 16* el 22 de agosto de 1986, donde se menciona el poema en cuestión, «Aquí me tienes, María», datado en mayo de 1912 (información facilitada en la pág. 1097, en las «Notas al texto» sobre la obra inédita en verso). Como en el caso de *El gorrón*, no hay más noticias al respecto. A diferencia de la publicación en *Malvarrosa*, cuando solo habían transcurrido dieciocho años desde la muerte del poeta y en plena dictadura, los versos de *Diario 16* aparecen el año del cincuentenario, en 1986, año en que se aprovechó para una oportuna vigésima segunda edición de las *Obras completas* en la que ya no constaba la información sobre *El gorrón*, pero sí se incluía el reciente descubrimiento de la obra para títeres *La niña que riega la albahaca y el príncipe*

#### 4.3.2. COMEDIETA IDEAL

Lindaría con la *Mística de nuestro mundo interior desconocido* (*Prosa inédita de juventud*, pp. 137-143), fechada el 11 de octubre de 1917. Sobre un sugerente escenario aparecen dos personajes salidos de sus conchas, el Hombrecillo y Anís, que repercuten sobre las almas de los hombres y que recuerdan a los Groseros Goces que ya presentaba Maeterlinck intentando que sucumbiesen a ellos sus protagonistas:

ANÍS. Voy a causar locuras, placeres, lujurias, amor, llantos, sangre, música... La vida no es nada si no es por mí, que doy estados superiores, y paroxismos de no saber. En los caminos besaré a la hermana muerte. Ahora voy a dejar correr mi sangre por las gargantas de los hombres.

HOMBRECILLO. Adiós, hermano, También voy hacia allá con mis prisiones de luces a causar desmayos, codicias, avaricias, placer y dolor. En los caminos también besaré a la hermana muerte.<sup>47</sup>

El nombre de Anís, por la fecha de la redacción, podría encontrar su fuente más directa en el *Pomme d'Anis* (1904), de Francis Jammes, según traducción de Enrique Díez-Canedo en 1909 con el título de *Manzana de Anís* y que menciona en la prosa «Las monjas de las Huelgas», publicada en el *Diario de Burgos* el 7 de agosto de 1917.<sup>48</sup>

Ligados a ellos, el personaje de La Muerte, que realiza la primera de las numerosas intervenciones dramáticas posteriores, de la que sienten compasión por el trato que reciben del hombre:

HOMBRECILLO. Y la muerte acudió... e hizo el mal. ¡Ay! ¡Pobre muerte, pobre muerte destinada sin culpa a ser despreciada y temida por los hombres! ¡Pobre muerte! (*Primeros escritos, Comedieta ideal*, cuadro primero, pág. 882)

El propio personaje se presenta vestido de azul y coronado de lotos sangrientos y siempre vivas cárdenas:

---

*preguntón*. Era un momento lorquiano que se debía aprovechar y del que volveré a hablar en el apartado dedicado a la autoría del inédito.

<sup>47</sup> Federico García Lorca, *Obras completas (IV. Primeros escritos)*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997, pág. 880. Los fragmentos citados están extraídos de esta edición, que aparecerá referida, a partir de ahora, como *Primeros escritos*, mientras que las referencias críticas pertenecen a la mencionada edición *Teatro inédito de juventud*.

<sup>48</sup> Gibson, Ian, «Federico García Lorca en Burgos: más artículos olvidados» [en línea]. *Bulletin Hispanique*, volume 69, número 1, 1967, pág. 190. [Última consulta: 12 de junio de 2016]. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1967\\_num\\_69\\_1\\_3901](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1967_num_69_1_3901)

LA MUERTE. (*Borrándolo [¿] todo.*) Ya llegué yo. Todas vuestras risas se trocarán en llantos, todas vuestras bellezas en podredumbre. Todo vuestro ser en nada... (*Primeros escritos, Comedieta ideal*, cuadro primero, pág. 881)

Ella es «la verdad», es «la que destruye» (cuadro primero, pág. 882), y va a rondar ya de manera constante en el teatro lorquiano asociada al destino trágico.

El Hombrecillo y Anís, por su parte, van a inaugurar las parejas de seres fantásticos que reaparecerán en otras obras del teatro de juventud, como *Señora M[uerte]*, y que

alcanzan su forma perfecta en los Duendes de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (“Duende 2.º: Don Perlimplín. ¿Te hacemos un mal o un bien?”), aunque se prolongan hasta la “Figura de pámpanos” y la “Figura de cascabeles” de *El público*. (*Teatro inédito de juventud*, pp. 14-15)

El término «ensueño», procedente de la estética maeterlinckiana, y que se verá analizado de manera pormenorizada en el capítulo dedicado al dramaturgo con relación a la influencia, sobre todo, en *El maleficio de la mariposa*, y asociado a la inquietante presencia de la muerte, figura ya en esta obra novel en boca del propio personaje: «Yo fui la que derrumbó las mágicas columnatas del ensueño: yo soy ahora la que os sumerjo en mi mar» (cuadro primero, pág. 881). Asociada a esa idea de la muerte con el (en)sueño eterno, hay editada una prosa cercana a la fecha de redacción de *Comedieta ideal* y titulada *Pierrot*, fechada el 9 de marzo de 1918, que comienza: «Una historia de ensueño eterno que nunca tendrá fin» (*Prosa inédita de juventud*, pág. 416), así como constantes referencias en las poesías juveniles a ese estado de ensoñación en el que el poeta se halla sumido mientras vaga por la senda que simboliza la vida.

En el segundo cuadro se dará paso al coro de sátiros y al coro de poetas, y si bien la obra queda aquí interrumpida, sí se desprende de la escueta intervención esa dicotomía carne/espíritu, mal/bien que vendrá marcando toda la obra juvenil. Obra inaugural, tras lo analizado, en personajes y planteamiento metafísico-religioso.

Las siete páginas manuscritas se hallan digitalizadas en el Archivo de la Edad de Plata para su consulta.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021564@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021564@fondo)



<b>Número de catálogo: 15</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Comedieta ideal
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[¿Finales 1917?]
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Es Un bosque de arboles corpulentos cargados de manzanas <i>Empieza (3):</i> ¡Anis! !Anis! ¿No sales?
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> no pensaron en descubrir ni adivinar. Desdichados
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Cuadro I – Cuadro segundo (Escena I).
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[7] h. ([1], 2-6, [7]), 165 x 223 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto la primera y última, escritas el r. a plumilla en tinta negra, con correc., adic. y supres. Al dorso de la h. [1] numerada 2 un fragmento a plumilla en tinta negra: “Crear cosas que ocurren a otros/precisamente porque a ellos no les pasan se burlan” que se continúa al dorso de la segunda h. numerada 2 con la anotación a plumilla en tinta negra: “a su paso”.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Manchas de tinta al dorso de la última h. Filos perforados. Papel de marca: “La Papelera Española. Bilbao” con filigrana de un escudo y elefante.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética sacada de las

	características materiales del ms. (papel de marca, tinta, letra, características gráficas...)
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 13, 77-90.

#### 4.3.3. TEATRO DE ALMAS. PAISAJES DE UNA VIDA ESPIRITUAL

Las ocho páginas manuscritas<sup>50</sup> estarían muy próximas a las prosas noveles incluidas en las *Místicas (de la carne y el espíritu)*. Un Actor vestido de negro descorre la cortina y nos presenta la obra bajo los acordes de un piano que toca en tono menor, encabezando de este modo la serie de prólogos *metateatrales* donde una voz presenta el rumbo de la obra (*El maleficio de la mariposa, Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, La zapatera prodigiosa, Retablillo de don Cristóbal*, o las inconclusas *Dragón y [Comedia sin título]*). Tras la intervención del Actor, la acotación nos acerca al contenido de la *Mística de nuestro mundo interior desconocido*, ya mencionada, que representa:

*La escena en el teatro maravilloso de nuestro mundo interior. La música de la melancolía hace sonar sus colores... (Primeros escritos, Teatro de almas, pág. 885)*

El Actor comienza denominando la pieza como «comedia» y termina pidiendo atención para el inicio de la tragedia. Menciona, entonces, los dramas propios de cada ser humano y cómo en el Amor está la solución. Al final de la prosa titulada *Mística doliente* hay un pasaje que lleva por título *Diálogo espiritual (Prosa inédita de juventud, pp. 135-136)*, fechado el 6 de octubre de 1917, donde dialogan Satán y un Alma y el mensaje final del cual es que «el mal se vence siempre con el amor» (*Prosa inédita de juventud, pág. 136*), lección que ya ha recibido de las fábulas escénicas que le servirán de fuente para la futura *El maleficio de la mariposa*, y donde vuelve a plantearse la lucha eterna en la que se debate el ser humano entre el Bien y el Mal que ya había iniciado en *Comedieta ideal*.

En la escena primera de la obra teatral aparece un Hombre que reflexiona en un largo monólogo sobre el alma, inaugurando así el tema de la transmigración de las almas, asunto que, como se comprobará, volverá a figurar en el diálogo de *Sombras*. Poema, sobre 1920. En la lista de personajes aparece ya mencionada la figura de Cristo, su sombra aún, y vuelve a aparecer el personaje de La Muerte, aunque al estar la obra incompleta, no se sabe en qué escenas habrían ido incluidos.

---

<sup>50</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000022048@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000022048@fondo)

<b>Número de catálogo: 63</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Teatro de almas: Paisajes de una vida espiritual
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[¿1917?]
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Personajes. <i>Empieza (2):</i> Un actor.. vestido de negro descorre la cortina. <i>Empieza (3):</i> Esta comedia o lo que queráis llamarle es un episodio
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> culpa. Al fin y al cabo dais la quietud.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> [Prólogo. El actor] – Personajes – Escena I – Escena II – Escena III.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[8] h. ([1a], [1b], 2-7), 160 x 220 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto las dos primeras, escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. Al dorso de la h. [1a] numerada 8 figura el fragmento final: “El sueño del amor. Destacándose/ Toma diversas formas”. En el v. de la h. numerada 2 la anotación a lápiz de unos núm. arábigos (división). En la h. numerada 5, se sustituye un 3 por un 5.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Manchas de tinta en el r. y v. de casi todas las h. Principio de rasgado en el margen drcho. Y orificios en el pliegue central de la h. numerada 7.

<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de: JuT, p. 95.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 92-103.

#### 4.3.4. [DIOS, EL MAL Y EL HOMBRE]

Solo se conserva un fragmento de tres hojas<sup>51</sup>, quizá de una segunda parte, puesto que al frente de la primera hoja figura el número «II». Podría linder con la *Mística en que se trata de Dios* (*Prosa inédita de juventud*, pp. 144-152), fechada el 15 de octubre de 1917, por la carga de preocupación metafísico-religiosa canalizada a través de la imagen del hombre como juguete en manos de Dios, si bien la reflexión es recurrente en otras místicas coetáneas, como en la *Mística en que se habla de la eterna mansión*, de mayo del mismo año:

Porque a lo [que] se ve, si en la tierra existen los hombres para ser juzgados, y en los demás mundos no existe nada, ¿no pudiera ser que fuéramos creados para servir de juguete al Altísimo? (*Prosa inédita de juventud*, pp. 101-102)

En el diálogo entre Dios y el León (que encarna al Mal) hay alusiones a ese estado *muñequizado* del hombre:

DIOS. ¡Ah, ya, mi última caja de juguetes! ¡Cuánto nos hemos reído haciéndolos! Pero aquí me estorbaban. ¡Son tan feos! Sólo tengo unos moldes por si otro día nos da la humorada de hacer más. ¡Tú eres más hermoso! (*Primeros escritos, [Dios, el Mal y el Hombre]*, II, pág. 890)

El Mal le pide permiso a Dios para jugar un rato con el Hombre y Dios se lo concede, pues no le tiene ningún apego a su creación, así que una vez que Dios se ha retirado a descansar, el Mal se dispone a pasar un buen rato con el juguete del Creador:

EL MONSTRUO. Son graciosos estos juguetes. Voy a darle cuerda a éste. Seguramente me divertiré.

(*Val al armario y coge al Hombre.*)

¡Qué gracia! Habla... Aquí está el centro del juguete, lo que le hace gritar; le pincharé. (*Primeros escritos, [Dios, el Mal y el Hombre]*, II, pág. 891)

El Mal aprovechará la desorientación del Hombre y el descanso divino para arrojar el juguete al vacío. La causa de esta expulsión será, en esta ocasión, su pretenciosidad. Esa presuntuosidad no es fortuita, puesto que cuando Dios creó al Hombre a su imagen y semejanza le indicó que debía llenar la tierra y sojuzgarla, así como señorear sobre todas las bestias. Se aprecia pues el desacuerdo del joven Lorca hacia ese mensaje divino cuando manifiesta:

---

<sup>51</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021766@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021766@fondo)

EL POETA. (*Muy lejos.*) El verdadero Dios está por encima de todo. Yo le buscaré.  
(*Primeros escritos, [Dios, el Mal y el Hombre]*, II, pág. 891)

El Mal, una vez ha realizado su cometido, se ha desentendido del asunto, como Dios, y se ha echado a dormir. Al final de una de las místicas datadas en junio de 1917, en el apartado titulado *Escena sangienta*, podríamos hallar, curiosamente, la continuación: «Después, un silencio augusto que seguirá hasta que se despierte el viejo león...» (*Mística del dolor humano [y de la] sociedad horrible*, en *Prosa inédita de juventud*, pág. 120).

Unos años después, retomaría el tema en clave de farsa en [*Jehová*] con muñecos como protagonistas, de modo que se adscribiría a la corriente europea moderna que defendía un teatro representado con marionetas en esa búsqueda del arte total.

<b>Número de catálogo: 35</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Es la sagrada selva de la sabiduría].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[¿1917?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Es la sagrada selva de la sabiduria y
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Yo lo buscare)
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[3] h. (3-5), 144 x 204 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas 3, 4 y 5. Escritas el r. a plumilla en tinta azul, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. Precede al texto el número romano “II”.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central, con principios de rasgado en este. Orificios en el pliegue de la última h. Pequeñas manchas de tinta.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Publicado con el tít.: “[Dios, el Mal y el Hombre]”.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de: JuT, p. 18-20.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 105-110.



#### 4.3.5. EL PRIMITIVO AUTO SENTIMENTAL

Está fechado el 4 de diciembre de 1918. Soria Olmedo no lo incluyó en su edición de 1994 porque solo sabía de su existencia por un artículo de Ian Gibson, «En torno al primer estreno de Lorca (*El maleficio de la mariposa*)», de 1985, en el que lo citaba, pero del que el crítico no tenía constancia, en el momento de la edición del *Teatro inédito de juventud*, de que se hallase en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca. Un año más tarde de la edición, el 20 de febrero de 1995, fue subastado y adquirido por el Ministerio de Cultura y en abril de ese mismo año se dio a conocer por primera vez la obra en un ciclo de conferencias organizado por la Universidad de Granada: «El primitivo auto sentimental (Obra dramática inédita)», si bien hasta 1996 no lo publicó de manera íntegra Andrés Soria Olmedo en *Cuatro piezas breves* junto con *Del Amor, Sombras y Jehová*. García-Posada, en la edición de 1997 de los *Primeros escritos*, incluyó ya una copia de la obra donde subsanó erratas de transcripción. Dicho manuscrito se halla en la actualidad en la Biblioteca Nacional de España.<sup>52</sup>

Consta la obra de quince hojas (la primera sin numerar)<sup>53</sup> y, en cuanto al argumento de la obra, se plantea lo siguiente: el tiempo se ha detenido a punto de dar las doce. En un ambiente onírico, han surgido, de entre las sombras, los Fantasma, el Ángel del Señor y La Muerte. Los Búhos, espectadores de la escena, intervienen en la alocución del

---

<sup>52</sup> Si bien Eutimio Martín relata todo el proceso de hallazgo y adquisición de la obra en una de las notas a pie de página de su trabajo *El 5.º evangelio* (nota 5, pp. 152 y 153), al tiempo que realizaba esta lectura, me puse en contacto con el doctor Christian de Paepe, editor del *Catálogo general de los fondos documentales de la FFGL*, para preguntar por el paradero de la obra. Era evidente pues que ni en el Volumen IV, dedicado a las obras teatrales y publicado en 1996, ni en la *Addenda* que se realizó en el Volumen VII del año 2005, dedicado a *Documentos varios*, constase ni la ficha bibliográfica ni mención alguna de este documento, dado que solo disponen de una copia del manuscrito original.

Le agradezco al doctor Christian de Paepe su amabilidad al remitirme a las que fueran sus colaboradoras en la edición del catálogo, doña Rosa María Illán de Haro y doña Sonia González García, encargadas de la Biblioteca de la Fundación Federico García Lorca, puesto que doña Rosa Illán, muy amablemente, me facilitó dónde hallarlo en la BNE (signatura: MSS/22730 - Sala Cervantes). Doña María José Rucio Zamorano, del Servicio de Manuscritos e Incunables de la BNE, así lo ha corroborado. Gracias a doña Rosa Illán he podido hacerme con una copia del manuscrito. Lamento desde estas líneas su cese de la Fundación en abril de 2016 tras todos estos años de desinteresada colaboración.

<sup>53</sup> La copia del manuscrito ya nombrada viene precedida por dos hojas incluidas por Christopher Maurer en la edición de la *Prosa inédita de juventud* (en la pág. 515 del libro explica la procedencia de estas páginas). El texto, sin título, aparece nombrado como *El sueño* y aparecen manuscritas (con mano ajena a la de Federico) las palabras «Prólogo-Auto» para dar inicio a las dos hojas que lo componen y que comienzan así: «El sueño tiene en el fondo de su alma la esencia de otra alma desconocida [...]». Podría haber sido anotado tras un estudio posterior a la edición de la obra por parte de Andrés Soria Olmedo y de Miguel García-Posada. En la hoja 1v, figura, con letra del autor, lo siguiente: «Manifiesto de la juventud intelectual de Granada a España en los momentos de más tragedia». Parecen las primeras líneas de la propuesta granadina al ultraísta «Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria», firmado por Xavier Bóveda, Guillermo de Torre o Pedro Garfias, bajo la orientación de Rafael Cansino Assens, y publicado en varios periódicos y revistas entre enero y febrero de 1919.

Ángel a los Fantasmas cuestionándole la existencia del Señor. El Grupo de Fantasmas transporta tres libros, que simbolizan las tres llaves del ensueño imposible: el libro de la Duda, de la Melancolía y del Amor. El Fantasma 1.º duda de la existencia de Dios:

Dudé siempre y ahora dudo más siendo parte del misterio. (*Primeros escritos, El primitivo auto sentimental*, pág. 896)

El Fantasma Poeta, que porta el Libro del Amor, dice que no se ha encendido en él el sentimiento que representa:

Porque el Amor a Dios no lo sentí nunca, ni lo siento ahora que estoy cerca de Él [...] El amor que yo cantaba sobre mi sendero era el amor único, la primavera del alma. El odiado por Dios [...] Es la pasión que empieza por el sexo y acaba en la pureza de un deseo imposible. (*Primeros escritos, El primitivo auto sentimental*, pág. 897)

Y el Fantasma 3.º lleva el libro de la Melancolía y siente una profunda tristeza por no estar conforme con nada:

Mi tristeza es inmortal. ¿Nunca dejaré de sufrir? (*Primeros escritos, El primitivo auto sentimental*, pág. 898)

Les cuestiona al Ángel y a la Muerte. Sus dudas los llevan a la destrucción. Y entonces suenan las doce. Todo ha pasado en un momento, y los Búhos, que han presenciado la escena una vez más, escriben «otra página en el libro del olvido» (pág. 899). La estructura de la pieza recuerda a la del auto sacramental, aunque solo en cuanto a la forma, porque después «parece aludir a un epítome universal de lo dramático, una alegoría primigenia cuyo armazón se pone, no al servicio del Sacramento, sino del sentimiento»<sup>54</sup>. Y el sentimiento va a ser, por encima de todos, el del Amor, abanderado por el Fantasma Poeta. La idea del Amor puesta en boca del Fantasma va a ser la idea del amor defendida por el poeta durante el resto de su producción dramática.

---

<sup>54</sup> Federico García Lorca, *Cuatro piezas breves*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Granada, Editorial Comares, Fundación Federico García Lorca (Col. Huerta de San Vicente, n.º 5), 1996, pág. 73.

#### 4.3.6. DEL AMOR. TEATRO DE ANIMALES

Las once hojas del manuscrito<sup>55</sup> representan el concepto franciscano del amor por todos los seres vivos que ya se había manifestado en las cercanas *Impresiones y paisajes* y *El maleficio*, y en la prosa juvenil *Mística del dolor humano [y de la] sociedad horrible* (*Prosa inédita de juventud*, pp. 114-121), fechada el 23 de junio de 1917. En un escenario mucho más concreto, «un sendero lleno de tranquilidad» (*Primeros escritos, Del Amor. Teatro de animales*, I, pág. 900), la Paloma y el Cerdo confrontan opiniones sobre el hombre. La Paloma cree que la crueldad no es exclusiva del hombre, sino que existe en todas las criaturas, y que:

Entre los hombres hay algunos que tienen la preciosa facultad de adivinar el alma de las cosas. Se llaman artistas. (*Primeros escritos, Del Amor. Teatro de animales*, I, pág. 900)

Pero para el Cerdo, el hombre:

Es el mal personificado, en él no existen sino sentimientos ruines y rastreros. (*Primeros escritos, Del Amor. Teatro de animales*, I, pág. 901)

Y para ejemplificárselo, le relata el sacrificio de su madrastra. Desde entonces, dice, «odio a los hombres y a los perros» (I, pág. 904). La actitud de la Paloma, más conciliadora, insta al Cerdo a que intente ser feliz, pero el Cerdo ya lo ve «casi imposible» (I, pág. 905). De hecho, se dirige hacia una asamblea de animales cuya finalidad es luchar contra el hombre. Por el camino se les une un Asno, cuya actitud se encontraría a medio camino entre la de la optimista Paloma y la del pesimista Cerdo, y que sería la de la resignación. El Asno opone al Dios inventado por los hombres contra el que se rebela el Cerdo, la figura de Cristo, «cuya voz era más dulce que el heno verde» (I, pág. 906). Desarrolla el tema de la rebelión contra la injusticia social y, aunque es evidente el afecto que siente por el Cerdo, «esta pieza no se presta a una interpretación directamente política en términos de arenga revolucionaria» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 27). En *Impresiones y paisajes*, según opinión manifiesta de su hermano Francisco, sí que encontramos, además de protestas contra la injusticia social y solidaridad con el pobre y el abandonado, pronunciamientos políticos. Este ideal solidario lo acompañaría a lo largo de los años, e incluso en 1931, hablaba de escribir una obra sobre los mendigos de Madrid.

---

<sup>55</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021597@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021597@fondo)

Aunque en el capítulo dedicado a *El maleficio de la mariposa*, es donde la influencia del dramaturgo Maurice Maeterlinck se hace más palpable, en esta obrita, fechada el 2 de marzo de 1919 y anterior, o quizá coetánea al poema sobre el que versa la historia de amor entre la curiana y la mariposa (poema leído en junio de ese mismo año y luego perdido), ya aparece algún elemento que nos recuerda a *El pájaro azul* del autor belga. Por ejemplo, el artista al que alude la Paloma, capaz de adivinar el alma de las cosas, tal vez sea el Diamante con el que los niños protagonistas de *El pájaro azul* pueden ver el alma de las cosas en su viaje hacia la búsqueda del pájaro azul. También La Gata de *El pájaro azul*, como el Cerdo lorquiano, encuentra estúpido a El Perro, puesto que apoya de manera incondicional al ser humano.

Otro posible vínculo temático y técnico podemos hallarlo con la fábula de Edmond Rostand, *Chantecler*, entre otras, que vendrá analizado con mayor detenimiento en el apartado relacionado con la influencia de la fábula escénica (apartado 6.3.4.).

<b>Número de catálogo: 18</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Del amor. Teatro de animales. Poema dramático.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	1919, Marzo, 2.
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> La paloma y el cerdo <i>Empieza (2):</i> La escena representa un sendero lleno de tranquilidad <i>Empieza (3):</i> La mañana esta hermosísima !Que sendero tan tranquilo
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Van despertando al polvo del camino al marchad.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	11 h. ([1]-11), 144 x 204 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto la primera, escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. En el dorso de la h. 11, numerado 2, el fragmento en prosa: “[El bíblico andador que engendra las sirenas...]” a plumilla en tinta negra. Entre la acotación y el texto el núm. romano “I” con la indicación de los personajes: “La paloma y el cerdo”.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en los ang. de algunas h. Rasgados en los bordes. Orificios en el pliegue central de las h. 8-11. Manchas de tinta.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—

<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	—
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	AC II, p.68-73; JuT, p. 111-129.

#### 4.3.7. LA VIUDITA QUE SE QUERÍA CASAR. POEMA TRÁGICO

Para fechar la obra podemos, por un lado, suponerla coetánea a los poemas incluidos en *Libro de poemas* y titulados «Espigas» (*Poesía*, pp. 127-128), de junio de 1919, cuyo título y primer verso («El trigal se ha entregado a la muerte») figura en el reverso de la hoja 12 del manuscrito, y «Balada de un día de Julio» (*Poesía*, pp. 80-82), de julio de 1919, donde ya aparece la Viudita y la alusión al conde del Laurel, y, por otro lado, acudir al recuerdo de Francisco García Lorca:

Los primeros poemas que escribió, anteriores a *Libro de poemas*, coinciden cronológicamente con una obra que quedó a medio escribir. Obra ingenua, romántica, de ambiente histórico, abundante en largas, sonoras tiradas, de las que yo aún recuerdo algún verso suelto, muy malo, y que a mí entonces me parecía una gran cosa.<sup>56</sup>

Las abundantes correcciones y revisiones indican que el esfuerzo fue importante y simultáneo a la composición de *El maleficio de la mariposa*, incluso el 11 de marzo de 1920, el *Heraldo de Madrid* anunciaba el estreno inminente de *La estrella del prado*. Tal título, no muy lógico para *El maleficio*, sí encajaría con *La viudita*, pues es el primer verso de la canción con la que el coro infantil del prólogo inicia la obra. Es probable que el proceso continuase hasta el verano de 1920, en paralelo con la composición de la obra dramática en prosa *Cristo*. En carta a su familia de después del 9 de diciembre de 1919, menciona la obra:

Con frecuencia veo a Marquina y el otro día al leerle mi obra teatral “La viudita” se entusiasmó muchísimo y me dijo que si vengo 15 días antes se hubiera estrenado en Pascuas... pero pronto se pondrá en escena, aunque soy de la opinión contraria y ya os explicaré esto otro día. (*EC*, pág. 63)

Es la única vez que se menciona en el epistolario y, como ya manifestara Federico, no se llevó a escena. Se produce un importante cambio de registro, en comparación con *El maleficio*, en lo que concierne a la creación de una obra en verso con unos personajes que dejan de ser animales para convertirse en seres humanos. Lo que sí van a tener en común es el punto de partida, que va a ser también un poema, aunque no propio, sino perteneciente al folclore infantil.

De la lectura y estudio de los dos volúmenes del *Romancero general ó Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, editados por Agustín Durán (1916-

---

<sup>56</sup> Francisco García Lorca, «Prólogo a una trilogía dramática», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 13-14, mayo 1993, pág. 207.

1921),<sup>57</sup> se inspira para componer el poema «Ensueño de romances», fechado el 18 de enero de 1918, y donde ya deja entrever su fascinación por las cancioncillas de corro:

Surge el romance de niños,  
Azul aurora gloriosa.  
Canta la Carbonerita  
Con un ritmo singular,  
Y suspira la viudita  
Que se quería casar,  
La estrella linda del prado,  
La flor de Mayo y Abril,  
La que suspiraba amores  
En oloroso pensil...  
En un campo de azucenas  
Pasea el conde Laurel,  
Vestido de plata y oro  
Jugando con su lebrel. (*Poesía inédita de juventud*, pp. 153-154)

Aprovechando la letra de la canción de corro popular en Granada:

Yo soy la viudita  
del conde Laurel  
que quiero casarme  
y no encuentro con quién.  
-Si quieres casarte  
y no encuentras con quién  
escoge a tu gusto  
que aquí tienes quién.<sup>58</sup>

Realiza su propia versión, en la que el coro infantil y la voz de la niña cantan un híbrido del poema juvenil y de la canción popular granadina. El resultado es el siguiente:

CORO.  
Estrella del prado,  
Al campo salir,  
A coger las flores  
De Mayo y Abril...

VOZ.  
Yo soy la viudita  
Del conde Laurel,

---

<sup>57</sup> Catalogado con el n.º 346. Se hallan, además, otras recopilaciones de romances: el *Romancero caballeresco* (n.º 343); el *Romancero criollo: relaciones y cantares* (n.º 344); el *Romancero del Cid Ruy Díaz* (n.º 345); el *Romancero popular* (n.º 347); el *Romancero popular de la montaña: colección de romances tradicionales* (n.º 348); los *Romances de amor y gentileza* (n.º 349); los *Romances moriscos novelescos* (n.º 350) y los *Romancillos anónimos* (n.º 351), cuyas lecturas le debieron, de igual modo, inspirar para componer sus propios romances.

<sup>58</sup> Tadea Fuentes, *El folklore popular en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1990, pág. 58.



Que quiero casarme  
No tengo con quién.

CORO.

Y Siendo tan bella  
¿No tienes con quién?  
Escoge a tu gusto  
Que aquí tienes cien.

(Como si cantaran los grillos en el campo.)

VOZ. (Muy lejos.)

Yo soy la viudita  
Del conde Laurel,  
Que quiero casarme,  
No tengo con quién. (Primeros escritos, *La viudita*, prólogo, pág. 910)

Los cuatros primeros versos cantados por el coro ya aparecían en *Impresiones y paisajes*, cuando «un coro de niñas harapientas dicen muy mal la tierna canzoneta fundida en el crisol de Schubert melancólico: “Estrella del prado, / al campo salir / a coger las flores / de Mayo y Abril...”»<sup>59</sup>. Este canto de rueda popular en algunos pueblos de la vega granadina, comenzaba en realidad así: «El treinta de mayo...»<sup>60</sup>.

La canción, considerada en *Impresiones* como «de intensa poesía, sobre todo cuando suena en las noches de luna de un verano pueblerino» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 29), se hallaría dramatizada en la acotación del prólogo de *La viudita*: «La escena representa una humilde plaza de pueblo [...] La luna amarilla, en su menguante, pone alfombras de ramas en el suelo... A lo lejos suena el Coro infantil» (Primeros escritos, *La viudita*, pág. 910). La estructura pasará a *Elenita*: «Plaza de pueblo. Acacias florecidas. El corazón de la fuente está atravesado por siete rayos de luna» (Primeros escritos, pág. 1030) y a *Mariana Pineda*: «Luz de luna. Al fondo, las Niñas cantarán, con acompañamiento, el romance popular» (*Teatro completo*, 2012, Mariana Pineda, prólogo, pág. 52).

Otra de las versiones de la canción de corro, de procedencia almeriense, dice así:

La viudita, la viudita  
la viudita se quiere casar,  
con el conde, conde de Cabra,  
conde de Cabra se casará.<sup>61</sup>

En la escena V del cuadro segundo canta la Viudita:

<sup>59</sup> Tadea Fuentes, *Op. Cit.*, pág. 38.

<sup>60</sup> *Op. Cit.*, pág. 39.

<sup>61</sup> *Op. Cit.*, pág. 58.

Adornad mi ventana con rosas: ya es verdad  
Que me caso mañana ante un altar  
Con el conde, conde de Cabra,  
“Conde de Cabra de una ciudad”. (*Primeros escritos, La viudita*, pág. 941)

En una primera redacción, la trama argumental constaba de un acto dividido en dos cuadros, el primero subdividido en cuatro escenas (de la escena I hay un esbozo anterior escrito a lápiz)<sup>62</sup>, y del segundo, escribe la escena I y un fragmento de una segunda, hasta la confesión del marqués. En una segunda redacción, visible por el uso de tinta más clara, añade el reparto, el subtítulo definitivo, *Poema trágico*, y un prólogo. Además, reestructura la escena I, introduciendo «Escena IV» entre las líneas ya escritas, redacta dos veces la escena V, con función de interludio, completando lo ya escrito en la primitiva escena II (ahora escena VI) y remata el cuadro II con una escena VII en la que el marqués ordena al bufón Antón Pirulero<sup>63</sup> asesinar al conde de Cabra.<sup>64</sup>

Las alusiones en boca de Antón Pirulero a los bufones como muñecos y la descripción que de él realiza Federico en la acotación como el polichinela de la farsa italiana, así como la descripción de los personajes y de sus movimientos en las acotaciones, recuerdan al teatro para títeres. Al principio de la escena III del cuadro primero describe así la entrada del Marqués y del Ayo:

*El Marqués muestra el semblante empolvado por la melancolía. Lleva los brazos desmayados y la cabeza lánguida. El Ayo acompañante es un viejecito encorvado con una larga barba de gnomo y hablar extinguido. Vienen vestidos de negro. (Primeros escritos, La viudita, pág. 923)*

En una de las redacciones de la escena V del cuadro primero, describe la entrada de La Viudita, a la que compara con un hada, con sus Damas y con un joven Juglar del siguiente modo:

*La Viudita viste de blanco y se adorna con sus bellas trenzas rubias. Es como la hadita buena de los cuentos. Con ellas viene un Juglar joven y apuesto que lleva una capa de seda verde y una gorra con plumas. (Primeros escritos, La viudita, pág. 957)*

Por otro lado, la atmósfera de misterio que viene descrita en algunas de las didascalias, por ejemplo, al final de la escena II del cuadro primero, nos recordará el ambiente de

---

<sup>62</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000022105@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000022105@fondo)

<sup>63</sup> Nombre procedente también del folclore infantil: «Antón, / Antón, / Antón Pirulero. / Cada cual, / cada cual / que atienda a su juego, / y el que no lo atienda / pagará una prenda». En este poema trágico va vestido como el polichinela de la farsa italiana.

<sup>64</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000022093@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000022093@fondo)

desasosiego alcanzado de modo magistral por Maeterlinck en algunos de sus dramas simbolistas:

*(Hay unos segundos de silencio angustioso en la escena. Cada momento es más misterioso y azul la luz del amanecer.) (Primeros escritos, La viudita, pág. 922)*

Asimismo, el desarrollo del argumento dramático de *La viudita*, tal como indica el autor, tiene lugar en un país remoto y medieval. Como remotos y medievales serán los escenarios escogidos por Maeterlinck para sus dramas (castillos y sus alrededores, estancias...).

En cuanto a las fuentes, se puede establecer que «el cuerpo de la obra tiene el interés del aprendizaje, del entrenamiento en el repertorio de convenciones del teatro poético modernista, que tan rentable le será en el futuro, a través de la imitación múltiple de obras vistas en Granada y de lecturas varias» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 30). Obras como *El alcázar de las perlas* de Villaespesa (estrenada en el Gran Teatro Isabel la Católica de Granada el 11 de noviembre de 1911) o *Las hijas del Cid* (1908) y *Doña María la Brava* (1909) de Eduardo Marquina, quien en mayo de 1919 lo acogió en Madrid con verdadero candor y lo puso en contacto con Gregorio Martínez Sierra, a través del cual le llegarían las traducciones de los dramas de Maeterlinck y que, además, le granjearía la oportunidad de figurar en el cartel del Eslava. En la biblioteca del poeta también hubo un ejemplar de la obra modernista *El conde Alarcos*. Tragedia romancesca, de Jacinto Grau,<sup>65</sup> compuesta en 1907, pero que no fue estrenada hasta 1917 en el Teatro de la Princesa de Madrid, y cuya génesis vendría dada por el interés que le suscitó el «Romance del conde Alarcos», motivo que, al igual que *La viudita*, pertenecen al folclore popular y donde el destino aciago volverá a vencer a su eterno rival: el amor.

---

<sup>65</sup> Catalogado con el n.º 179.

<b>Número de catálogo: 68</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	La viudita que se quería casar: poema trágico.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1919], [Anterior a Jun.?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Personajes. <i>Empieza (2):</i> La escena representa una humilde plaza de pueblo <i>Empieza (3):</i> “Estrella del prado
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Que esta sangre lacere tu corazón de bronce! Telon rapido.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Personajes – Prólogo – Mutación – Acto I – Escena segunda – Escena III – Escena V – Final cuadro 1º - Acto 1. Cuadro II – Escena I – Escena IV – Escena V – Escena VI – Escena VII.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[57] h. ([1], [1]-2, [1]-18, 1-11, 1bis, 2bis, 3bis, 4-5, 12bis, 13bis, 14bis, 11-27), 152 x 208 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas, escritas el r. de las tres primeras h. y de la 1bis hasta el final (h. 27), con una tinta negra más clara que las h. numeradas [1]-18 y 1-11, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. Al dorso de la h. numerada 12 del Acto I, la anotación al plumilla en tinta negra: “Espigas./ El trigal ya se entrega a la muerte”. Al dorso de la h. numerada 18 del Acto I: “¡Que cielo de mortadela!”. El dorso de la h. 11, de la Escena VI,

	numerado 15bis es el final de la h. 14bis.
<b>10. Estado de conservación</b>	R. Papel afectado por la acidez, con señales de pliegue central y en algunos áng. de las h. Rasgados en los bordes de algunas h. y sobre todo en el borde drcho.. de la h. 18 del Acto I y en el izqdo. de la h. 27. Manchas en algunas h. Papel de marca: “S.F.G.B. The Royal” con escudo de armas de Inglaterra.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	En el tít. Acto I, tachado el “I”.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de la anotación “Espigas. El trigal ya...” al dorso de la h. 12, que es el vs. 1 del poema “Espigas” fechado en junio de 1919, OC I, p. 120.
<b>14. Nota general al texto</b>	En las h. 1bis-5 hay otra versión de la Escena V.
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 131-208 y p. 209-215 (segunda versión de Escena V).

Versión primera de un fragmento del diálogo de los dos guerreros del acto I, [escena I]

<b>Número de catálogo: 69</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[La viudita que se quería casar].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1919?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Guerrero 1º <i>Empieza (3):</i> !Noche clara! noche clara!
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> maldito de encinas viejas
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 152 x 208 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla sin numerar, doblada formando cuadernillo, escrita r. y v. a lápiz con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, con señales de pliegue. Principios de rasgado en los bordes de la h. Papel de marca: “S.F.G.B. The Royal” con escudo de armas de Inglaterra.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Tít. tomado de: <i>La viudita que se quería casar</i> (nº cat. 68).
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha anterior a la redacción de <i>La viudita que se quería casar</i> .
<b>14. Nota general al texto</b>	Versión primera de un fragmento del diálogo de los dos guerreros del Acto I, [Escena I], nº cat. 68.
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 217-221.

#### 4.3.8. CRISTO. POEMA DRAMÁTICO Y CRISTO. TRAGEDIA RELIGIOSA

La sombra de Cristo que comenzaba a perfilarse en *Teatro de almas* y que se convertía en un Dios dulce que cabalgaba a lomos del Asno en *Del Amor. Teatro de animales*, cobra ya protagonismo en las dos versiones, una en verso y otra en prosa, que se conservan de esta obra y que datan, de manera aproximada, de 1919-1920. El personaje de Cristo ya había fascinado al recién estrenado escritor en sus prosas místicas. A modo de ejemplo, pues las alusiones son constantes en estos escritos, destacaremos los siguientes: al final de la *Mística de negrura y de ansia de santidad*, fechada el 5 de mayo, probablemente de 1917, redacta un elogio a la figura de Jesús titulado *Oración. Jesús de Nazareth* donde deja evidencia de lo que representa para él la vida y la obra del hijo de Dios, al que ama:

Jesús blanco, Jesús puro, Jesús hombre, yo te amo con frenesí... (*Prosa inédita de juventud*, pág. 71)

En otra mística, de abril o mayo del mismo año, *Mística que trata de nuestra pequeñez y del misterio de la noche*, vuelve a encomiar la figura de Jesús y el fin de su misión entre los hombres:

La única religión sea el eterno amor entre todos los hombres, la igualdad perfecta y la unión de ideales... (*Prosa inédita de juventud*, pág. 82)

Un último ejemplo prosístico, incompleto, fechado en octubre de 1917 y titulado *Mística. El hombre del traje blanco* vuelve a resaltar la admiración que siente por ese ser que es todo amor:

Sobre la tierra pasó la luz. Era el supremo entendimiento y el supremo amor, y por eso los hombres lo amaron. (*Prosa inédita de juventud*, pág. 153)

En poemas tempranos, como el fechado el 19 de diciembre de 1917 y titulado «Un tema con variaciones pero sin solución» (*Poesía inédita de juventud*, pp. 107- 110), vuelve a insistir en ello. Es por esta razón que no es de extrañar que irrumpa también en el teatro este Cristo humano, este Cristo del amor, en oposición a la tiranía de Dios, y con quien llegará a identificarse el joven Lorca.

La admiración se hará extensiva a otros personajes religiosos que cobrarán vida en sus escritos noveles, como, por ejemplo, a San Francisco de Asís en el poema «La balada de Caperucita» (*Poesía inédita de juventud*, pp. 524-548), de enero y febrero de 1919,

quien, a través de más de quinientos versos, y en forma de alegoría, acompañará a la Poesía en busca del Amor, aunque la amabilidad con que trata a Jesucristo lo acerca, engrandecido, a nuestra mirada.

La versión en verso, titulada *Cristo*. Poema dramático, consta de 5 hojas: la primera con el reparto, y las otras cuatro, correspondientes a la escena primera del acto I, numeradas de 1 a 4<sup>66</sup>. Es simultáneo o poco posterior a *La viudita* por el tipo de letra del manuscrito, aunque podría ser que se tratase de una copia cuya primera redacción se remontaría a 1917. La acción se sitúa en casa de Jesús en Nazaret y en la descripción de la acotación inicial ya recrea la ambientación de los cuentos de niños, para los que versionaría, algunos años después, el cuento popular *La mata de albahaca* en su teatrillo de títeres:

*Como en los cuentos de los niños y las estampitas sagradas, se ven el banco de carpintero, la rueca y el vaso de cristal con el tallo de azucenas. (Primeros escritos, Cristo. Poema dramático, acto primero, escena primera, pág. 963)*

Casi idéntica descripción encontraremos en la acotación inicial de la versión en prosa:

*Delante de la arquería, y como en los cuentos de los niños y en las estampitas sagradas, se verá el banco de José carpintero, la rueca de María y el vaso de cristal con el gentil tallo de azucenas. (Primeros escritos, Cristo. Tragedia religiosa, acto primero, escena primera, pág. 967)*

En esta versión también, en el acto segundo, vuelve a hacer mención a los personajes de cuentos de hadas cuando describe a la Vieja:

*(Trae un palo viejo para apoyarse y parece un hada mala de cuento infantil.) (Primeros escritos, Cristo. Tragedia religiosa, acto segundo, escena primera, pág. 984)*

En el fragmento de la única escena que escribió, María y su esposo están conversando sobre el paso del tiempo y la proximidad de la muerte. Mientras, María está tejiendo una túnica blanca para Jesús. «Esta obra, igual que la versión en prosa, se sitúa en las vísperas de la vida pública de Jesucristo» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 36).

El segundo manuscrito, *Cristo*. Tragedia religiosa, se compone de 36 hojas: todo el acto primero, dividido en seis escenas, y el acto segundo hasta el comienzo de la escena quinta<sup>67</sup>. Como en la versión en verso, comienza la obra con la conversación entre María y José sobre el paso del tiempo para derivar en la figura de Jesús.

<sup>66</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021575@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021575@fondo)

<sup>67</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021586@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021586@fondo)



La inquietud que se palpaba en la escena de los guerreros de *La viudita*, a imitación de los dramas simbolistas, se recrea en varias acotaciones, no solo a través de los pausados movimientos de los personajes, sino que la naturaleza también cobrará un papel importante, pues le servirá al artista para anunciar funestos presagios:

*(Quedan los dos en silencio y llenos de inquietud. Sobre los montes lejanos se apagan las últimas ascuas del crepúsculo sangriento.) (Primeros escritos, Cristo. Tragedia religiosa acto primero, escena primera, pág. 970)*

*(Se va quedando dormida. La luz de la lámpara oscila y las paredes se llenan de sombras inquietantes y empieza a hilar.) (Primeros escritos, Cristo. Tragedia religiosa, acto primero, escena II, pág. 971)*

Viene toda la escena tercera marcada por el sueño donde se le aparece Gabriel a María para transmitirle el funesto presagio sobre la suerte que correrá Jesús. La conversación entre ambos está plagada de movimientos que indican la agitación de María: (*Con angustia*), (*Agitadísima*), (*Desoladísima y casi sin voz*). Una vez está realizada la revelación, ante cuyo edicto divino no puede luchar, María despierta. La muerte de Jesús representará el despertar a la verdad (como declamara Segismundo en su famoso parlamento). En este punto, es probable que Federico hubiese leído la traducción que del cuento *Una vez hubo un rey...*, de Rabindranath Tagore, realizara Zenobia Camprubí de Jiménez para el número 11 de la sevillana revista *Grecia*, donde, acerca del sueño y de la muerte, el autor indio resolviera:

Pero aquella noche lluviosa, a la luz vaga de la lámpara, la muerte perdió todo su horror en el pensamiento del niño, y no era más que el sueño profundo de una noche.<sup>68</sup>

Tras el inquieto sueño, aparece Jesús en escena, para quien «no hay más ley que el Amor» (acto primero, escena IV, pág. 977) y en su deseo de repartir amor entre todas las criaturas, «sufre la incapacidad por devolver el apasionado amor de Esther [...] El amor humano, la sexualidad no es para Jesús»<sup>69</sup>. Continúan los presagios que trae la naturaleza:

JOSÉ. (*Sobresaltado y lleno de terror.*) ¡Ay!

MARÍA. (*Asustada.*) ¿Qué?

JOSÉ. ¿Has visto?

MARÍA. No he visto nada, ¿qué ha sido?

<sup>68</sup> Rabindranath Tagore, *Una vez hubo un rey...* (en traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez) [en línea]. *Grecia*, Sevilla, 15/III/1919, pág. 5. [Última consulta: 6 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005418347&search=&lang=es>

<sup>69</sup> Margarita Ucelay, «El teatro juvenil de Federico García Lorca», Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 19-20, diciembre 1996, pág. 160.

JOSÉ. Una estrella roja se ha corrido de horizonte a horizonte, dejando en el cielo una llaga profunda de sangre hirviente.

[...]

JOSÉ. Pero nunca una estrella ha partido el cielo en dos pedazos. Como los rayos parten los olivos. ¡Algo muy terrible presente mi corazón! (*Primeros escritos, Cristo*. Tragedia religiosa, acto primero, escena VI, pp. 981-982)

José siente que la muerte ronda al final del primer acto: «Siento que la muerte me tiende sus cadenas de penumbra» (acto primero, escena VI, pág. 982).

Comienza el segundo acto con el encuentro fortuito entre Esther y una Vieja a la que ofrece agua. La confianza que le ofrece la Vieja hace que la joven le confiese su tristeza por la angustia que siente a causa de un amor imposible. Estamos ante el primer personaje femenino que va a sufrir por amor. A su lado, el personaje de la Vieja, encarnaría el germen lejano aún de la Vieja Pagana de *Yerma*.

Aparece Jesús, quien le va a manifestar a Esther cuáles son sus planes: «predicar el amor» (acto segundo, escena III, pág. 991), un amor en el que condena sus instintos más humanos por la salvación de las almas. Incompleto el segundo acto, acaba la obra con el primer milagro de Jesús al devolverle la vida a un gorrión moribundo y ofreciendo su primera lección en nombre del amor.

Una vez frenado el caudal juvenil y en una nueva dirección, escribiría poemas como «Nacimiento de Cristo», de 1929-1930, e incluido en la serie III («Calles y sueños») o «Crucifixión», fechado el 18 de octubre de 1929 e incluido en la serie VII («Vuelta a la ciudad»), ambos de *Poeta en Nueva York* (en *Poesía*, pp. 509-510 y 533-534, respectivamente). Imágenes vanguardistas que, sin embargo, van a seguir fieles al fondo: la admiración por el gran mártir del Amor.

<b>Número de catálogo: 16</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Cristo: Poema dramático
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1919-1920?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Personajes <i>Empieza (2):</i> La escena representa la casa de Jesus en Nazaret <i>Empieza (3):</i> Tranquila esta la tarde
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Has sido mi cayado
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Personajes – Acto 1º (Escena I).
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	5 h. ([1], [1bis], 2-4, 152 x 208 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto las dos primeras, escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	R. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en otras direcciones. Rasgados en los bordes de algunas h. Manchas de tinta negra y acidez en la primera y tercera h. Papel de marca: “The Royal” con escudo de armas de Inglaterra debajo del cual lleva las iniciales S.F.G.B..
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de la época del teatro juvenil.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 223-230.

<b>Número de catálogo: 17</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Cristo: Tragedia religiosa.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1919-1920?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> La escena representa una infinita lejanía azul <i>Empieza (3):</i> !Tranquila esta la tarde. ¿Pasaron los camellos de Daniel?.
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Algun día se cegara
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> [Acto I] ([Escena I] – Escena II – Escena III – Escena IV – Escena V) – Acto II (Escena I – Escena II – Escena III – Escena IV – Escena V).
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[35] h. ([1], 2-12, 14, 16, 17-22, 1-15), 152 x 208 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto la primera del Acto I, escritas el r. a plumilla en tinta negra, y a lápiz el r. y v. de la h. numerada 14 y el r. de la h. 16. Con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en los áng. Manchas de tinta negra y acidez en el borde inf. izqdo. de las h. 1, 2 y 18 del Acto I. Pequeños rasgados en los bordes de las h. Papel de marca: “The Royal” con escudo de armas de Inglaterra, debajo del cual lleva las iniciales S.F.G.B..
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Precede al subtít. “Tragedia religiosa” el

	tít. tachado: "Poema".
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de la época del teatro juvenil.
<b>14. Nota general al texto</b>	En el ms. hay un salto en la numeración de la h. 12 a la 14. El dorso de la h. 14 sin numerar. En ambos casos no hay interrupción textual.
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 231-296.

#### 4.3.9. SOMBRAS. POEMA

El título y subtítulo definitivo de *Sombras. Poema*, «aparece en hoja aparte y sustituye a *Diálogos de sombras. Poema en prosa* (en la primera hoja de texto) y *Banquete final* (tachado). Está fechada a 9 de febrero de 1920» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 45), aunque esta fecha está superpuesta a la del 1 de febrero de 1910, fecha que se descarta porque el poeta contaba por aquel entonces 11 años.

Para Eutimio Martín, «tampoco el año 1920 puede corresponder ni a la forma ni al contenido del texto: no es esta la letra del poeta en fecha tan temprana [...] y hay un detalle preciso en el texto que retrotrae –este pasaje al menos– a los años treinta de la República española»<sup>70</sup>. Este detalle se refiere a la identificación del «ministro español que cantaba malagueñas» (*Primeros escritos, Sombras*, escena primera, pág. 1001) con Fernando de los Ríos, y de la Sombra 3.<sup>a</sup>,<sup>71</sup> que lo conocía mucho, con el propio poeta.

Fernando de los Ríos, de todos modos, no fue ministro hasta 1931 en el gobierno provisional de la recién proclamada Segunda República. Si a todo esto se le añade la aparición de Sócrates en la segunda escena, filósofo que, según el testimonio de su hermano Francisco, Federico conocía a través de la lectura de los *Diálogos* de Platón en la biblioteca del propio don Fernando, e incluso en la del poeta figura catalogado un ejemplar (n.º 316) donde hay pasajes marcados a lápiz, lleva a Eutimio Martín a la conclusión de que «el poeta ha modificado la primera versión de la obra añadiendo la presencia de su amigo ministro, sin por ello cambiar la fecha de redacción del conjunto del texto»<sup>72</sup>.

Para Soria Olmedo, en cambio, si bien es difícil no reconocer en el «poeta insufrible» (escena primera, pág. 1001) a García Lorca, más complicado es asociar al ministro con Fernando de los Ríos, pues, aparte de que, como ya se ha mencionado, no fue ministro hasta 1931, «ni el tono de la obra ni las preocupaciones del poeta el año de la II República dan mucho pie a creer que la fecha no es la que figura en el manuscrito» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 48).

---

<sup>70</sup> Eutimio Martín, «Una obra inédita de García Lorca: *Sombras*», *Quimera*, núm. 36, marzo 1984, pág. 53. Texto revisado en su obra reciente *El 5.º evangelio*, en los capítulos «Sombras: Cristo, mensajero de la inexistencia de Dios» (pp. 122-132) y «Un dúo Machado-Lorca» (pp. 133-136).

<sup>71</sup> Tanto en la edición de Miguel García-Posada, que es de la que se han consultado los textos, como en la de Soria Olmedo, que es la que se ha seguido a nivel crítico, la sombra que realiza tal afirmación es la Sombra 3.<sup>a</sup> (pág. 1001 en García-Posada y pág. 313 en Soria Olmedo). Eutimio Martín, en cambio, en su artículo, indica que se trata de la Sombra 2.<sup>a</sup>, así como en la revisión incluida en *El 5.º evangelio*. Si se analiza el manuscrito con detenimiento, ciertamente, se asemeja más a un 2 que a un 3.

<sup>72</sup> Eutimio Martín, artículo citado, pág. 53.

Lo que sí es cierto es que las alusiones históricas que se ofrecen en la obra, en boca de la Sombra 2.<sup>a</sup>, hacen referencia a figuras reales: don Práxedes Mateo Sagasta, presidente del gobierno español en varios periodos desde 1874 a 1902; el general Martínez-Campos, presidente este último del gobierno español en 1879 y ministro de Guerra en el gabinete Sagasta; Alfonso XII, monarca español entre 1875-1885, quien accedió al trono con Sagasta como jefe de gobierno y con el apoyo del general Martínez-Campos; Frascuelo, torero español de la época que se retiró a principios de 1889; y Núñez de Arce, poeta y político, ministro de Ultramar, Interior y Educación durante el partido progresista de Sagasta. De este modo, las cinco figuras mencionadas están relacionadas de forma cronológica con un periodo histórico concreto de la historia española de finales del siglo XIX, que dista aún de 1931.

Otro dato cronológico que se puede sustraer del diálogo de las sombras es su alusión al té. En la Residencia de Estudiantes, Federico y sus amigos se reunían, a modo de ritual, para celebrar lo que bautizó como «La desesperación del té»<sup>73</sup>. Federico se incorporó como residente en 1919 y estuvo alojado hasta 1925. Si la obra, como defiende Martín, fue modificada hacia el año 1931 para poder aludir a Fernando de los Ríos como ministro (cuya vida política comenzaría, en realidad, en 1919, cuando se afilió al PSOE y resultó elegido diputado por las Cortes Generales de Granada en las elecciones de ese mismo año, cargo que ostentaría entre 1919 y 1920), no se tuvo en cuenta tampoco el detalle del año en que descubrió los rituales del té, y que es probable que fuera la que figura en el manuscrito: 1920. Por otro lado, y si de suposiciones se trata a la hora de buscar a ese «ministro español que cantaba malagueñas», malagueño y ministro fue también Francisco Bergamín García, padre de su amigo José Bergamín y ministro de Gobernación por aquella época, aunque es difícil reconocer en la figura de este al cantaor de malagueñas.

En cuanto a la alusión a Sócrates, y si bien Federico leería con entusiasmo los diálogos platónicos en la biblioteca de don Fernando de los Ríos en 1931, ya en una prosa temprana, *El poema de la carne. Nostalgia olorosa y ensoñadora* (en *Prosa inédita de juventud*, pp. 247-248), fechada el 12 de marzo, quizá de 1917, aparece Platón dialogando con Safo y alude a su maestro, Sócrates. Asimismo, en un poema de noviembre de 1918 titulado «Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo», aparece la actitud socrática ante el aprendizaje de su «Solo sé que no sé nada», así como

---

<sup>73</sup> José Antonio Martín Otín, *La desesperación del té (27 veces Pepín Bello)*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pág. 96.

el acto de fe que supuso su condena a muerte tras denunciar el papel supersticioso y manipulador de la religión oficial:

Tenemos la amargura de no saber de Nada  
Pero la Luz existe y existe la Verdad.  
Sócrates nos enseña en su muerte pausada  
Una lección de fe para la humanidad. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 481)

En otro poema juvenil titulado «Preguntas», de mayo de 1918, e incluido en *Libro de poemas*, vuelve a mencionar la fe del filósofo:

Corre el agua del río mansamente.  
-¡Oh, Sócrates! ¿Qué ves  
En el agua que va a la amarga muerte?  
-¡Pobre y triste es tu fe! (*Poesía*, pág. 88)

Otro texto donde se alude al filósofo es en el titulado «Árbol de sorpresas» y subtítulo «Sócrates», de principios de 1922, narración en prosa incluida en el apartado de *Poesía varia* (*Poesía*, pág. 640). En él vuelve a relucir el método de aprendizaje socrático. Por tanto, fue temprana la admiración por la figura del filósofo si tomamos como punto de partida el poema juvenil fechado en 1917.

Para Martín, la escena primera, en la que hay una intención irónica contra las reglas más establecidas de la religiosidad convencional a favor de la metempsicosis, doctrina religiosa y filosófica de procedencia oriental, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos, estaría inspirada en la narración *Los sueños* (1796) de Jean-Paul Richter, a la que con probabilidad accedería a través de la versión incompleta traducida al francés que Madame de Staël publicó en 1814 en *De l'Allemagne*. En la obra de Richter, cuyo título original era *Discurso de Cristo muerto desde lo alto del cosmos diciendo que no hay Dios*, el autor se ve sumido en una pesadilla donde el propio Jesús anuncia la inexistencia de Dios y, cuando despierta del terrible sueño, se satisface de adorar a un Dios que dirige con bondad este mundo. Le sirvió la obra para evidenciar las caóticas consecuencias de un mundo en el que no existiese Dios. En los escritos de literatos y filósofos de los siglos XIX y XX se puede encontrar la huella del sueño de Richter (Musset, Baudelaire, Gide, Nietzsche, Dostoievski, Mallarmé, Joyce, Valéry...). Federico pone en boca de la Sombra 2.<sup>a</sup> la ingenuidad que conlleva creer aún en Dios y la Sombra 1.<sup>a</sup> hará alusión precisamente al sueño de Richter sobre el comunicado de Jesús:



SOMBRA 1.<sup>a</sup> (*A voces.*) ¡Señoras sombras! Acaba de descender de los otros espacios un mensajero diciendo que ha encontrado a Cristo en un rincón apartado de la inmensidad y le ha dicho formalmente que Él no sabe qué camino conduce al reino del Padre. Que Él no conoce a su Padre más que de nombre y nos ruega con insistencia que si nosotros damos en el camino que lleva al Todopoderoso le mandemos inmediatamente recado. (*Primeros escritos, Sombras*, escena primera, pp. 1000-1001)

En la escena II aparece la Sombra de Sócrates a la que, igual que en algunas prosas de juventud relacionadas, llega a convertir «en una especie de prefiguración del crucificado»<sup>74</sup>. La Sombra 6.<sup>a</sup> figura aquí como la fe de Sócrates, de la que este se siente muy lejos ya, pues lleva tiempo dudando de su existencia:

SOMBRA DE SÓCRATES. Me persigues siempre, dándome aliento cuando ya toda mi pasión se esfumó... El mundo es un juguete sin dueño... Yo me he transformado sucesivamente en gato, en rana, en flor, en sombra y volveré otra vez a ser hombre, y así sucesivamente... Y lo más terrible es que se recuerda todo. Es una gran burla que nunca se acaba... (*Primeros escritos, Sombras*, escena segunda, pág. 1002)

La escena finaliza con la ascensión de las sombras al cielo y la irrupción en el jardín del jardinero y su hijo que vienen a plantar tres árboles, que simbolizarían los tres árboles del humanismo cristiano y que son «la riqueza de pensamiento, la riqueza y alegría de la fe y la grandeza de corazón»<sup>75</sup>. Por último, Martín establece una similitud ideológica entre Antonio Machado y Lorca: «Para Juan de Mairena, Sócrates y Cristo eran los “dos maestros” sin los cuales no hay pedagogía posible»<sup>76</sup>, con lo que parece evidente que ambos autores compartirían «un mismo afán de sincretismo socrático-cristiano»<sup>77</sup>.

El título desechado, *Diálogos de sombras*, y la estructura de estas dieciséis hojas manuscritas<sup>78</sup> son un prelude de los *Diálogos breves* de 1925-1926.

En conclusión, Federico aúna su incipiente dicotomía sobre la existencia de Dios y el eclecticismo lector y produce obras como esta, preñadas de una gran carga de espiritualidad y con la finalidad de encauzar las preocupaciones metafísicas que lo desbordan.

---

<sup>74</sup> Eutimio Martín, artículo citado, pág. 54.

<sup>75</sup> *Ibidem*

<sup>76</sup> Eutimio Martín, artículo citado, pág.55.

<sup>77</sup> *Ibidem*

<sup>78</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000022004@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000022004@fondo)

<b>Número de catálogo: 59</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Sombras: Poema.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	1920, Febrero, 9.
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Personajes <i>Empieza (2):</i> La escena es un jardín antiguo. Una fuente que <i>Empieza (3):</i> Si os parece bien descansaremos
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Los dos se persignan y se ponen a cavar el jardín.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Personajes – Diálogos de sombra: Poema en prosa.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[16] h. ([1a], [1b]-15), 152 x 208 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo en prosa.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto las dos primeras. Escritas el r. a plumilla en tinta negra, con el v. en blanco, con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en varios áng. de las h. Rasgados en los bordes de las h. 4 y 15. Orificios en el pliegue central de la h. 15. Manchas de tinta en el r. de la h. [1a] y en v. de las h. 13, 14 y 15 y de agua en la h. 15. Papel de marca: “S.F.G.B. The Royal” con escudo de armas de Inglaterra.
<b>11. Nota al dibujo</b>	En la parte sup. izqda. de la h. [1b] dibujo de una cruz griega, que sigue la forma de cruz de la filigrana.
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Tít. tachado: “Banquete final” entre

	“Diálogos de sombra” y “Poema en prosa”.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Corregido en la fecha del día un 1 por un 9 y en el año un 1 por un 2.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 297-318.

#### 4.3.10. [JEHOVÁ]

Las doce hojas manuscritas están fechadas el 6 de mayo de 1920<sup>79</sup>. Lorca recupera el tema de [*Dios, el Mal y el Hombre*], pero con un tono grotesco en consonancia con dos poemas coetáneos publicados en *Libro de poemas*: «Canción para la luna» (*Poesía*, pp. 75-77), de agosto de 1920, y «Prólogo» (*Poesía*, pp. 99-102), fechado el 24 de julio de 1920 en la Vega de Zujaira.

Se caracteriza por una escenografía que contribuye a que el tono *farsesco* de la obra quede aún más acentuado:

*Telón de nubes. Bastidores de cartón con ligeros tintes rosados [...] En el centro dos escabeles medievales y un sillón moderno (de una fábrica valenciana). Al fondo un árbol de madera con manzanas de lata. Habrá una serpiente de gasa verde. (Es muy conveniente la instalación eléctrica para producir efectos de apoteosis.) (Primeros escritos, [Jehová], pág. 1004)*

Nótese, si no, el contraste del atrezo: desde escabeles medievales a un sillón moderno valenciano, sin olvidar la instalación eléctrica en lo que vendría a representar el Cielo.

La descripción de los personajes, así como las acotaciones, contribuyen, de igual modo, a la libertad de la farsa:

*(Jehová aparece solemne y malhumorado. Le sigue un Angelote viejo con la cara despintada y las alas pegadas con sindetikón...)* (Primeros escritos, [Jehová], pág. 1004)

*(Empieza la tormenta. La resina debe ser muy buena para mejor efecto.)* (Primeros escritos, [Jehová], pág. 1008)

*(Vienen las categorías. Son de cartón, con los ojos iluminados por detrás; se mueven por hilitos que manejan personas invisibles.)* (Primeros escritos, [Jehová], pág. 1008)

JEHOVÁ. Este maldito triángulo de hojalata me fastidia soberanamente. Apriétame el tornillo, que se me va de un lado para otro... (Primeros escritos, [Jehová], pág. 1009)<sup>80</sup>

Los propios personajes van a aludir a su condición de muñecos:

ÁNGEL. Luego al acostaros os daré unas unturas con aguarrás... (Primeros escritos, [Jehová], pág. 1004)

JEHOVÁ. (*Iracundo consigo mismo.*) ¡Es verdad! ¡Aquí nos damos con la cabeza en el techo! ¡Qué angustia! (Primeros escritos, [Jehová], pág. 1005)

<sup>79</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021823@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021823@fondo)

<sup>80</sup> «Me caso mañana y me estoy quedando parado. Esta rueda sobre todo no funciona y me ha dicho mi director: “Ves a que le de cuerda a tu reloj aquel hombre, ¿sabes?” y he venido» dice Cristóbal un tiempo después en la burla *Cristobícal* (quizá durante el verano siguiente si seguimos la cronología del proyecto que se analizará más adelante).

Todas estas características técnicas «nos aproximan a otra veta del mundo lorquiano, el teatro para muñecos, en cuya órbita se mueve también la sucesiva *Comedia de la carbonerita*» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 51). Teatro, además, en el que ya había realizado alguna incursión, puesto que *El maleficio de la mariposa* fue concebida, en un primer momento, para representarse con guiñol.

Aparecen en escena el Ángel y Jehová conversando y en uno de los parlamentos, este último hace notar la inclinación, desacertada, a emular al hombre:

JEHOVÁ. Cuando yo era joven las ángeles eran más naturales. Desde que en mi corte entró la fatal manía de imitar a los hombres hemos degenerado lamentablemente, y la imitación es cosa despreciable. (*Primeros escritos, [Jehová]*, pág. 1005)

Se acaba convenciendo, sin embargo, de que no todo es detestable en el hombre, pues hay inventos cuya finalidad les está haciendo la vida más confortable en el cielo. Federico aprovecha el diálogo entre los dos personajes para satirizar ciertas lecturas y ciertos autores y finalizar con la imagen de un Cristo encadenado, quien, como Segismundo, «nos puede dar un disgusto el día menos pensado...» (pág. 1010).

Si ya en *Sombras* hacía alusión a las reuniones de té con los amigos en la Residencia, quizá en [*Jehová*], los santos adaptados a la vida moderna, sean los mismos contertulios; al menos, ese san Cristóbal boxeador podría corresponderse con el joven Buñuel, quien contaba con el boxeo entre sus aficiones. En uno de los poemas compuestos alrededor de esas fechas y compilados luego en *Libro de poemas*, titulado «Madrigal de verano» y fechado en agosto de 1920 en la Vega de Zujaira, vuelve a aludir a San Cristóbal (*Poesía*, pp. 70-71).

La anécdota argumental, de este modo, le permite volver a plasmar la idea del hombre como juguete en manos de Dios, en clave irónica y desde una vertiente más vanguardista.

<b>Número de catálogo: 41</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Jehová]
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	1920, Mayo, 6.
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Telón de nubes: <i>Empieza (3):</i> !Ahi queda!
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> !!Que impertinente esta hoy!. (Obscuridad)
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	12 h. ([1]-12), 151 x 211 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto la primera, escritas el r. a plumilla en tinta azul, el v. en blanco, con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Pequeños rasgados en los bordes. Mancha de acidez al dorso de la h. 12. Manchas de tinta azul en el borde sup. de las h. 4, 5 y 6.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Tít. tomado de: HM, p. 231-234.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fechado en el áng. sup. drcho. de la primera h.: “Empezado el 6 de mayo 1920”.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 319-338.

#### 4.3.11. SEÑORA M[UERTE]. POEMA

Pueden datarse estas tres hojas en 1920<sup>81</sup>. Encabezando la segunda hoja del manuscrito, aparece el título de *Señora Muerte* tachado. En el mencionado poema, «Canción para la luna», incluido en *Libro de poemas* y fechado en agosto de 1920, aparece Doña Muerte acompañando a Jehová ante la presencia de la Luna:

Por eso, luna,  
¡Luna dormida!,  
Vas protestando,  
Seca de brisas,  
Del gran abuso  
La tiranía,  
De ese Jehová  
Que os encamina  
Por una senda,  
¡Siempre la misma!,  
Mientras Él goza  
En compañía  
De Doña Muerte,  
Que es su querida... (*Poesía*, pág. 76)

Ya en la obra teatral, en escena aparecen un Trasgo y un Martinico, dos espíritus fantásticos y traviosos, que conversarán sobre «la excelentísima señora Doña Luna», y de la que el Martinico le explicará a su compañero de correrías que un primo suyo que vive en el cementerio estuvo conversando con ella y esta le confesó que estaba «aburrida de su inmortalidad». Proseguirá:

Figúrate, la pobre ha sido nodriza de los mil hijos de Jehová, que la han dejado sin una gota de leche..., apagada. (*Primeros escritos, Señora M[uerte]*, escena primera, pág. 1012)

Las analogías con el poema conducen a pensar que quizá tuvo intención de construir una pieza teatral a partir de él.

Se hace evidente también la asociación entre la Luna y la Muerte. Eso, más la particularidad de contar con un Leñador entre los personajes, vuelve a aparecer en *Elenita* y, sobre todo, irrumpe con un bello lirismo en el tercer acto de *Bodas de sangre* (cuadro primero).

Sobre los aspectos formales de la obra, destacar que en uno de los diálogos entre el Trasgo y el Martinico, llama la atención la alusión al cielo de la siguiente manera:

---

<sup>81</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021991@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021991@fondo)

MARTINICO

¿Se irá a despegar alguna estrella?

TRASGO

¡Ca! Están bien remachadas. Un nieto de Jehová es herrero. (*Primeros escritos, Señora M[uerte]*, escena primera, pp. 1012-1013)

Si [*Jehová*] reunía las suficientes características como para relacionarla con una obra para muñecos, en *Señora M[uerte]*, esas «estrellas remachadas» no son suficientes para llegar a tal conclusión.



<b>Número de catálogo: 58</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Señora M[uerte].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1920].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Señora Desconocida- <i>Empieza (2):</i> La escena representa una antesala de iglesia vieja donde <i>Empieza (3):</i> !Buena noche para nuestras correrías!
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> de no dejarlo dormir.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> [Personajes] – Escena I.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[3] h. ([1a], [1b]-2), 151 x 212 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto las dos primeras, escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Pliegues y pequeños rasgados en los bordes de las h.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Tít. tachado en el r de la h. [1b]; “Señora Muerte”.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de JuT, p- 55-56 y 339.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 339-343.

#### 4.3.12. [COMEDIA DE LA CARBONERITA]

Aunque falta la primera hoja del manuscrito<sup>82</sup>, para fecharla, contamos con la coincidencia entre uno de los personajes que aparece una sola vez, Cresta Blanca, y los versos «Cresta blanca / de un gallo de oro», del poema «Quinta página. Amanece», poema de la suite «Álbum blanco» (*Poesía*, pp. 206-207), perteneciente a 1921. Parte de nuevo del folclore popular, de una canción que introducía a *La viudita del conde Laurel*:

-¿Quién dirá que la carbonerita,  
quién dirá que la del carbón,  
quién dirá que soy casada,  
quién dirá que tengo amor?  
-Yo soy la viudita  
del conde Laurel,  
que quiero casarme  
y no encuentro con quién.<sup>83</sup>

Siete son las escenas que componen la obra (la primera de ellas aparece sin numerar), cuyo argumento y escenografía recuerdan ciertamente al teatro para guiñol desde la aparición del personaje del Gigante, asociado de nuevo a los cuentos para niños:

*Entran el Padre de Carbonerita y el leñador Antón y se sacuden la nieve. El Padre de Carbonerita es un Gigante con las barbas rubias, y el leñador un viejo sonrosado de nacimiento. Debe dar la impresión de que es de barro efectivamente. (Primeros escritos, [Comedia de la Carbonerita], esena III, pág. 1016)*

También la acotación final de la escena IV se describe así:

*(La puerta se ha abierto y entran en la escena los tres Mancebos, que saltan ágiles y delicados. Llevan zurruncitos en la espalda y hablan delicadamente. La Carbonerita, durante esta escena debe ser el eje de todo, se ha de mover de un lado para otro siguiendo los diálogos en brazos de la Mímica.) (Primeros escritos, [Comedia de la Carbonerita], escena IV, pág. 1021)*

Incluso en el diálogo se puede el lector imaginar la pugna explícita entre los personajes, típica del teatro de cristobitas que tiene como finalidad provocar la risa fácil y cómplice del espectador, y es que mientras las Niñas y el Leñador están aterrados por lo que están oyendo fuera de la casa, la Carbonerita y su padre, el Gigante, están enzarzados en resolver operaciones matemáticas, pues como el propio padre dice: «¡Tan feúcha! Que nunca tuvo novio... ni tendrá. [...] por eso matemáticas y matemáticas» (escena III, pág. 1019). Y de ahí el diálogo:

<sup>82</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021531@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021531@fondo)

<sup>83</sup> Tadea Fuentes, *Op. Cit.*, pág. 59.

GIGANTE. ¿Cuántas son cuatro y cuatro?

CARBONERITA. (*Llorando.*) Vein... cincuen... ¡Ay! ¡Ay!

GIGANTE. Eres un pollino. (*Primeros escritos, [Comedia de la Carbonerita], escena III, pág. 1020*)

Más alusiones al mundo de los muñecos: cuando aparece el Príncipe en la escena v y la Carbonerita dice de él que «parece pintado» (escena v, pág. 1024) o bien el propio Príncipe en la escena VI manifiesta que cree que le está «naciendo un corazón» (escena VI, pág. 1024). Incluso en la última escena, la VII, el Paje le recuerda al Príncipe que «no es un hombre» (escena VII, pág. 1026).

El idilio entre la Carbonerita y el Príncipe del Sueño y de la nieve de la escena VII recuerda al de la Niña y el Príncipe de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*; sin embargo, la presencia de la nieve y de las personas blancas sin ojos, crean una atmósfera fantástica que no encontramos en el resto de obras para muñecos. Por otro lado, el parlamento del Gigante acerca de la caída de los luceros del cielo por la falta de sueños de los hombres, recuerda a la estrella de la que está prendido Curianito en *El maleficio de la mariposa* y a las estrellas con las que juegan los poetas en «La balada de Caperucita», ambas de 1919. Resultará al final que el Príncipe, que necesita su idilio porque es un Sueño de amor no realizado, encontrará en la Carbonerita el corazón puro que buscaba para completarse.

<b>Número de catálogo: 12</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Comedia de la Carbonerita].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1921].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (3):</i> cresta blanca rie. Hace mucho tiempo mi abuela me contaba
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> !Alteza! Alteza! (campaneo vivo) –Telon rapido-
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Escena II – Escena III – Escena IV – Escena V -- Escena VI – Escena VII.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[16] h. (2-17), 172 x 246 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas, escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Pequeños rasgados en los bordes de las h. La h. numerada 17 presenta los bordes más deteriorados. Manchas en algunas h. Señales de huellas dactilares en el r. de la h. 16 y al dorso de la h. 17.
<b>11. Nota al dibujo</b>	Garabatos a lápiz en el dorso de la h. 17.
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de JuT: 1921 (p. 56).
<b>14. Nota general al texto</b>	Falta la h. 1 del ms.
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 347-379.

#### 4.3.13. ELENITA. ROMANCE

Comienza con otra reelaboración de una canción del folclore infantil, *Elenita que bordas corbatas*:

Estando tres niñas  
bordando casacas,  
con agujas de oro  
dedales de plata,  
pasó un caballero  
pidiendo posada.  
-Si mi madre quiere  
yo de buena gana.  
Pusieron la mesa  
muy bien preparada:  
mantel de hilo  
cubiertos de plata.  
La cama le hicieron  
en medio la sala  
colchones de lino,  
sábanas de holanda.  
A la media noche  
fue y se levantó  
y de las tres niñas  
a Elena cogió.  
Arriba en un monte  
detuvo la marcha.  
Di cómo es tu nombre  
niña enamorada.  
-En mi casa Elena  
y aquí desgraciada.  
Sacó su cuchillo  
para degollarla  
y luego hizo un hoyo  
para allí enterrarla.<sup>84</sup>

Sobre el origen de esta historia hay que acudir a «la leyenda hagiográfica de la muerte de Santa Iria o Irene a manos de un caballero por no romper sus votos de castidad» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 61), anécdota que dio lugar, no solo al nombre de la ciudad portuguesa de Santarém, sino a toda una serie de romances extendidos por la Península. Santa Iria fue degollada por orden de Britaldo y su cuerpo lanzado al río. El cadáver llegó hasta Santarém donde, según la leyenda, las aguas del Tajo se abrieron para mostrar el ataúd. Precisamente la obra comienza con una serie de estrofas octosilábicas titulada «Dedicatoria romántica a mi niña muerta» en la que hace

---

<sup>84</sup> Tadea Fuentes, *Op. Cit.*, pág. 98.

referencia a los «caminos de plata» por donde llevan a la «blanca niña», conjunto anticipador del desenlace que no llegó a escribir:

En el agua de mi pecho  
los chopos de la ribera.  
En las fuentes de mis ojos  
el temblor de las estrellas.

En las palmas de mis manos  
semilla de los caminos.  
En mi corazón sin alas  
un anochecer de lirios.

Pero tu rubor de oro  
¿dónde fue, mi blanca niña?  
¡Aquel rubor que me diste  
al pie de la fuente fría!

Te llevaron cuatro niños  
En un lecho de sonrisas,  
Por dos caminos de plata  
De una mañana perdida.

Hoy me encontré tus miradas  
Al pie de la fuente fría. (*Primeros escritos, Elenita*, pág. 1029)

Incluido en la «Suite de los espejos», hay un poema titulado «Los ojos», cuyos versos finales rezan:

¡Guárdate del viajero,  
Elenita que bordas  
corbatas! (*Poesía*, pág. 168).

El manuscrito de esta suite lleva fecha del 15 de abril de 1921, lo que nos sirve para situar la obra dramática. Fue publicada, además, en el número 3 de la revista *Índice* (1921-1922), editada por Juan Ramón Jiménez, y en ella se aprecia ya, pudiéndose hacer extensible a *Elenita*, la asimilación de la enseñanza juanramoniana en cuanto a la depuración formal y el dominio «de la técnica creacionista y ramoniana de cazar metáforas» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 61).

El manuscrito de *Elenita* demuestra que Lorca trabajó bastante el texto, tanto por las páginas a lápiz como por la reescritura de parte de la escena I. La versión definitiva consta de un cuadro primero con las escenas I, II, III y IV y un cuadro segundo sin

división de escenas<sup>85</sup>. La canción de la escena primera del primer cuadro, cantada por el Coro de niñas, dice:

Estando Elenita  
Bordando corbatas,  
Agujas de oro  
Y dedal de plata.  
[...]  
Pasó un caballero  
Pidiendo posada. (*Primeros escritos, Elenita*, cuadro primero, escena primera, pág. 1030)

En el fragmento de la versión no definitiva de la escena 1<sup>86</sup>, el Coro canta el comienzo y una Niña prosigue con carácter premonitorio:

Dé la madre permiso  
Y le darán posada  
Y le pondrán la mesa  
En medio de la sala,  
Con manteles de hilo  
Y cubiertos de plata,  
Y le pondrán la cama  
En mitad de la sala,  
Con sábanas de seda  
Y colchones de holanda. (*Primeros escritos, Apéndice a Elenita*, pp. 1041-1042)

En la primera versión es una Niña la que pronuncia:

¡Ay qué pena! ¡Qué pena  
De la seda encarnada!  
Lloran granos de trigo  
Los ojos de las casas  
Cuando Elenita borda  
Letras en las corbatas. (*Primeros escritos, Apéndice a Elenita*, pág. 1041)

Mientras que en la versión definitiva es la propia Casa la que recita:

¡Qué pena de romance!  
Ya veis; por mis ventanas  
Lloro granos de trigo. (*Primeros escritos, Elenita*, cuadro primero, escena primera, pág. 1030)

La Doncella del diálogo posterior *La doncella, el marinero y el estudiante*, de 1925, aparecerá también bordando en el balcón (*Teatro completo*, 2012, *La doncella, el marinero y el estudiante*, pág. 145).

<sup>85</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021744@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021744@fondo)

<sup>86</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021755@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021755@fondo)

En la escena segunda, Una Lirio Madre, canta una nana:

Este lirio chiquito  
No tiene cuna,  
Con las ondas del agua  
Le haremos una.  
Duerme,  
Que viene el girasol  
A comerte. (*Primeros escritos, Elenita*, cuadro primero, escena segunda, pág. 1031)

Esta nana, la *Nana de Sevilla*, es una de las canciones populares españolas que grabó junto con la *Argentinita* y a la que ya aludió en su conferencia sobre las nanas infantiles, y de la que resaltaría su tristeza y un marcado acento granadino:

Este galapaguito  
no tiene *mare*.  
Lo parió una gitana,  
lo echó a la calle.

Este niño chiquito  
no tiene cuna:  
su padre es carpintero  
y le hará una. (*Poesía, Colección de canciones populares antiguas*, pág. 783)

En la escena tercera, el Ruiseñor Niño, anuncia a la Luna:

¡Luna lunera,  
Cascabelera!<sup>87</sup> (*Primeros escritos, Elenita*, cuadro primero, escena III, pág. 1032)

Ya la nombraba en la acotación del prólogo de *La Viudita que se quería casar*:

*La luna amarilla, en su menguante, pone alfombra de ramas en el suelo... A lo lejos suena el Coro infantil.* (*Primeros escritos*, pág. 910)

Y en el poema fechado el 18 de enero de 1918 y titulado «Noche de verano», donde el poeta canta la tristeza de la Luna en los pueblos de Andalucía y un coro de niños dice en su cantar:

La luna sobre el pueblo derrama su trsisteza.  
Pronto los gallos cantarán...

Luna lunera cascabelera  
Dicen los niños en su cantar. (*Poesía inédita de juventud*, pp. 147-148)

---

<sup>87</sup> «Luna lunera / cascabelera, / los ojos azules / la cara morena» en Tadea Fuentes, *Op. Cit.*, pág. 56.



El satélite ha despertado del plácido sueño para iluminar la desgracia, que se refleja ya en los ojos del Caballero:

¡Tengo sed de estrellas!

Esta noche ha salido  
El caballero. Lleva  
Los ojos anegados  
De lirios.

Viene por el camino  
Y va en busca de aquella  
Que canta por las tardes  
Bordando.

Él le dirá: ¿qué quieres,  
Rosa o clavel? Y ella  
Elegirá el lucero  
De sus labios. (*Primeros escritos, Elenita*, cuadro primero, escena III, pp. 1032-1033)

En la acotación que presenta la escena IV, la naturaleza va a contribuir a crear ese desasosiego, siguiendo el patrón del teatro simbolista maeterlinckiano:

*El bosque tiembla, la Luna cierra sus ojos y un estremecimiento corre por los juncos.*  
(*Primeros escritos, Elenita*, cuadro primero, escena IV, pág. 1033)

El viento va recitando entre los chopos:

Te conocerán  
Por tu fría mirada  
De cristal. (*Primeros escritos, Elenita*, cuadro primero, escena IV, pp. 1034-1035)

Y mientras el ciprés pide silencio, como la matriarca de las Alba lo pedirá en 1936, Doña Luna, que acaba de dejar al Caballero cabalgando hacia la desgracia, está desplegando sus redes para alcanzar también a Elenita:

Y ahora, pobre Elenita  
Que bordas las corbatas  
De un marinero errante  
Con agujas de plata,  
Estoy triste; quisiera  
Vibrar como las arpas. (*Primeros escritos, Elenita*, cuadro primero, escena IV, pág. 1035)

El segundo cuadro comienza con Elenita cantando otra adaptación de una canción del folclore popular infantil, *La pájara pinta*, que dice así:

Estando la pájara pinta  
sentadita en su verde limón,  
con el pico pica la hoja,  
con la hoja pica la flor.  
¡Ay! ¡ay!,  
¿Cuándo vendrá mi amor?  
¡Ay! ¡ay!,  
¿cuándo le veré yo?<sup>88</sup>

Canción que volverá a entonar Rosita en la escena primera del cuadro sexto de *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*:

Estando una pájara pinta  
sentadita en el verde limón...  
con el pico movía la hoja,  
con la cola movía la flor.  
¡Ay! ¡Ay!  
¿Cuándo veré a mi amor?<sup>89</sup>

Mariana en *Mariana Pineda*:

y en la pájara pinta que se mece  
en las ramas del agrio limonero. (*Teatro completo*, 2012, *Mariana Pineda*,  
estampa segunda, escena III, pág. 88)

E incluso aparecerá en la escena del Niño y la Gata de *Así que pasen cinco años*:

Apagado va por el cielo.  
Sólo mares y montes de carbón,  
y una paloma muerta por la arena  
con las alas tronchadas y en el pico una flor.  
Y en la flor una oliva,  
y en la oliva un limón... (*Teatro completo*, 2012, *Así que pasen cinco años*, acto  
primero, pág. 313)

Rafael Alberti también tomó como referencia esta canción popular a la hora de componer su inconclusa obra para títeres *La pájara pinta (Guirigay lírico-bufobailable)* en 1926.

Aparece un Leñador en este segundo cuadro, como si de un sueño se tratase, que porta a Elenita un mal augurio, y donde es más que palpable la asociación Luna/Muerte:

---

<sup>88</sup> Tadea Fuentes, *Op. Cit.*, pp. 100-102.

<sup>89</sup> Federico García Lorca, *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, en *Teatro completo*, 2012, pág. 36. Se ha consultado esta edición, que es la comúnmente conocida a través de las *Obras Completas* de Aguilar (basada, a su vez, en la edición de *Raíz* de 1948-1949), y no la primera edición crítica de Annabella Cardinalli y Christian de Paepe (1998) que emplea, como texto de base, la versión autógrafa de 1922 (apartado 8.3.1., «Los manuscritos autógrafos» de este trabajo).

Los disuelve la plata  
de mi señora. (*Primeros escritos, Elenita*, cuadro segundo, pp. 1038-1039)

De 1919 es un poema titulado precisamente «La luna y la muerte», quizá coetáneo a la redacción de la obra teatral, y cuyo título deja pocas dudas acerca de la asociación:

La luna le ha comprado  
Pinturas a la Muerte. (*Poesía, Libro de poemas*, pág. 123)

Cada vez las similitudes entre esta obra de juventud y *Bodas de sangre* (1933) son más evidentes. En la tragedia, los tres Leñadores, a modo de coro, van a informarnos del desenlace que está por llegar cuando salga la Luna. De hecho, esta aparece en escena como un Leñador joven. El Leñador de *Elenita*, con su funesta intervención, recuerda a la Mendiga, sirviente de la Luna y encarnación de la Muerte. Aun en la inconclusa [*Comedia sin título*] (1935-1936), ante el fragor de la revolución que está por llegar, va a aparecer en escena un Leñador que se va a identificar con «la luna de Shakespeare» y que va a recitar:

El aire es para mí luna de octubre,  
ni pájaro ni flecha ni suspiro.  
Los hombres dormirán. Las hierbas mueren.  
¡Sólo vive la plata de mi anillo!  
Tú que estás bajo el agua, ¡sigue siempre!  
Los húmedos *miosotis* tienen frío.  
Aunque la sangre tiña los tejados,  
no manchará la luz de mi vestido. (*Teatro completo*, 2012, [*Comedia sin título*],  
pág. 749)

Volviendo a *Elenita*, con la marcha del Leñador de la escena, unas nubes grises ocultan el sol, tras lo cual, aparece el Caballero y Elenita se muestra inquieta:

La sombra trae un cortejo  
De mariposas negras,  
Fuegos fatuos del viento  
Cargado de suspiros. (*Primeros escritos, Elenita*, cuadro segundo, pág. 1040)

Acaba el romance con el Caballero acercándose a Elenita y pronunciando unas palabras anunciadoras del cortejo, que queda incompleto:

Las nubes desataron  
Sus cabelleras de agua  
¡Oh niña de las trenzas! (*Primeros escritos, Elenita*, cuadro segundo, pág. 1040)

Junto con «Balada triste» (*Poesía, Libro de poemas*, pp. 51-53), de abril de 1918, estas páginas contienen la mayor concentración de motivos folclóricos: «El engaste de retazos de canciones folklóricas infantiles y las metáforas atrevidas son los dos elementos más conspicuos de estas páginas» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 63), que aúnan el azar del amor y del destino en su vertiente más trágica.

<b>Número de catálogo: 33</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Elenita: Romance.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1919-1921?] ó [1921].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Personajes <i>Empieza (2):</i> Plaza de pueblo, acacias florecidas <i>Empieza (3):</i> Estando Elenita
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> !Oh niña de las trenzas!
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Personajes - Dedicatoria romántica a mi niña muerta – Elenita ([Escena I] – Sombra – Escena III – Escena V – Cuadro segundo).
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[14] h. ([1a], [1b], [1c], 2-12), 123 x 173 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo.
<b>9. Descripción formal</b>	Octavillas numeradas excepto las tres primeras, escritas el r. a lápiz (final de las h. 5, 6, 7 y 8) y el resto a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. Anotación al dorso de la h. [1b] a plumilla en tinta negra: “Telón/El huerto de las estrellas”.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Manchas de acidez y de tinta en algunas h. Señales de pliegue en el áng. sup. drcho. de la h. [1a] y en la parte superior de la h. numerada 3. Pequeñas manchas de pintura amarilla, azul y roja en el r. de la h. numerada 9.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—

<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha posible: primavera de 1921, por la coincidencia entre la canción del coro de niñas de la Escena I, con los vs. 20-21 del poema “Los ojos” de la “Suite de los espejos” (15 de abril de 1921, JuT, p. 61).
<b>14. Nota general al texto</b>	Entre las h. [1a] y [1c] dedicatoria romántica en vs. octosílabos arromanzados.
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 381-399.

Texto que da una versión ampliada de parte de la escena I de *Elenita*. Romance

<b>Número de catálogo: 34</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Elenita]: [Fragmento].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1919-1921?] ó [1921?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (3)</i> : Tarde noche y mañana.
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba</i> : y colchones de Holanda
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	2 h. ([1]-2), 155 x 216 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas, excepto la primera, escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con escasas correc.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Pequeños pliegues en el áng. sup. izqdo. de las dos h. y un rasgado en el borde sup. de la h. 1.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha relacionada con “Elenita: Romance” (nº cat. 33).
<b>14. Nota general al texto</b>	Texto que da una versión ampliada de parte de la Escena I de “Elenita”.
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 401-404.

#### 4.3.14. ILUSIÓN. COMEDIA

En 1924, Moreno Villa, le contó la historia de la *rosa mutabilis*, historia que debió conmover al escritor porque «cuando acabó el cuento maravilloso de la rosa, yo tenía hecha mi comedia»<sup>90</sup>. Se refería a *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* que, en realidad, no escribió hasta 1935. El hecho de que el simbolismo de las rosas descritas en *Ilusión* sea el tradicional, y no el de la *rosa mutabilis*, hace pensar que las hojas conservadas de este proyecto son anteriores a 1924, quizá de 1922. Se conservan, con el mismo título, dos hojas de reparto y dos comienzos de pieza que no coinciden entre sí: en la primera, solo figura el título y la lista de personajes<sup>91</sup>; en la segunda, figura el subtítulo, *Comedia*, y sitúa la acción en un pueblo español en la época actual<sup>92</sup>. La lista de personajes ha quedado reducida a diez. Además, existe una hoja encabezada por Acto primero que presenta una versión elaborada del inicio de la escena primera<sup>93</sup>. En los dos comienzos dialogan Luisa y Mercedes, y ambos constan de la descripción del decorado y de un fragmento de la primera escena. Elementos como el contraste del mobiliario (desde el bargueño viejo con velón de cobre a algún bibelot moderno de mal gusto) y la simbología de las rosas:

LUISA. (*Poniendo las flores en los búcaros.*) Rosas blancas, símbolo de la castidad. Rosas rojas, símbolo de la pasión. Rosas rosas, símbolo de... símbolo... (*Primeros escritos, Ilusión*, escena primera, pág. 1045)

Parece que trazarían lo que más tarde se convirtió en *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* y de la que declaró una vez finalizada: «Han sido los años los que han buscado las escenas y han puesto versos a la historia de la flor»<sup>94</sup>. Si bien en *La viudita*, ya se perfilaba a la mujer que se rebela contra su destino:

Ya no soy la viudita del conde del Laurel. (*Primeros escritos, La viudita que se quería casar*, cuadro segundo, escena V, pág. 939)

Va a ser el personaje de Luisa quien no se conforme con la vida que le ha tocado vivir por el simple hecho de ser mujer: Luisa no quiere hacer crochet; quiere andar. Mercedes le recrimina que no aprenda a ser una mujer de su casa y pierda el tiempo leyendo

---

<sup>90</sup> Felipe Morales, «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca. La poesía es algo que anda por la calle», *La Voz*, Madrid (7 abril 1936). Entrevista recogida en *OC*, II, pp. 1013-1018.

<sup>91</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021801@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021801@fondo)

<sup>92</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021799@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021799@fondo)

<sup>93</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021812@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021812@fondo)

<sup>94</sup> Felipe Morales, entrevista citada.



novelas, como Aurelia en 1936. Está Luisa en la vanguardia de las mujeres luchadoras, a la que se unirán Yerma, Adela o la Hermana de la inconclusa *La bola negra*.

<b>Número de catálogo: 38</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Ilusión: Comedia.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1921-1922?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Clara – 30 años <i>Empieza (2):</i> Habitación española vargueños y cuadros borrosos mezclados <i>Empieza (3):</i> ¿Mas flores? Vas a destrozarse el jardín.
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> ¡La gente que viaja! Ya ves que con poco me consuelo.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> [Personajes] - Escena I.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[3] h. ([1a], [1b]-2), 152 x 209 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas sin numerar excepto la tercera, escrita el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Mancha de tinta negra en el borde sup. izqdo. de la primera h.; manchas de acidez en los bordes de las h. [1a] y 2.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de: JuT, p. 405.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 407-411.

Reparto de personajes de un primer proyecto de *Ilusión*

<b>Número de catálogo: 39</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Ilusión: [Fragmento].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1921-1922?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Clara – 30 años
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Don Martin 60.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> [Personajes].
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 152 x 209 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla sin numerar, escrita el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. Al dorso de la h. anotación a lápiz de mano ajena: “I mu/Kuprine (tachado)/ I must reade the books which have formed/ my mind (ilegible tachado)/ Russian litterature”.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Papel de marca: “[S.F.G.B.] The Royal” con escudo de armas de Inglaterra.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de: JuT, p. 405.
<b>14. Nota general al texto</b>	Consta únicamente del reparto de personajes de un primer proyecto de la anterior comedia <i>Ilusión</i> (nº cat. 39 y 40).
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 406.

Manuscrito encabezado por Acto I que presenta una versión elaborada del inicio de la escena I de *Ilusión* (nº cat. 38)

<b>Número de catálogo: 40</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Ilusión: [Fragmento].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1921-1922?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Habitación blanca estilo español. Bargueño viejo al fondo <i>Empieza (3):</i> Porque cortaste tantas flores? Habras destrozado el jardín.
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> rosas blancas símbolo de la castidad
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Acto I.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 151 x 211 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla sin numerar, escrita el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Pequeño rasgado en el borde inf. de la h.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de: JuT, p. 405.
<b>14. Nota general al texto</b>	Este ms. encabezado por Acto I presenta una versión elaborada del inicio de la Escena I de <i>Ilusión</i> (nº cat. 38).
<b>15. Nota de edición</b>	JuT, p. 413-414.

#### 4.3.15. FONDO GRIS

Se cierra este ciclo con una hoja autógrafa inédita<sup>95</sup> escrita a plumilla en tinta negra y titulada *Fondo gris* que podría datar de 1919-1920 y que consta en el fondo documental de la Fundación Federico García Lorca catalogada por Christian de Paepe con la signatura M-Lorca T-7(17), pero no en la edición de Andrés Soria Olmedo del *Teatro inédito de juventud* ni tampoco en la edición de Miguel García-Posada.

Gracias a la copia del manuscrito facilitada por la Biblioteca de la Fundación Federico García Lorca, puedo establecer el siguiente análisis:

Algunas hipótesis la vinculan a *El primitivo auto sentimental*, fechada en diciembre de 1918, por el planteamiento argumental, aunque, a diferencia de este, el texto *Fondo gris* se halla incompleto. Se reproduce, a continuación, una posible lectura del autógrafo (adjunto al final del apartado), tal como podría aparecer publicado, sin las correcciones, adiciones o supresiones que figuran en el original:

Fondo gris.

Van llegando los personajes cubiertos con capas blancas. Se sientan en el suelo y en el silencio suena el tremolo de la inquietud. Los cuerpos hunden sus sombras en la niebla a la sombra de los chopos centenarios en el crepúsculo. Un sonido ilusorio de agua llena el paraje. El reloj se detiene en las doce y los gallos se quedan helados con los picos abiertos, las alas extendidas y el grito en la garganta. Los personajes se mueven como queriendo hablar todos a la vez.

Personaje 1.º

Antes de hundirnos para siempre en el misterio podemos hablar, tener forma y decir lo que sintamos, ya que [quien] nos guía se ha dormido.

[Personaje] 2

¿Y qué podemos decir?

[Personaje] 1

Tanto tenemos que decir ahora como antes. Todos nuestros sentimientos y yo en especial la (Archivo Federico García Lorca, signatura: T-7(17))

Queda truncada la hoja aquí, por lo que voy a intentar sacar unas conclusiones con relación al resto de la *juvenilia*, así como de la obra posterior. Es evidente la cuestión metafísica siguiendo la línea del auto mencionado.

<sup>95</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021788@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021788@fondo)

Aquí, unos personajes anónimos se han reunido en asamblea en un ambiente nebuloso, con la sombra de los chopos centenarios y el sonido del agua llenando el momento, para dar su parecer la vida antes de «hundirse para siempre en el misterio» (ese misterio tan del gusto del poeta en esta época de iniciación y de marcado acento maeterlinckiano). Dice el personaje primero que pueden aprovechar para hablar porque quien los conduce se ha dormido, guía que, con toda probabilidad, coincidirá con la Muerte.

Todo esto se ha producido en un lapso temporal en el que:

*El reloj se detiene en las doce y los gallos se quedan helados con los picos abiertos, las alas extendidas y el grito en la garganta.*

Casi idéntico momento hallamos en la acotación inicial de *El primitivo auto sentimental*, con el reloj parado en las doce:

*Hay alguien que espera oír el canto rojo del gallo, pero los gallos, al pararse el reloj, se quedan petrificados con las alas extendidas, el pico abierto y el grito enmarañado en la garganta. (Primeros escritos, pág. 892)*

Y que finaliza:

*Suenan las doce en todos los relojes y los gallos lanzan sus gritos rojos atrayendo a la aurora. (Primeros escritos, pág. 899)*

No se sabe si en *Fondo gris* los gallos habrían lanzado también sus gritos al llegar las doce y por la extensión del texto tampoco se puede anticipar.

En cuanto a la datación, además de las similitudes en las didascalias del planteamiento con *El primitivo auto sentimental*, otro posible dato para fechar el autógrafo entre 1919 y 1920 es la alusión que realiza el poeta a los «chopos centenarios», y que podrían ser los chopos del jardín de la Residencia de Estudiantes, donde se incorporó en 1919. Por otro lado, en el poema inédito ya mencionado y fechado en enero y febrero de 1919, «La balada de Caperucita», la segunda parte finaliza con unos versos que podrían ser significativos para datar la incompleta obra teatral:

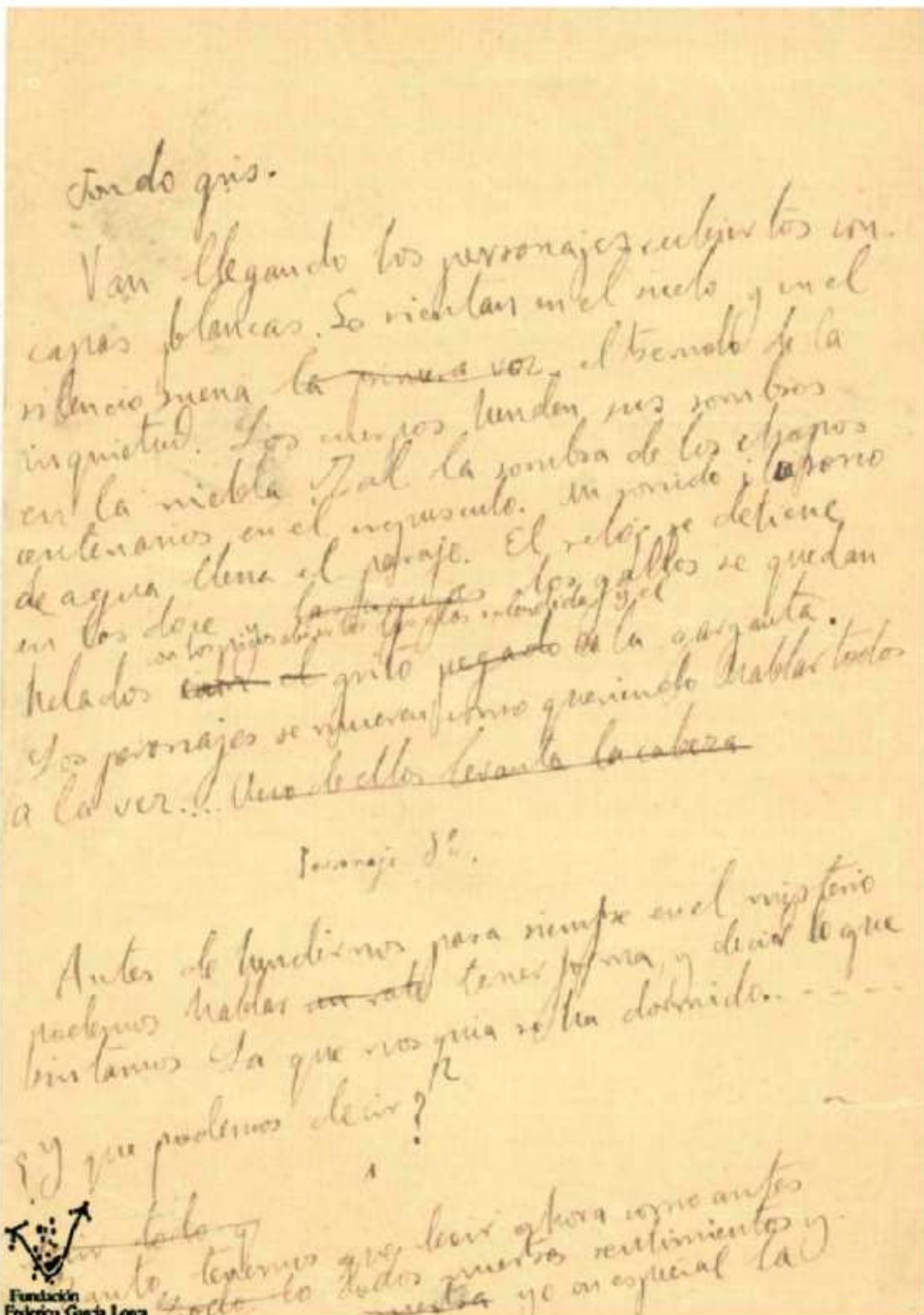
Los justos se van yendo a dormir a sus nichos.  
Por un fondo de gris va Agustín solo. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 536)

Además, en la balada, mientras los santos se retiran a descansar, Caperucita y San Francisco de Asís, en esa búsqueda alegórica del Amor, «se pierden por las nieblas» (*Poesía inédita de juventud*, pág. 536) y «toman un sendero guardado por chopos gigantes de niebla» (pág. 537), personajes que podrían ser esos cuerpos que «hunden

sus sombras en la niebla» a «la sombra de los chopos centenarios en el crepúsculo», según la acotación inicial de *Fondo gris*, y que se han detenido antes de que quien los guía los conduzca, con posibilidad, a sus nichos.

Ese fondo gris al que alude la obra podría tener que ver con el que aparecerá unos años después, en 1926, en la inconclusa *Drama fotográfico*, pues esta finaliza con «y ese gris difuminado de los fondos» (*Teatro completo*, 2012, *Drama fotográfico*, pág. 722), telón cromático asociado a la drama mundano.

Su paso por la Residencia de Estudiantes potenció su innegable talento artístico y proyectó su carrera literaria.





<b>Número de catálogo: 37</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Fondo gris.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1919-1920?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro juvenil.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Van llegando los personajes cubiertos con <i>Empieza (3):</i> Antes de hundirnos para siempre en el misterio
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Todos nuestros sentimientos y yo en especial la
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 143 x 204 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla sin numerar, escrita el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	R. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en los áng. Rasgados en la parte inf. de la h.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de la época del teatro juvenil.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	Inédito.

## 5. RUMBO AL PANORAMA INTELECTUAL DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES (1919-1928)

Acerca de la influencia que tuvo la Residencia de Estudiantes en personalidades tan destacadas del panorama intelectual español de la época, José Bello, manifestaba que el éxito de la misma radicaba en que «era obra de pedagogos profesionales, pertenecientes al único proyecto educativo sostenido y coherente que se había dado en España al margen de la Iglesia»<sup>96</sup>. El empeño de tres generaciones de krausistas (Julián Sanz del Río, Francisco Giner de los Ríos y Fernando de los Ríos) hizo posible la Junta de Ampliación de Estudios (presidida por Ramón y Cajal) y la Residencia. Julián Sanz del Río marchó en el verano de 1843 con una beca a Alemania y a su vuelta trajo consigo los ideales krausistas; Francisco Giner de los Ríos fundó en 1876 la Institución Libre de Enseñanza como alternativa a la educación predominantemente religiosa y Fernando de los Ríos potenció el acceso a la cultura de los estratos más iletrados durante su mandato como ministro de Instrucción Pública en la Segunda República.

El objetivo primordial de la Residencia era «dotar a España de un lugar de encuentro interdisciplinar similar a los *collegues* ingleses» y de «conseguir un destilado humano a mitad de camino entre el *caballero* español y el *gentleman* inglés»<sup>97</sup>. Para ello, Alberto Jiménez Fraud, futuro director de la Residencia y experto conocedor de la historia de la universidad española, fue a estudiar a Gran Bretaña, por encargo de don Francisco Giner de los Ríos, los modelos de las instituciones inglesas de educación superior de los que buscó «un equivalente español que supusiera una alternativa al sempiterno masoquismo de las generaciones anteriores»<sup>98</sup>.

Ese espíritu renovador quedó plasmado en el folleto que se repartía entre los aspirantes:

La Residencia es una asociación de estudiantes españoles que cree, como se cree en la vida misma, en una futura y alta misión espiritual de España y que pretende contribuir a formar en su seno, por mutua exaltación, el estudiante rico en virtudes públicas y ciudadanas, capaz de cumplir dignamente, cuando sea llamado a ello, lo que de él exijan los destinos históricos de la raza.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta (Col. Booket), 2004, pp. 44-45.

<sup>97</sup> *Ibidem*

<sup>98</sup> *Op. Cit.*, pág. 46.

<sup>99</sup> *Op. Cit.*, pág. 48.

La demanda de plazas hizo que del hotel en el que se instaló en 1910 en la calle Fortuny de Madrid, que contaba con tan solo quince dormitorios y diecisiete plazas, pasara a ubicarse en un nuevo terreno localizado en 1913 en el lugar conocido entonces como «los altos del Hipódromo», en el otero llamado «El Cerro del Viento». La nueva localización era el escenario ideal para el sueño de don Alberto. Antonio Flórez fue el encargado de diseñar la nueva Residencia y Juan Ramón Jiménez los jardines, en los que bajo su dirección se plantarían, entre otros, numerosos chopos, y de ahí que se la conociese más tarde como la «Colina de los Chopos». Se construyeron cinco pabellones, que se terminaron en 1916, con capacidad para alojar a unos doscientos cincuenta residentes.

La Residencia fue un referente cultural muy importante en la época: se ofrecían desde conciertos hasta conferencias, con unos programas actuales y de calidad, que llegaron a contar con la asistencia de la Reina y de todo Madrid.

La causa de la Residencia logró interesar a figuras ilustres como Unamuno, huésped ocasional hasta 1936 y figura familiar entre los residentes; Ortega y Gasset, vocal del Patronato de la Residencia y frecuente colaborador de Jiménez Fraud; Juan Ramón Jiménez, futuro Premio Nobel que vivió en la Residencia hasta que se casó en 1916; Federico de Onís, con quien Lorca coincidiría luego en la Universidad de Columbia; y otras personalidades como Moreno Villa, Eugeni d'Ors, Valle-Inclán, Maeztu, Salinas, Marañón o Marquina. También contó con la asistencia de músicos como Wanda Landowska, Ravel, Poulenc, Turina, Ricardo Viñes, Manuel de Falla, el Grupo de los Ocho (Bacarisse, Bautista, Rosa García Ascott, Ernesto y Rodolfo Halffter, Mantecón, Pittaluga, Remacha). No solo artistas nacionales pasaron por sus salas, también lo hicieron personalidades extranjeras, que por un motivo u otro, consiguieron mantener una ventana abierta al mundo a través de la que los residentes podían obtener información de primera mano sobre acontecimientos de interés mundial, como el descubrimiento de la tumba de Tutankamen, por ejemplo, gracias al testimonio de Howard S. Carter en noviembre de 1924, o la ascensión al Everest, gracias al testimonio del general Bruce. Otras personalidades ilustres del panorama científico, artístico o cultural acudieron a dar conferencias: Einstein, M. Curie, H. G. Wells, Valéry, Chesterton, Aragon, Marinetti, Max Jacob, Duhamel, Cendrars, Claudel, R. Tagore, Mauriac, Bernard Shaw, Keyserling, Keynes, Le Corbusier o Walter Gropius. La asistencia de estos conferenciantes tan célebres se debía a la labor del Comité Hispano-

Inglés y de la Sociedad de Cursos y Conferencias, a la que más tarde se sumarían los propios residentes.

Entre estos residentes se hallaba García Lorca, que se incorporó a la Residencia en 1919 por recomendación de Fernando de los Ríos, quien vio en el muchacho una gran proyección artística que en una ciudad de provincias como Granada corría el riesgo de que se estancase: «Me tenían preparado –declararía el poeta en 1928– el que me marchara pensionado a Bolonia. Pero mis conversaciones con Fernando de los Ríos me hicieron orientarme a la “Residencia” y me vine a Madrid» (*FGL, I*, pág. 229). Llegó a Madrid a finales de abril o principios de mayo con una carta de presentación de don Fernando para Juan Ramón Jiménez con fecha del 27 de abril:

Mi querido poeta: Ahí va ese muchacho lleno de anhelos románticos: recíballo usted con amor, que lo merece; es uno de los jóvenes en que hemos puesto más vivas esperanzas.

Con afecto y cordialidad le estrecha su mano,

FERNANDO DE LOS RÍOS (*FGL, I*, pág. 230)

Mientras, en marzo de aquel mismo año, ya se habían trasladado a la capital varios *rinconcillistas* como José Mora Guarnido y Melchor Fernández Almagro, que instaban al poeta a que se reuniese con ellos en la ciudad porque la entusiasmada propaganda que estaban haciendo de él había creado tal expectación entre los círculos literarios de la Villa y Corte que ya anhelaban conocerle. Las primeras epístolas de Federico a su familia datan de principios de mayo de 1919 y portan el membrete del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. El joven se instalaría primero en una casa de huéspedes, la misma en la que estaba hospedado Mora Guarnido. Empieza Federico las visitas por aquel entonces y uno de los primeros artistas que se interesará en él será Eduardo Marquina. Daría una lectura en la Residencia de Estudiantes gracias a las gestiones de todos ellos. Su paso por el Ateneo le dará la oportunidad de conocer, de la mano de Mora Guarnido y de Fernández Almagro a Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Pedro Salinas y José de Ciria y Escalante, entre otros.

Se producirá entonces el encuentro con Juan Ramón Jiménez, a quien hace entrega de la carta que don Fernando le ha dirigido. Tras la entrevista, el poeta de Moguer, escribe a Fernando de los Ríos, en carta fechada el 21 de junio de 1919, acerca de la impresión que le ha causado su recomendado:

«Su» poeta vino, y me hizo una excelentísima impresión. Me parece que tiene un gran temperamento y la virtud esencial, a mi juicio, en arte: entusiasmo. Me leyó varias

composiciones muy bellas, un poco largas quizás, pero la ocasión vendrá ella sola. Sería muy grato para mí no perderlo de vista. (FGL, I, pág. 231)

Juan Ramón Jiménez no solo no lo perdió de vista sino que entre ellos se fraguó una firme amistad, llegándose a publicar en la revista del poeta moguerense, *Índice* (1921-1922), varias composiciones del joven poeta.

También se entrevistó con Alberto Jiménez Fraud quien ofreció a Lorca una plaza para el curso académico siguiente, a pesar de que tenían dificultades para conceder nuevas plazas. Al conocerle, sin embargo, no dudó en ofrecerle una:

No recuerdo qué dificultades tendríamos entonces para conceder una nueva plaza, pero al ver al nuevo aspirante le consideré en el acto como miembro de nuestra Casa, que tanto se preciaba de saber seleccionar a sus colegas. Siguió una larga conversación, que él y yo prolongamos con gusto. El resultado de la entrevista fueron los diez años de estancia de Federico en la Residencia. (FGL, I, pág. 231)

Lorca estuvo como residente hasta 1925, aunque luego fue realizando continuas visitas hasta 1928. La Residencia fue el eje de la vida del poeta en la capital: por un lado, por la amistad entrañable que le unió a algunos de los residentes; y por otro, porque desde ella comenzó la conquista literaria de Madrid, empezando en 1920, con el estreno de *El maleficio de la mariposa*.

## 6. EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA

### 6.1. REELABORACIÓN DEL POEMA LÍRICO A LA COMEDIETA

Dentro de la *juvenilia* dramática del escritor, hubo una obra que sí llegó a estrenarse, aunque no contó con la comprensión del público y eso la desterró al más absoluto olvido de las tablas y casi del escritor. Esa obra recordaba a un poema que:

Contaba la mínima aventura de una mariposa que, rotas las alas, iba a caer en un nido de cucarachas; allí la recogen, la auxilian y la curan y allí se enamora de ella el hijo de la cucaracha. Pero cuando la mariposa recobra la gracia del vuelo, se eleva en el aire dejando desolado al pobrecillo amante. (*FGL, I*, pág. 255)

Esta composición fue recitada en un homenaje que el Centro Artístico y Literario de Granada tributó a don Fernando de los Ríos el 15 de junio de 1919 en los jardines del Generalife, al poco tiempo de regresar Federico de su primera visita a la Residencia de Estudiantes. Al acto asistieron, entre otros, los célebres Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena, a quienes acababa de conocer en Madrid por mediación de Marquina, y que quedaron completamente embelesados con la triste historia de amor y de la que Martínez Sierra manifestó: «¡Este poema es puro teatro. ¡Una maravilla! Lo que tiene que hacer ahora es ampliarlo y convertirlo en teatro de verdad. Yo le doy mi palabra de que lo estrenaré en el Eslava» (*FGL, I*, pág. 255). La audición privada le daba una oportunidad para darse a conocer como autor dramático y, en efecto, la obra se estrenó el 22 de marzo de 1920, aunque no con el éxito esperado. Antes de llegar al estreno, sin embargo, ya tuvo una difícil presentación por lo que se refería a cuestiones formales. Por un lado, no resultaba tan fácil convertir el texto poético en texto dramático, y menos aún, con el empresario apremiándole para poder estrenarla, según parece, en otoño de aquel mismo año. No parece coincidir con el criterio expuesto por Miguel García-Posada en su prólogo a los *Primeros escritos*, según el cual fue el propio Federico quien instó al empresario a que le representase la obra para poder justificarse delante de sus padres. En esta línea y según una carta inédita perteneciente a finales de 1919, Martínez Sierra escribió a Federico:

Mi querido amigo: He decidido estrenar muy pronto la deliciosa comedia de las curianas. Se lo advierto para que trabaje en ella de prisa y con todo entusiasmo. No deje de traerla terminada cuando regrese a Madrid. Feliz año. Muy suyo.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, ed. de Piero Menarini, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 14. Citado como *MM*.

En vista de que Federico no regresaba según la fecha prevista, a principios de 1920, don Gregorio volvió a escribirle, impaciente ya por su regreso y aprovechó para comunicarle los cambios que había decidido realizar con relación al título y al estreno:

Es el caso que he decidido hacer muy pronto *La ínfima comedia*, pero no en el Guignol, sino formalmente, con los actores vestidos de animalitos [...] Y yo necesito saber fijamente en qué fecha tendré en mi poder la obra terminada para empezar los ensayos [...]. (FGL, I, pág. 256)

*La ínfima comedia* será entonces el título con el que se la designa en sus inicios (así lo recuerda también su hermano Francisco), y observamos, asimismo, que se le comunica que ha habido un cambio en el planteamiento: ya no la van a representar muñecos de guignol sino actores encima de un escenario y vestidos para la ocasión. Este cambio parece indicar que la intención primera que tenía el empresario de representar la obra era en la sesión del Teatro de los Niños<sup>101</sup>, pero el proyecto fue aplazándose y el empresario decidió que la obrita (incompleta aún) podía representarse con actores. Según otra carta fechada a finales de enero o principios de febrero de 1920, inédita también y que es respuesta a la recibida por Lorca con parte de la obra, nos enteramos de que ya han comenzado los ensayos:

Querido amigo: Recibí su carta. Haga usted el favor de enviarme a vuelta de correo sin falta lo que me falta de *La ínfima comedia*. Mientras usted viene harán las copias y sacarán papeles. Ahora puedo ensayar y si perdemos esta oportunidad será un fastidio. Muy suyo. (MM, pág. 16)

El 11 de marzo, fecha en la que se anuncia su estreno en el *Heraldo de Madrid*, se presenta como *La estrella del prado*. El 13 de marzo aparece en una de las informaciones teatrales del madrileño *ABC* con el título de *El maleficio de la mariposa*, anunciando su estreno para el día 18. El día 17, sin embargo, se anuncia para el día 22. La demora parece que se debía a problemas técnicos (los decorados que Barradas había diseñado para la ocasión no parecían encajar del todo con la idea que tenía Federico y le

---

<sup>101</sup> Iniciativa encabezada por Jacinto Benavente que pretendía acercar el teatro infantil a los escenarios españoles y para el que escribe *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*. El Teatro de los Niños comienza sus actividades en el Teatro Alfonso, pasando luego al Teatro de la Comedia, donde el 5 de marzo de 1909 se estrena *La cabeza del dragón* de Valle-Inclán. Como extensión de aquel proyecto, se escenifican, en 1919, *La Cenicienta*, comedia de magia y *Y va de cuento*, fantasía con lección moral sobre el flautista de Hamelín, ambas de Benavente. Se pone en marcha una campaña de teatro infantil a partir de la temporada 1921-1922, y es en el Teatro Eslava donde se representan, en las Navidades de 1921 y 1922, obras para niños de, entre otros autores, Gregorio Martínez Sierra. No es el primer proyecto donde Benavente, Valle-Inclán y Martínez Sierra aúnan sus talentos: en 1899 fundan el Teatro Artístico con el objetivo de insuflar aires de modernidad al panorama teatral español.

fueron encargados a Fernando Mignoni), aunque todas estas vacilaciones en cuanto al título y a la fecha de estreno hacen suponer que ni empresario ni dramaturgo estaban muy seguros del proyecto y, curiosamente, cabe destacar que el título de *El maleficio de la mariposa* debió de ser sugerido por Martínez Sierra porque, según el recuerdo de Francisco García Lorca y de Mora Guarnido, Federico «sentía aversión hacia palabras como *maleficio*, *embrujo*, *brujería* y otras de la misma familia»<sup>102</sup>. Era, quizá, un vocabulario más acorde con Falla (*El amor brujo* fue estrenada según libreto de los Martínez Sierra en 1915).

El *rinconcillista* José Mora Guarnido recuerda incluso de esos días previos al estreno:

Con lucidez crítica evidente, nuestro amigo nos confesó que estaba convencido de que el estreno iba a ser un fracaso y quería oír nuestro consejo. Pero desde el comienzo nos advertía que se le había ocurrido proponer a Martínez Sierra el retiro de la obra del cartel, indemnizándole naturalmente en los gastos que hubiera tenido. Tan firme era la resolución del poeta, que tenía escrita una carta para el padre explicándole la situación y pidiéndole el dinero necesario. (*FGL*, 1, pág. 257)

Se decidió que era desaconsejable no estrenarla porque podía sentar un negativo precedente para su carrera, y, aunque los presentimientos de Lorca se hicieron realidad, el estreno tuvo lugar el 22 de marzo, si bien:

Ni *La Argentinita*, ni Catalina Bárcena (en el papel de Curianito, *el Nene*), ni las ilustraciones musicales de Grieg (instrumentadas por José Luis Lloret), ni los decorados de Mignoni, originalísimos, ni los trajes de Barradas, ingeniosos, ni la puesta en escena de Martínez Sierra, ni los méritos de la obra en sí, pudieron vencer la hostilidad del público. (*FGL*, 1, pág. 261)

Tantas vacilaciones con respecto al título y a la fecha, el cambio de planteamiento de títeres a actores, las variaciones en la lista de personajes y el hecho de que la primera versión estuviera dividida en dos actos y la del estreno en tres, hacen pensar que hubo más de una versión de la obra.

El único texto que se conserva es el manuscrito autógrafo que se halla en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca, y que es el que ha llegado hasta nosotros: un manuscrito de 48 páginas, incompleto (falta el final), sobre el que Lorca realizaría una segunda versión, que fue la que entregó a Martínez Sierra para los ensayos de la obra.

La lista de los personajes del manuscrito y la del estreno parecen ser las siguientes:

---

<sup>102</sup> Enrique Fuster del Alcázar, «Unos versos inéditos del Federico más joven», Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 35-36, 2005, pág. 93.



PERSONAJES

<i>(según el manuscrito)</i>	<i>(según los documentos)</i>
Prólogo	Prólogo
Curianito el Nene	Curianito el Nene
Curiana Nigromántica	Curiana Nigromántica
Curianita Silvia	Curianita Silvia
Doña Curiana	Doña Curiana
Mariposa	Mariposa blanca
Doña Orgullos	Doña Orgullos
Curianita Santa	Doña Ponefaltas
Curiana Campesina 1. <sup>a</sup>	Curiana primera
Curiana Campesina 2. <sup>a</sup>	Curiana segunda
Curiana Guardiana	Curiana tercera
Dos Curianas Campesinas	Dos Curianas Campesinas
<i>falta</i> Alacrancito el Cortamimbres	Caballero Cingüés
	Alacrancito
Dos Curianitas niñas	Una Curianita niña
Gusano de luz 1. <sup>o</sup>	Curianita niña 1. <sup>a</sup>
Gusano de luz 2. <sup>o</sup>	Curianita niña 2. <sup>a</sup>
Gusano de luz 3. <sup>o</sup>	Curianita niña 3. <sup>a</sup>

Tanto el programa de mano como los diarios madrileños *La Libertad* y *El Imparcial*, en su edición del 16 de marzo de 1920, enumeran una lista de personajes que no se corresponde con la detallada en el manuscrito. Hay cambios en los nombres de algunos personajes y también omisión o adición de otros.

De idéntico modo, la estructura se definiría así:

ESTRUCTURA SEGÚN EL MANUSCRITO	ESTRUCTURA EN VÍSPERAS DEL ESTRENO
<i>Prólogo</i>	<i>Prólogo</i> : Ms1 <sup>103</sup>
<i>Acto I</i> (escenas 1-8)	<i>Acto I</i> : Ms2A
<i>Acto II</i> (escenas 1-7)	<i>Acto II</i> : Ms2B (escenas 1-4)
<i>Acotación final</i>	<i>Acto III</i> : Ms2B (escenas 5-7) + Ms3 (monólogo de Curianito + escena de la muerte de la Mariposa y de Curianito (perdida) + Ms4 (acotación final)
	<i>Epílogo</i> (Caballero Cingüés)

Todas estas diferencias, analizadas cuidadosamente por Piero Menarini en su edición crítica de la obra, llevan a considerar que:

<sup>103</sup> Según la edición de Piero Menarini, los manuscritos de *El maleficio de la mariposa* son:

**Ms1** Prólogo: 4 folios.

**Ms2 Ms2A.** Acto primero: 25 folios.

**Ms2B.** Acto segundo (inconcluso): 17 folios.

**Ms3** Monólogo de la desesperación (fragmento): 1 folio.

**Ms4** Acotación final (fragmento): 1 folio.

la obra estrenada no correspondió a la versión del manuscrito ni en su organización dramática, ni en los personajes, y también que Lorca debió de realizar importantes variaciones textuales, algunas de las cuales posiblemente a última hora. Pero de hecho, aunque sepamos cuáles fueron las diferencias, no nos es dado saber qué reflejos tuvieron en el texto, de manera que nos es imposible reconstruir la versión realmente estrenada. (MM, pág. 29)

Sobre el final de la obra, y basándonos en diversos testimonios, contamos desde la descripción de Alfredo de la Guardia (poco exacta para afirmar que fue «el único biógrafo del poeta que estuvo presente en aquella velada», dado que, según él, Curianito se quedó embobado mirando a la mariposa irse, mientras que, en realidad, Curianito muere y en la última acotación se describe su funeral) a los testimonios de Mora Guarnido o de Francisco García Lorca, partidarios del abandono y de la muerte del amante, para llegar al de J. A., crítico del madrileño *El Sol*, quien en la reseña del día posterior, sintetizó el argumento así: «Un insecto plebeyo se deslumbra con el vuelo grácil y alegre de la mariposa, y cuando ésta cae desalada y muerta, la ilusión se trunca y la existencia del audaz soñador también» (MM, pág. 32). En cualquier caso, la desaparición de la mariposa, y con ella de la inspiración, desencadenará una terrible frustración en un ensoñador Curianito que no podrá soportar.

La crítica fue devastadora, pero Lorca se tomó el fracaso con resignación y aprendió de aquella experiencia. Es probable que la rapidez con la que tuvo que transformar una obra ideada para guiñol en una obra para actores fuera una de las causas del fracaso. La adaptación de un poema, ya de por sí laboriosa, aunque asumible para un artista, y el posterior cambio de un tipo de teatro en otro, ya no tan agradecido cuando muda la línea inicial con la que había sido ideado, no podían, en cualquier caso, aliarse con decisiones de última hora. De ahí que, como ya se ha comentado, y según planteó a sus amigos, Lorca dudase sobre si retirar la obra e indemnizar al empresario por los daños económicos que pudiese conllevar la decisión. Una vez representada, ya estaba a merced del público y de los críticos teatrales, que no supieron ver más allá de unos actores disfrazados de insectos hablando y danzando en el escenario. El público estaba dividido entre los que conocían al autor y los que no: los primeros defendían la representación de las críticas «ruidosas» de los segundos:

De milagro no se produjo ayer un grave conflicto en el teatro de Martínez Sierra. Los espectadores, divididos en dos bandos durante la representación de *El maleficio de la mariposa*, llegaron a increparse (hubo, en las localidades altas, quien pronunció un discurso, interrumpido por ruidosas protestas), y no faltó gran cosa para que recurriesen al

empleo de los puños. ¡Nada tan parecido a una plaza de toros! (F. Aznar Navarro, *La Correspondencia de España*, 23-III-1920, 4)

Las reseñas, en su gran mayoría, parecían coincidir en el hecho de que se hallaban ante un prometedor poeta, cuya obra debía tenerse en consideración, pero que no había sabido encontrar lo propiamente teatral:

El pensamiento de la fábula del Sr. García Lorca es bello; tiende a ensalzar a los humildes, y aun cuando está sonoramente versificado, adolece en su desarrollo de monotonía, la comedia es muy literaria, pero poco teatral. («Informaciones teatrales de Madrid», *ABC*, 23-III-1920, 13)

Nosotros aplaudimos la labor poética del Sr. García Lorca; censuramos tan solo el ambiente en que se desenvuelve la obra. (Don Pablos, *Heraldo de Madrid*, 23-III-1920, 2)

Estaban todos de acuerdo en que se trataba de una «comedia excesivamente lírica y poco dramática, público inquieto, actores medianos, poeta “inteligente y fino”, capaz de escribir “bellísimos versos, bellísimos”, pero inaceptables en boca de unos curianos» (*MM*, pág. 41). Ninguno se planteó con qué intención hizo el autor personajes a unos insectos y qué metaforizaban. La simbología quedaba difuminada tras el rupturismo que la crítica quiso ver en la pieza y en el montaje. De eso hicieron responsable, quizá, a Martínez Sierra y a su innovadora concepción del teatro, así como al hecho de que decidiese la programación de su teatro en función de Catalina Bárcena y de que escogiese solo aquellas obras en las que la actriz pudiese brillar interpretando «tipos excepcionales».

En cualquier caso, el fracaso del estreno debe atribuirse a la obra que se puso en escena y que fue fruto de las diversas variaciones que fue sufriendo la obra original:

En este proceso de montaje todas las cosas se fueron haciendo lo mismo de precipitadas y a la buena de Dios. Cuando Federico terminó con aquella ingrata tarea de estirar escenas, resobar diálogos, sacar y poner personajes, perfilar versos y frases y pudo poner en fin en la última cuartilla la definitiva acotación: *Telón*, respiró como el que ha pasado a nado el Canal de la Mancha, o sale de unos exámenes de fin de curso. (*MM*, pág. 46)

El proyecto original recordemos, una vez más, que era un guion para guiñol y que tuvo que ser adaptado precipitadamente para que fuese interpretado por actores. Fue un proceso de conversión arriesgado, no solo a nivel expresivo (de la animación a través de títeres pasó a la interpretación por parte de actores, modificación que implicaba gestualidad, expresividad, etc.), sino a nivel escénico (trajes, decorados o números de baile). Montaje novedoso que el público «realista-burgués» no supo encajar y finalidad

irónica que nadie tomó en cuenta. Ya Melchor Fernández Almagro acusaría lo novedosa que suponía la propuesta y que estaba abocada al fracaso porque el objetivo era mostrar un teatro distinto a un público que no estaba preparado.<sup>104</sup>

Diez años antes, el 7 de febrero de 1910, Edmond Rostand sufriría análoga decepción en el estreno de su fábula *Chantecler*. El mismo teatro que le había brindado su éxito más sonoro con *Cyrano de Bergerac* en 1897, el Teatro de la Porte Saint-Martin de París, le daba la espalda y los críticos literarios hacían acopio de un satírico ingenio en sus artículos. A Federico se le concedió, por eso, el beneplácito del autor novel, que aprovechó para proseguir haciéndose un hueco en el panorama artístico.

La ficha bibliográfica que viene a continuación se halla identificada con la etiqueta «M-Lorca T-4(1)» y ocupa el número 47 en la catalogación de los manuscritos. También se hallan en el AFFGL cinco hojas con figurines (cinco en el recto y cinco en el vuelto), imágenes y descripciones aquí adjuntas.

---

<sup>104</sup> Melchor Fernández Almagro, «Primer estreno de Federico García Lorca» [en línea]. *ABC* Madrid, 13/VI/1952, pág. 19. [Última consulta: 12 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1952/06/13/019.html>

<b>Número de catálogo: 47</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[El maleficio de la mariposa].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1919-1920].
<b>3. Libro o serie</b>	El maleficio de la mariposa.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza:</i> Señores: la comedia que vais a escuchar es
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> La marcha fúnebre se va alejando poco a poco.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Prólogo – Acto I (Escena I – Escena II – Escena III – Escena IV – Escena V) – Acto II (Escena I – Escena II – Escena III – Escena IV – Escena V – Escena VI – Escena VII – Epílogo).
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	48 h. ([1]-4, [1]-25, [1]-17, [1]-15, 150 x 212 mm (h. [1]-4); 151 x 208 mm (h. [1]-25); 151 x 212 mm (h. [1]-17); Acto II, 141 x 180 mm (h. 14) y 151 x 208 mm (h. 15).
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas, el Prólogo escrito el r. a tinta azul, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. a tinta y lápiz negro y azul. El Acto I escrito el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. a plumilla y a lápiz. El Acto II escrito el r. a plumilla en tinta azul, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. a plumilla y a lápiz. La penúltima h. del Acto II escrita a lápiz en un papel de carta formando cuadernillo y al dorso la anotación posiblemente de mano ajena:

	“No se os pinte el pañuelo”.
<b>10. Estado de conservación</b>	R. Papel afectado por la acidez, con señales de pliegue central y en algunos áng. Varios bordes con principio de rasgado. Orificios en el pliegue central de algunas h. Manchas de tinta. El Acto I y la última h. del Acto II, papel de marca: “S.F.G.B. The Royal” con filigrana de un escudo de armas de Inglaterra.
<b>11. Nota al dibujo</b>	Garabato a lápiz en la parte superior de la primera h. del Acto II y en el áng. sup. drcho. de la penúltima h.
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Tít. tachado en el Prólogo: “La estrella del prado”. El tít. de la obra no aparece en el ms.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética anterior a su estreno en marzo de 1920.
<b>14. Nota general al texto</b>	El Epílogo está compuesto solamente del título.
<b>15. Nota de edición</b>	OC II, p. 5-57; MF, 167 págs.

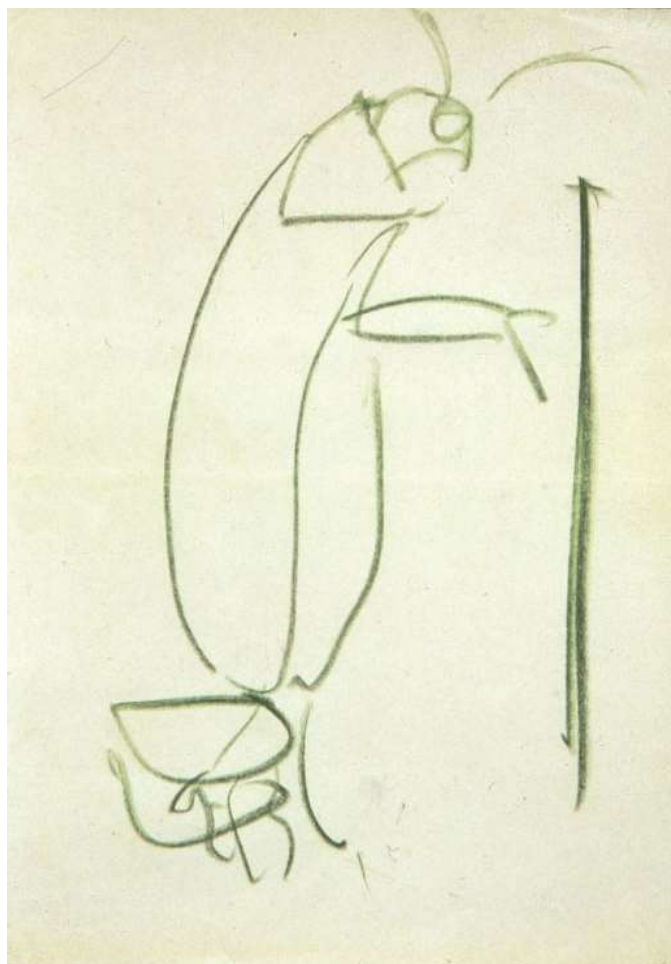
FIGURINES



Figurín-3r  
Curiana Nigromanta



Figurín-3v  
Mariposa Blanca



Figurín-4r  
Cucaracha Doña Curiana



Figurín-4v  
Bosque





Figurín-5r  
Cucaracha de frente



Figurín-5v  
Alacrancito el Cortamimbres



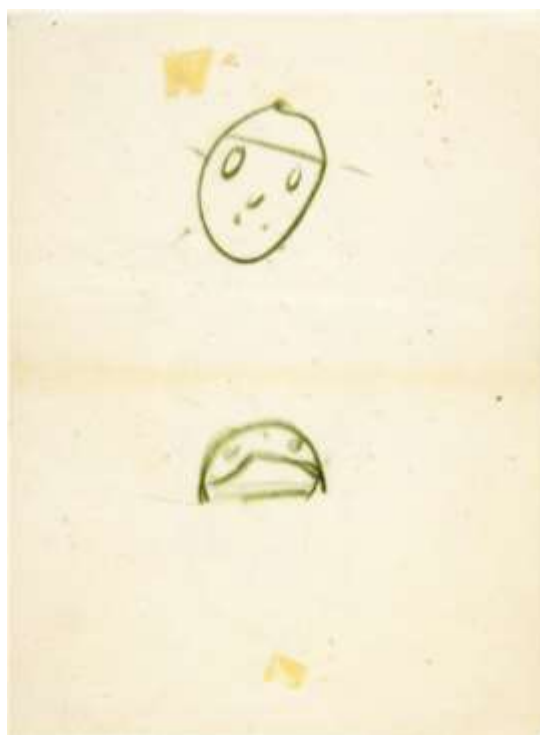
Figurín-6r  
Curianito el Nene



Figurín-6v  
Una margarita



Figurín-7r  
Curianita Silvia con una margarita a guisa de sombrilla



Figurín-7v  
Dos rostros de insectos  
Imágenes pertenecientes a la Colección Fundación Federico García Lorca, Madrid  
© Herederos de Federico García Lorca

<b>Número de catálogo (figurines): 3</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	—
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1920], [anterior al 22 de Marzo].
<b>3. Libro o serie</b>	El maleficio de la mariposa.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	—
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	—
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 154 x 213 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Figurines.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla con dos figurines a lápiz verde de Rafael Pérez Barradas (r.: insecto Curiana Nigromanta; v.: Mariposa Blanca) para la representación de <i>El maleficio de la mariposa</i> .
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue. Manchas de celo en el r. Rasgado en el borde inf.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha aproximativa tomada del estreno de la obra.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	Figurín 3, p. 140.

<b>Número de catálogo (figurines): 4</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	—
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1920], [anterior al 22 de Marzo].
<b>3. Libro o serie</b>	El maleficio de la mariposa.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	—
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	—
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 154 x 213 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Figurines: Decorados.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla con un figurín y un decorado a lápiz verde de Rafael Pérez Barradas (r.: Cucaracha D <sup>a</sup> Curiana de perfil; v.: decorado de un bosque con margaritas) para la representación de <i>El maleficio de la mariposa</i> .
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en los áng. Manchas.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha aproximativa tomada del estreno de la obra.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	Figurín 4, p. 140.

<b>Número de catálogo (figurines): 5</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	—
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1920], [anterior al 22 de Marzo].
<b>3. Libro o serie</b>	El maleficio de la mariposa.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	—
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	—
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 154 x 213 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Figurines.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas con dos figurines a lápiz verde de Rafael Pérez Barradas (r.: Cucaracha de frente; v.: Alacrancito el Cortamimbres) para la representación de <i>El maleficio de la mariposa</i> .
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en los áng.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha aproximativa tomada del estreno de la obra.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	Figurín 5, p. 140.

<b>Número de catálogo (figurines): 6</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	—
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1920], [anterior al 22 de Marzo].
<b>3. Libro o serie</b>	El maleficio de la mariposa.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	—
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	—
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 154 x 213 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Figurines.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla con dos figurines a lápiz negro de Rafael Pérez Barradas (r.: Curianito el Nene; v.: Una margarita) para la representación de <i>El maleficio de la mariposa</i> .
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en el áng. sup. drcho.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha aproximativa tomada del estreno de la obra.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	Figurín 6, p. 140.

<b>Número de catálogo (figurines): 7</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	—
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1920], [anterior al 22 de Marzo].
<b>3. Libro o serie</b>	El maleficio de la mariposa.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	—
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	—
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 154 x 213 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Figurines.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla con tres figurines a lápiz verde de Rafael Pérez Barradas (r.: Curianita Silvia con una margarita a guisa de sombrilla; v.: dos rostros de dos insectos) para la representación de <i>El maleficio de la mariposa</i> .
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central y en varias direc. Trozo de celo en el áng. sup. drcho. y señales de éste. Manchas de acidez.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha aproximativa tomada del estreno de la obra.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	Figurín 7, p. 140.



## 6.2. EL DRAMA AMOROSO COMO PUNTO DE PARTIDA

Pero un día... hubo un insecto que quiso ir más allá del amor. Se prendió de una visión de algo que estaba muy lejos de su vida... Quizá leyó con mucha dificultad algún libro de versos que dejó abandonado sobre el musgo un poeta de los pocos que van al campo, y se envenenó con aquello de «yo te amo, mujer imposible». Por eso, yo os suplico a todos que no dejéis nunca libros de versos en las praderas, porque podéis causar mucha desolación entre los insectos. (*MM*, prólogo, pág. 139)

Esta excepcional anécdota servirá para presentar al espectador la historia de desamor entre la enamoradiza curiana (insecto-poeta) y la moribunda mariposa (insecto-inspiración)<sup>105</sup>. «La poesía que pregunta por qué se corren las estrellas es muy dañina para las almas sin abrir...» prosigue el narrador. La historia nos llega porque «un viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare [...], contó al poeta esta historia oculta en un anochecer de otoño, cuando se fueron los rebaños, y ahora el poeta os la repite envuelta en su propia melancolía» (*MM*, prólogo, pág. 140). Nos comenta que el viejo silfo también le rogó al poeta que no despreciase a los insectos, pues todos los seres vivos son criaturas de Dios y el hombre es el ser menos apropiado para juzgar al resto. Recordemos que *El maleficio* es coetánea en su redacción a la obrita *Del amor. Teatro de animales*, donde, como ya se ha visto, los protagonistas cuestionan el amor humano. Si contrastamos la opinión del Cerdo sobre que «el hombre es el mal personificado, en él no existen sino sentimientos ruines y rastreros» (*Primeros escritos, Del amor. Teatro de animales*, pág. 901), con la del silfo: «¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos [...]?» (*MM*, prólogo, pág. 140), comprobamos que la idea del hombre despiadado y de la «sociedad horrible» que defendía unos años atrás en una de sus místicas, continúa formándose en la temática del artista.

En 1917, un Actor vestido de negro descorría la cortina y presentaba a los espectadores lo que iba a ser un episodio espiritual en *Teatro de almas*. Unos años más tarde, será un episodio amoroso el que dé pie al prólogo de *El maleficio de la mariposa*, un prólogo que «plantea una visión del amor acorde con la que encontramos expresada por doquier en la *juvenilia*, la copiosa *juvenilia* lorquiana, y que se verá repetida en toda la obra posterior»<sup>106</sup>. Recordemos, además, que Lorca acostumbraba a redactar el

<sup>105</sup> Esta asociación queda ampliada en el apartado que lleva por título «Curianito en busca del pájaro azul rubeniano» (6.3.3.).

<sup>106</sup> Ian Gibson, «En torno al primer estreno de Lorca (*El maleficio de la mariposa*)», en Ricardo Doménech (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra / Teatro Español, 1985, pág. 67.

prólogo una vez había concluido la obra y lo trataba «como un verdadero espacio dramático, y no literario, para comunicar directamente con el público» (*MM*, pág. 47). En esa sintonización «hacía coincidir el mundo de la representación con el de los espectadores en planos interrelacionados y, en cierto modo, ostentaba ya un tono desafiante»<sup>107</sup>, pues pretendía incidir en la conducta humana.

El amor accidental, abocado a la muerte, ya se lo advierte la Curiana Nigromántica a Curianito en la escena V del primer acto:

Curianito, tu suerte  
depende de las alas de esa gran mariposa.  
No la mires con ansias porque puedes perderte.  
Te lo dice tu amiga, ya vieja y achacosa.

Este círculo mágico lo dice claramente.  
Si de ella te enamoras, ¡ay de ti!, morirás.  
Caerá toda la noche sobre tu frente.  
La noche sin estrellas donde te perderás...  
Medita hasta la tarde. (*MM*, pp. 178-179)

Y en el segundo acto, en la escena I, es la Curiana Campesina 2.<sup>a</sup> la que insiste en el amor imposible entre ambos insectos:

Y de una mariposa, ¿por qué se ha enamorado?  
¿No sabe que con ella no podrá desposarse? (*MM*, pág. 183)

Curianito, a pesar de las advertencias de la Curiana Nigromántica, cae rendido ante su «estrella misteriosa» (*MM*, acto primero, escena VII, pág. 176) y con unos versos declamatorios dice así:

¿Qué tengo en mi cabeza?  
¿Qué madeja de amores me ha enredado aquí el viento?  
¿Por qué ya se marchita la flor de mi pureza  
mientras otra flor nace dentro del pensamiento?

¿Quién será la que viene robando mi ventura  
de alas estremecidas, blancas como el armiño?  
Me volveré tristeza sobre la noche oscura  
y llamaré a mi madre como cuando era niño.

¡Oh, amapola roja que ves todo el prado!  
Como tú de linda yo quisiera ser.  
Calma las tristezas de este enamorado  
llorando el rocío del amanecer.

---

<sup>107</sup> Ana María Gómez Torres, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Editorial Arguval DL, 1995, pág. 33.

*(Se siente en la piedra y llora con la cabecita entre las manos.)*  
*(MM, acto primero, escena VIII, pág. 179)*

Por otro lado, la Mariposa herida, semiinconsciente en su convalecencia, mantiene una conversación con un grupo de Gusanos de luz sobre el amor, que también es premonitoria:

Yo no sé lo que he sido.  
Me saqué el corazón  
y el alma lentamente,  
y ahora mi pobre cuerpo  
está muerto y vacío.

No sé lo que es amor,  
ni lo sabré jamás.

Yo no sé qué es amor.  
¿Por qué turbáis mi sueño? *(MM, acto segundo, escena V, pp. 197-198)*

Como ya han vaticinado las curianas del bosque, el desenlace trágico está a punto de desencadenarse: la Mariposa desaparece, Curianito le recita unos angustiosos versos y la siguiente escena representa su marcha fúnebre.

La accidentalidad del amor se muestra, no solo en la historia de desamor entre Curianito y la Mariposa, sino en el amor secreto e imposible que siente Curianita Silvia por Curianito, para quien es invisible (recordemos, en el ámbito de la producción juvenil, a una enamorada Esther que debe renunciar a Jesús por la humanidad). Doña Curiana, madre de Curianito, que ve en Curianita Silvia un buen partido y, por tanto, un buen negocio, se dice a sí misma que hará que su hijo la ame, aunque sea a la fuerza. El comercio amoroso dará mucho fruto en la producción lorquiana posterior: desde 1922 con los títeres don Cristóbal y la señá Rosita, pasando por don Perlimplín y Belisa, el Zapatero y la Zapatera, el Novio y la Novia o Juan y Yerma, hasta llegar a 1936 con Pepe el Romano y Angustias.

### 6.3. INFLUENCIAS LITERARIAS EN EL IMAGINARIO *CURIANO*

Shakespeare, Maeterlinck y Darío planearán sobre las páginas de *El maleficio* y dejarán su huella, tanto en el planteamiento de la historia como en la elección de los personajes, en un momento de aprendizaje en el que Lorca absorbe y realiza su propia lectura de múltiples autores, y especialmente, de estos tres en la obra que nos ocupa.

#### 6.3.1. EL ONIRISMO DE WILLIAM SHAKESPEARE

El Shakespeare más fantástico y libre será el celebrado por los simbolistas, por lo que Lorca, en esa amalgama de fuentes profusas, hereda una profunda admiración hacia el dramaturgo inglés<sup>108</sup> y su *A Midsummer Night's Dream* [*Sueño de una noche de verano*] (1595-1596)<sup>109</sup>, de manera que aparece ya en un poema juvenil inédito fechado el 23 de octubre de 1917 titulado «[Yo estaba triste frente a los sembrados]» y cuyos primeros versos son del todo significativos:

Yo estaba triste frente a los sembrados.  
Era una tarde clara.  
Dormido entre las hojas de un librote  
Shakespeare me acompañaba...  
“El sueño de una noche de verano”  
Era el librote.  
[...]  
¡El demonio de Shakespeare  
Qué ponzoña me ha vertido en el alma!  
¡Casualidad temible es el amor!  
Nos dormimos y un hada  
Hace que al despertarnos adoremos  
Al primero que pasa.  
¡Qué tragedia tan honda!, ¿y Dios qué piensa? (*Poesía inédita de juventud*, pp. 71-72)

En el prólogo de la fábula, es un viejo silfo del bosque escapado de un libro de Shakespeare (Puck, quizá, pues a Oberon le aguardaba otro papel en la obra), quien le contó al poeta la historia de amor entre Curianito y la Mariposa. Tratará de rendir su homenaje particular al dramaturgo inglés imitando el modo en que plasma la accidentalidad del amor. Se rastrean más influencias de la comedia shakespeariana. En

<sup>108</sup> Se halla catalogado un ejemplar de *El mercader de Venecia* adaptado al Teatro de los Niños (n.º 380) y un ejemplar de las *Obras completas* con prólogo de Víctor Hugo y en edición, quizá, de 1916 (n.º 381).

<sup>109</sup> Rubén Darío, en su relato *El rubí* (1888), incluido después en *Azul...*, ya hace protagonistas al duende Puck y a Titania, reina de los duendes, personajes principales de la comedia shakespeariana. En *Azul... y Cantos de vida y esperanza*, ed. de Álvaro Salvador, Madrid, Espasa Calpe, 1995. Citado como *Azul* y/o *El pájaro azul*. En la inconclusa [*Comedia sin título*] (1935-1936) de Federico, se está ensayando la comedia y el propio Autor explica el argumento y alude a la accidentalidad del amor.

la primera versión del manuscrito, cuyas transcripciones y aparato filológico editó Piero Menarini en 1999, aparece tachado el personaje de Oberon, rey de las hadas:

*Oberon joven. Lleva la flor de Diana en la mano. Viste un bonito traje encarnado bordado en plata. En su frentecita sonrosada tiene dos antenas vibrátiles como una mariposa y un collar de violetas estremecidas y fantásticas.*

OBERON

*(haciendo una inclinación de cabeza)*

Este prado risueño  
Se presta a los encantos del amor.  
Enamorado ardiente de todo lo pequeño  
En él dejó esta flor.  
El pobre Shakespeare se ha vuelto cenizas.  
Rezadle una oración. (MM, pp. 90-91)

Aunque no es fácil imaginar cuál fue el primer planteamiento de la obra, puesto que en la versión que ha llegado hasta nosotros no aparece Curianito el Nene hasta la escena III del primer acto y, en cambio, en el manuscrito, la primera intención de Lorca fue que Oberon introdujese la comedia, de entrada, parecen evidentes algunas similitudes entre los dos personajes:

ESCENA III

*CURIANITO EL NENE es un gentil y atildado muchachito, cuya originalidad consiste en pintarse las puntas de las antenas y la pata derecha con polen de azucena. Es poeta y visionario que, aleccionado por la CURIANA NIGROMÁNTICA, de la que es discípulo, espera un gran misterio que ha de decidir su vida... Trae en una de sus patas-manos una cortecita de árbol donde estaba escribiendo un poema... (MM, pág. 157)*

ESCENA IV

CURIANITO

*(Leyendo la corteza que trae en su pata-mano.)*

¡Oh amapola roja que ves todo el prado,  
como tú de linda yo quisiera ser!  
Pintas sobre el cielo tu traje encarnado  
llorando el rocío del amanecer.

[...] (MM, pág. 159)

Los paralelismos entre un personaje y otro resultan, por un lado, fisonómicos: los dos son jóvenes, Oberon tiene dos antenas vibrátiles como las de una mariposa y un collar de violetas, mientras que la originalidad de Curianito reside en que se pinta las puntas

de las antenas y la pata derecha con polen de azúcar, características que dotan a ambos personajes de una sexualidad un tanto ambigua, y si puntualizamos, el personaje de Curianito fue interpretado por una actriz. Por otro lado, hallamos semejanzas espirituales: Oberon comienza el diálogo con lamentos de amor y Curianito leyendo sus versos sobre el amor imposible; Oberon lleva en la mano la temible flor de Diana y Curianito la corteza sobre la que están escritos los versos dedicados a su imaginaria amapola: dos flores que generarán una inmensa tragedia.

Además de con Oberon, se pueden establecer también paralelismos con otros personajes shakesperianos, como, por ejemplo, Hamlet. Curianito, como el príncipe danés, se halla absorto en sus pensamientos y es observado como si de un bicho raro se tratase. También lo asocia con el personaje de Ofelia en el verso: «¡Me arrojaré a las aguas!» (*MM*, escena VI del segundo acto, pág. 200), exclamado por Curianito ante la moribunda mariposa y relacionado con Ofelia, que es quien se lanza al agua en la tragedia shakesperiana. Eutimio Martín comenta al final de su edición de *El maleficio*:

Curianito muere. No sabemos si se suicida ahogándose («¿Me arrojaré a las aguas?»), porque está incompleto el final del manuscrito. La naturaleza de este amor *incomprensible* es fácil de adivinar y confiere a la obra un carácter abiertamente autobiográfico que la empareja con *El Público*. Para acceder a una cómoda lectura tenga presente el lector que la mariposa es el alma (Psiquis) en búsqueda de su ideal. Es la amante del amor mismo (Eros), igualmente alado.<sup>110</sup>

A modo de inciso, comentar que el suicidio en las aguas ya había fascinado previamente a Maeterlinck, quien en varias de sus obras dramáticas simbolistas (*Alladine et Palomides* [*Aladina y Palomides*], *Intérieur* [*Interior*], ambas de 1894), había escogido esta trágica ruptura con la vida. No negaba el propio autor la influencia del dramaturgo inglés en la caracterización de algunos de sus personajes, de situaciones e incluso en el modo de resolver los conflictos de índole amorosa: con el suicidio. Así, Aladina y Palomides se arrojarrán a las aguas ante la ira de Ablamor. En *Interior*, será la hermana mayor quien amanezca ahogada en el lago. Incluso en *Pelléas et Melisande* [*Peleás y Melisanda*] (1898), drama de transición hacia otras poéticas, las sirvientas comentan entre sí que Peleás fue encontrado en el fondo de la fuente de los ciegos. La muerte por ahogo en el agua tendría su fuente en una anécdota de su niñez, puesto que estuvo a punto de ahogarse en un canal cerca de la casa de campo de la familia. Esa terrible experiencia determinaría, quizá, uno de los dos temas esenciales en su obra: la

---

<sup>110</sup> Federico García Lorca, *Antología comentada (II. Teatro y Prosa)*, selección, introducción y notas de Eutimio Martín; dibujos de Federico García Lorca, Madrid, Ediciones de la Torre, 1989, pág. 94.

muerte. El otro gran tema sería el amor. Como Lorca. Veremos su recepción en el ánimo del poeta en ciernes en el apartado siguiente.

Se pueden rastrear más huellas shakesperianas en la obra de Lorca asociadas a poemas de juventud, por ejemplo, en uno fechado el 7 de septiembre de 1918, y titulado «La muerte de Ofelia» (*Poesía inédita de juventud*, pp. 462-465), en el que se hallan múltiples paralelismos entre el personaje de Curianito y la Ofelia de estos versos; y otros incluidos en las *Suites* y fechados entre 1920-1923, titulados «Última página. Baladilla de Eloísa muerta» (*Poesía*, pp. 207-208), donde vincula la trágica muerte de Eloísa en el lago a la casualidad del amor, y «Hamlet» (*Poesía*, pág. 685), en el que el alma del joven príncipe es transportada por la «mariposa Caronte». Según la mitología clásica, las almas de los difuntos se transformaban en mariposas para poder cruzar el espacio que separaba el mundo terrenal del reino de los muertos, con lo que la identificación de las dos figuras mitológicas (marinero/Caronte - pasajero/mariposa) va más allá al ser la mariposa la que se transforme en marinero y conduzca al personaje shakesperiano hacia el reino de los muertos. De hecho, en *El maleficio* será la mariposa la que acabe llevando a Curianito al reino de la muerte.

Se deduce de todo el entramado que la interpretación de la obra iba más allá de la de una simple fábula con animales y un didacticismo insustancial, pues «a la luz de lo que hemos visto, el único adjetivo adecuado para describir de forma lapidaria la obra es “inquietante”» (*MM*, pág. 59), como nos la va a presentar el propio autor:

Señores: La comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante. Comedia rota del que quiere arañar a la luna y se araña su corazón. (*MM*, prólogo, pág. 139)

El «inquieto» fondo fue rechazado por el público y por la crítica, dominados por ese sentimiento de aversión hacia lo que no se comprende, a pesar de que trataba un tema tan dramático como «la frustración y la impotencia de los sentimientos, de las aspiraciones, de las contradicciones y de la búsqueda de valores tanto suyos como de un mundo sin certidumbres» (*MM*, pág. 59). Audacia que aunaba los patrones del «teatro poético» y una interpretación fuera de lo común. Apuesta demasiado arriesgada incluso para el vanguardista Eslava.

### 6.3.2. EL DESCUBRIMIENTO DE MAURICE MAETERLINCK

#### 6.3.2.1. LA CLAVE DEL MISTERIO EN EL DRAMA SIMBOLISTA

Aunque Alfred de Musset, Gautier o Víctor Hugo ya habían demandado un teatro ideal, será a finales del siglo XIX cuando los artistas aprovechen esas expectativas y manifiesten su aburrimiento ante los espectáculos teatrales convencionales para demandar un teatro fantástico que abrirá Banville hacia el simbolismo teatral. Hallará en el Teatro de los Funámbulos, una sala pequeña e íntima que invitaba a la sugestión, el modelo de teatro que defendía. Mientras Judith Gautier y Villiers de l'Isle-Adam acuden a visitar a Wagner (considerado el principal emisario del romanticismo alemán en Francia), para difundirlo entre los simbolistas, Edouard Dujardin, discípulo y amigo de Mallarmé, funda la revista *La Revue Wagnérienne* (1885) con la finalidad de congrega a los artistas simbolistas y de rendir culto a Wagner. Baudelaire y Mallarmé continuarán el camino trazado y escribirán ensayos sobre el músico alemán, de quien se apropian las ideas acerca del *drama del futuro* (recogidas en su ensayo *Oper und Drama [Ópera y drama]*, publicado en 1851, y cuyo objetivo es establecer una preceptiva de la ópera como arte). Mallarmé contribuirá a este propósito con su ensayo «Richard Wagner. Rêverie d'un poète français» [*Ensueño de un poeta francés sobre Richard Wagner*] (1885), donde defenderá que el drama ideal es aquel que se realiza «más en la mente que en la escena»<sup>111</sup>.

Un tercer autor irrumpirá en el panorama finisecular con una propuesta dramática que será acogida en París con gran interés a partir del ensayo de Octave Mirbeau titulado «Maurice Maeterlinck» y publicado en *Le Figaro* el 24 de agosto de 1890. En el artículo alaba la técnica novedosa y original del belga a la hora de describir las escenas de terror, rebosantes de poesía, en la *Princesse Maleine*, obra de 1889, escrita, según el propio autor, «para fantoches»<sup>112</sup>. El diario parisino *Le Temps* también se hacía eco de la princesa maeterlinckiana dos meses después, en octubre de 1890,<sup>113</sup> y el diario *Le Radical* referenciaba, un año más tarde, el artículo de Mirbeau sobre la figura del

<sup>111</sup> Jesús Rubio Jiménez, «Modernismo y teatro de ensueño», *ALEC*, 14, 1989, pág. 201. Ensayo incluido en el libro *El teatro poético en España: del Modernismo a las Vanguardias*, Murcia, Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1993, pp. 103-131.

<sup>112</sup> Octave Mirbeau, «Maurice Maeterlinck» [en línea]. *Le Figaro*, París, 24/VIII/1890, pág. 1. [Última consulta: 25 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281227j/f1.item.r=maeterlinck>

<sup>113</sup> Francisque Sarcey, «Chronique Théâtrale» [en línea]. *Le Temps*, París, 6/X/1890, pág. 2. [Última consulta: 25 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2326944/f2.item.r=maeterlinck>



dramaturgo y su producción (les *Aveugles*, le *Princesse Maleine* o *L'intruse*) y consideraba al joven autor «un frisson nouveau, en dehors de toutes conventions théâtrales»<sup>114</sup>.

Con el estreno de *L'intruse* [*La intrusa*] en el Théâtre d'Art de París en 1891 logra impresionar a los simbolistas y generar toda una serie de piezas que seguirán sus cánones. Se erige como representante del denominado «teatro poético», dramaturgia que «se caracteriza por presentar acciones estáticas que reflejan mundos cerrados, donde la relación de los personajes y la forma de relacionarse poco tienen que ver con la realidad»<sup>115</sup>, a través de unas acotaciones que sugieren en lugar de describir y sumergen al espectador en un halo de misterio y de fatalidad.

Esta nueva corriente europea llega a los jóvenes escritores españoles a través de dos ciudades: Barcelona y Madrid, que reciben al autor belga con deleite por su «hibridismo de simbolismo y teatro que el modernismo asumía plenamente»<sup>116</sup>. Por un lado, mediante los modernistas catalanes, quienes, en 1893, tradujeron y estrenaron en lengua catalana *La intrusa* en las Festes Modernistes de Sitges. El Teatre Íntim de Barcelona acogió con gran entusiasmo este tipo de corriente y Santiago Rusiñol<sup>117</sup> representó sus obritas en Els Quatre Gats, al tiempo que diseñaba deliciosos carteles, como el de *Interior*. Por otro lado, en Madrid, la recepción de Maeterlinck se realizó principalmente a través de ensayos, artículos y traducciones, como la de José Martínez Ruiz, en 1896, de *La intrusa*.<sup>118</sup> Mientras, en París, la figura de Maeterlinck continuaba en boga: en

---

<sup>114</sup> «un nuevo estremecimiento fuera de todas las convenciones teatrales». (Traducción propia)  
R. Le Clerc, «La représentation» [en línea]. *Le Radical*, París, 12/v/1891, pág. 4. [Última consulta: 25 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7618096h/f4.image.r=maeterlinck>

<sup>115</sup> Centro Dramático Nacional, «*El yermo de las almas* de Ramón del Valle-Inclán», [en línea]. Cuaderno Pedagógico, núm. 1, pág. 7. [Última consulta: 23 de noviembre de 2014]. Disponible en: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/01-EL-YERMO-DE-LAS-ALMAS-96-97.pdf>

<sup>116</sup> Federico García Lorca, *Obras completas (IV, Primeros escritos)*, pág. 21.

<sup>117</sup> La cordial relación entre Santiago Rusiñol y el matrimonio Martínez Sierra daría como resultado una estrecha colaboración profesional que la Dra. Inmaculada Rodríguez Moranta desgrana en los capítulos «Martínez Sierra y el diálogo cultural entre Cataluña y Castilla» (pp. 141-154) y «Lazos con la literatura catalana: entre el *Modernisme* y el *Noucentisme*» (pp. 154-173), de obligada lectura para calibrar las relaciones literarias que el matrimonio forjó con los más ilustres intelectuales catalanes de la época (Rusiñol, Maragall, Carner, Català, D'Ors...) en un momento de constantes desacuerdos entre Cataluña y Castilla y por las que recibieron inmerecidas críticas. Ambos capítulos se hallan incluidos en la obra *La revista Renacimiento (1907). Una contribución al programa ético y estético del Modernismo hispánico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

<sup>118</sup> La revista *Blanco y Negro* (Madrid) así lo anunciaba el 21 de marzo de 1896 con el epígrafe de «Bibliografía»: «*La intrusa*. Drama en un acto y en prosa, por Mauricio Maeterlinck, arreglado por D. J. Martínez Ruiz. Esta hermosa composición simbolista del dramaturgo noruego es una de las joyas mejores de la nueva dramática. El traductor, en un sencillo prólogo, explica el asunto de *La intrusa*, que en su concepto no es representable para el público grande» [en línea]. *Blanco y Negro*, Madrid, 21/III/1896, página 22. [Última consulta: 2 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1896/03/21/022.html>

1895 se anunciaba la creación del Théâtre de l'Œuvre en Bruselas, a imagen del de París y bajo la dirección de Lugné-Poe. Contaba el cartel, entre otras obras, con *Carmosine*, de Alfred de Musset, el *Petit Eyolf*, de Ibsen o *Intérieur*, de Maurice Maeterlinck<sup>119</sup>, obra esta última que en 1899, Benavente, junto con un grupo de amigos, entre ellos Valle-Inclán y Martínez Sierra, programarán en el recién fundado Teatro Artístico, traducida por el propio Valle y cuyo estreno finalmente no se llevó a cabo.<sup>120</sup> No será hasta marzo de 1904 cuando se representarán, por primera vez en Madrid, las obras *Monna Vanna*, *Joyzelle*, *Aglavaine et Selyssette* y *L'intruse*, a cargo de la compañía teatral de Georgette Leblanc y con la presencia del propio autor.

María y Gregorio Martínez Sierra fueron los encargados de traducir las obras de Maeterlinck.<sup>121</sup> Gregorio Martínez Sierra, en una reseña de la obra *Peleás y Melisanda*, de 1898, destacaba el interés de Maeterlinck por el alma, lugar donde reina el misterio, y que se convertirá en el eje de toda su producción dramática esencialmente simbolista. María Martínez Sierra, en el prólogo que realizó para la editorial Aguilar en el año 1955 de las obras dramáticas de Maeterlinck (veintidós en total, ordenadas cronológicamente) manifiesta que acogieron al autor belga con entusiasmo, admirados «por el buceador en los abismos del alma»<sup>122</sup>. Llegaron a conocerlo personalmente cuando pronunció una conferencia en el Ateneo de Madrid donde Gregorio Martínez Sierra presidía la Sección de Literatura por aquella época. En el mencionado prólogo de María Martínez Sierra, la autora cede la palabra al propio Maurice Maeterlinck para hablar del deudor de su incursión en la estética simbolista: Villiers de l'Isle-Adam. Recurre la prologuista al libro autobiográfico que el autor belga publicó en el año 1948 titulado *Bulles bleues* [*Burbujas azules*] y al capítulo dedicado al escritor francés, donde declarara: «La Princesa Malena, Melisanda, Astolena, Seliseta y los fantasmas que las siguieron

---

<sup>119</sup> George Boyer, «Courrier des Théâtres» [en línea]. *Le Figaro*, París, 3/VII/1895, pág. 6. [Última consulta: 25 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2833261/f6.image.r=maeterlinck>

<sup>120</sup> Apareció publicada una traducción anónima de *Interior* en la revista *Electra* el 30 de marzo de 1901, traducción que se atribuye a Valle: por un lado, porque el estilo es muy similar al adoptado en otras traducciones del autor, y, por otro lado, porque Valle era el encargado de seleccionar los manuscritos de la sección de cuentos, novelas y teatro en la revista, hecho que refuerza la hipótesis.

<sup>121</sup> En la Editorial Renacimiento, Gregorio (o María) Martínez Sierra tradujeron *Obras de Maurice Maeterlinck* (I. *La princesa Malena. La intrusa. Los ciegos*. II. *Peleás y Melisanda. Interior. La muerte de Tintagiles*. III. *Aglavenia y Seliseta. Ariana y Barbaazul. Sor Beatriz*). Lorca poseía, además, en su biblioteca *La sagesse et la destinée* (n.º de catálogo 248) y *El tesoro de los humildes* (n.º de catálogo 249).

<sup>122</sup> Maurice Maeterlinck, *Teatro*, traducción y prólogo de María Martínez Sierra, México DF, Aguilar (Colección Premios Nobel), 1958, pág. 18. Los fragmentos teatrales citados pertenecen a este volumen.

estaban esperando la atmósfera que Villiers creara en mí, para nacer en ella y respirar al fin» (Prólogo, pág. 24).

Si nos centramos en la producción dramática de Maeterlinck, una de las clasificaciones de la crítica literaria es la de agruparla en cuatro etapas, o, de acuerdo con la teoría de la poética comparada, en cuatro macropoéticas: la del drama simbolista canónico, que incluiría las obras de los primeros años (1889-1894); la del drama simbolista fusionado con estructuras de otras poéticas, como el drama romántico; otras poéticas ya mucho más cercanas al drama romántico y al drama moderno, pero aún con huellas simbolistas; y una última macropoética alejada ya del simbolismo primigenio.

La que aquí nos ocupa sería la primera de ellas, la epigrafiada como «drama simbolista canónico». Maeterlinck, como ya se ha visto al inicio de este capítulo, fue uno de los más acertados representantes del simbolismo y su éxito radicaba en la presentación de ambigüedades, de grandes misterios que no eran explicados y de preguntas sin respuesta; creaba tensión en el drama a través de elementos que no aparecían en escena, pero que eran insinuados, con la naturaleza como gran aliada:

Maeterlinck presenta una nueva realidad que no es la plasmación de la común observación mediante los sentidos, sino que se funden en un mismo plano la visión de un objeto (puerta abierta de repente) con la sensación que provoca (intranquilidad), de tal forma que crea un conjunto mental en el espectador.<sup>123</sup>

En el teatro simbolista de Maeterlinck «se representa al hombre en su impotencia existencial ante el destino regido por la muerte, última y única dominadora del escenario» (*Teatro inédito de juventud*, pág. 15). Y así ocurre en los ocho primeros títulos de su producción dramática, escritos entre 1889 y 1894, y agrupados, como se ha comentado, en el conjunto poético de los «dramas simbolistas canónicos». Precedidos por la *Princesse Maleine [La princesa Malena]* (1889), vendría luego el ciclo denominado del «teatro estático» para concluir con los «dramas para marionetas».

En la *Princesse Maleine [La princesa Malena]* (1889), un gran perro negro tiembla en un rincón de la habitación donde se halla la princesa mientras todo cruje entorno a ella y una sombra acecha en la oscuridad:

MALENA. —¡Ah! ¡Tocan las cortinas de mi cama! ¿Quién toca a las cortinas de mi cama? ¿Hay alguien en mi habitación? ¡Debe haber alguien en mi habitación! [...] ¡Oh, cómo

---

<sup>123</sup> Juan Pedro Sánchez, «Ética y estética en *El pájaro azul* de Maeterlinck» [en línea]. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 24, julio-octubre 2003. [Última consulta: 17 de marzo de 2013]. Disponible en: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p\\_azul.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p_azul.html)

crujen las cañas de mi habitación! Y cuando ando, habla todo en mi habitación. (*La princesa Malena*, acto IV, escena III, pág. 118)

Llama la atención de un joven Federico el aullido de los perros en la noche del monasterio de Silos, tal como lo describe en la prosa de idéntico nombre «Monasterio de Silos: IV. El convento». Narra una inquietante noche en la celda intentando conciliar el sueño mientras en la oscuridad los perros aúllan portando malos augurios. Será entonces cuando recuerde «al enorme y admirado» Maeterlinck y cómo habría insinuado esta escena donde el perro se convierte en el heraldo de «la Pálida» y su aullido provoca en el poeta un miedo intenso en el alma:

La Muerte llega y ordena a los perros cantar su canción... Ellos al presentirla gritan, no quieren obedecerla, pero ella les hiere con sus espuelas de plata invisible y entonces nace el aullido. No se comprende de otra manera cómo un animal tan noble y pacífico pueda gritar con esa solemnidad aterradora y fúnebre... Sí, es la muerte, la muerte, la que pasa por los ambientes con su enorme guadaña ensangrentada que los perros ven a la luz de la luna... Es la muerte inevitable que flota en los ambientes en busca de sus víctimas, es la muerte el pensamiento que nos inquieta al conjuro diabólico del aullido... Hacia unos parajes enigmáticos e imposibles lleva la muerte a las almas... (*Impresiones y paisajes*, pp. 106-107)

Esta disertación sobre el aullido del perro asociado a la presencia de la Muerte, quedará representada en las obras heredadas de la preceptiva del «ensueño» de Maeterlinck, y de un modo especialmente magistral, como se verá, en la producción de Valle-Inclán.

En el ciclo denominado del «teatro estático» o «teatro de ensueño», encontramos *La intrusa* (1890), donde no vemos a la muerte, pero la percibimos a través de una serie de símbolos: los pájaros no cantan, la puerta que se abre, el ruido de una guadaña que se afila, la sensación de que alguien que no vemos está sentado a la mesa o el susurro de unas palabras:

EL ABUELO. —¡Tengo ruedas de molino en los ojos! ¡Hijas mías, decidme lo que pasa aquí!; ¡decídmelo, por amor de Dios, vosotras que veis! ¡Estoy aquí solo, en las tinieblas sin fin! ¡No sé quién viene a sentarse a mi lado! ¡No sé lo que sucede a dos pasos de mí!...  
¿Por qué hablabais en voz baja hace un momento?  
EL PADRE. —Nadie ha hablado en voz baja. (*La intrusa*, acto único, pág. 163)

En *Les aveugles [Los ciegos]* (1890), un grupo de ciegos, abandonados a su suerte tras la muerte del sacerdote que los acompañaba y cuyo cadáver se halla no muy lejos de donde están esperando su regreso, sienten algo extraño alrededor:

SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO. –¿Por qué me tocáis el codo izquierdo?

PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO. –No os he tocado; no puedo alcanzaros.

SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO. –¡Os digo que alguien me ha tocado el codo!

PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO. –No es uno de nosotros. (*Los ciegos*, acto único, pág. 182)

Al final de la pieza, Maeterlinck logra crear una brillante atmósfera de desasosiego ante la llegada de unos pasos desconocidos (los pasos de la Muerte) hacia el grupo de angustiados ciegos:

LA CIEGA JOVEN. –¡Los pasos se han detenido entre nosotros!...

LA CIEGA MÁS VIEJA. –¡Están aquí! ¡Están en medio de nosotros!

LA CIEGA JOVEN. –¿Quién sois? (*Silencio.*)

LA CIEGA MÁS VIEJA. –¡Tened piedad de nosotros! (*Silencio. El Niño llora desesperadamente.*) (*Los ciegos*, acto único, pág. 199)

Idéntica inquietud sufre La Reina en *Les sept princesses* [*Las siete princesas*] (1891), cuando una sombra acecha el sueño de una de las princesas del título, Úrsula, que se va a hacer eterno ante su afligida mirada:

EL PRÍNCEP

No la veig gaire bé: hi ha una ombra damunt d'ella...

LA REINA

Sí: hi ha una ombra damunt d'ella. No sé pas què es...

EL PRÍNCEP

Me sembla que es l'ombra d'una columna. La veuré millor ara, quan el sol serà ben post.

LA REINA

No, no: no es pas l'ombra del sol...<sup>124</sup>

En *Peleás y Melisanda*, Maeterlinck combinará el drama simbolista con estructuras de otras poéticas. Aunque forma parte del denominado «teatro estático», el autor va a intentar con esta obra librarse de la etiqueta de «poeta del terror» que le habían otorgado. En la obra, la desdicha planeará sobre el amor prohibido de los jóvenes,

124

EL PRÍNCIPE

No la veo demasiado bien: hay una sombra encima de ella...

LA REINA

Sí: hay una sombra encima de ella. No sé qué es...

EL PRÍNCIPE

Me parece que es la sombra de una columna. La veré mejor ahora, cuando el sol se haya puesto.

LA REINA

No, no: no es la sombra del sol... (Traducción propia)

Maurici Materlinck, *Les set princesses; Sor Beatriu, miracle en tres actes*, traducció d'en Josep Massó-Ventós, Barcelona, Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1912, pág. 20.

quienes pagarán cara la traición a Golod. Con Peleás desaparecido (las sirvientas saben que lo han encontrado muerto en el fondo de la fuente de los ciegos, pero que nadie dice la verdad), la muerte, que ha estado rondando a Melisanda desde el primer acto, acude en el último a realizar su cometido. Las sirvientas, que han entrado en la cámara de Melisanda sin que nadie las haya llamado, serán las primeras en darse cuenta:

(*En este momento las SIRVIENTAS caen todas de rodillas en el fondo de la cámara.*)  
EL MÉDICO. –(*Acercándose al lecho y tocando el cuerpo.*) Tienen razón... (*Pausa larga.*)  
ARKEL. –No he visto nada. ¿Estáis seguro?  
EL MÉDICO. –Sí. Sí.  
ARKEL. –No he oído nada... Tan pronto, tan pronto... De repente... Se va sin decir nada.  
(*Peleás y Melisanda, acto V, escena II, pág. 255*)

En las últimas tres obras del drama propiamente simbolista, consideradas «para marionetas», hallamos *Aladina y Palomides*, *Interior* y *La mort de Tintagiles* [*La muerte de Tintagiles*], las tres de 1894. En la primera del ciclo, la muerte adquiere un protagonismo absoluto en escena: a Ablamor le ha arrebatado a sus siete hijas; a Aladina, su tierno cordero; y al final de la obra, rondará en las habitaciones de los moribundos Aladina y Palomides:

CUARTA HERMANA. –(*Llega corriendo.*) Aladina ha hecho un movimiento en su cámara...  
ASTOLENA. –Acercaos a la puerta... Escuchad... Tal vez es la enfermera que se levanta...  
QUINTA HERMANA. –(*Escuchando a la puerta.*) No, no; oigo andar a la enfermera... Hay además otro ruido.  
SEXTA HERMANA. –(*Acudiendo también.*) Creo que Palomides se ha movido también; he oído el murmullo de una voz que se busca a sí misma. (*Aladina y Palomides, acto V, pp. 285-286*)

En *Interior*, una familia parece estar velando a la luz de la lámpara, de modo premonitorio, la muerte de una de las hijas. Afuera, El Anciano y El Forastero aguardan el momento idóneo para anunciar la funesta noticia. Las hermanas de la fallecida miran a través de las ventanas, buscan en la oscuridad y temen abrir la puerta a la desdicha:

EL FORASTERO. –¡Silencio...! No habléis. (*La MAYOR DE LAS DOS HERMANAS se levanta y va a correr los cerrojos de la puerta.*)  
MARTA. –¡Abre?  
EL FORASTERO. –Al contrario, cierra. (*Pausa.*) (*Interior, acto único, pág. 301*)

En la tercera y última del ciclo, *La muerte de Tintagiles*, el niño protagonista no ve a la muerte, pero, angustiado, la siente cerca, acechando:

TINTAGILES. —¿Estás ahí? ¡Ya no tengo valor, hermana Igrena, hermana Igrena!.. ¡La siento!

IGRENA. —¿A quién?... ¿a quién?

TINTAGILES. —No lo sé... No veo... ¡Pero ya no es posible!... Ella... Me coge por el cuello, me ha puesto la mano en el cuello... ¡Oh! ¡Oh! ¡Igrena, Igrena, ven aquí!... (*La muerte de Tintagiles*, acto V, pág. 326)

Las ocho obras sumergen al lector en una sucesión angustiante de escenas con la muerte merodeando desde el primer momento, y que se acaba cobrando, de manera queda y paciente, a todas sus víctimas, predestinadas ya desde el inicio.

Aunque el teatro simbolista que nos ocupa abarca un periodo concreto (1889-1894) y su repercusión en España comprende hasta el año 1910, aproximadamente, parece lejana la influencia que podría causar en un Lorca principiante. Sin embargo, se debe tener en cuenta que el joven poeta está experimentando con todas aquellas fuentes que, de una manera u otra, le son afines y de Maeterlinck admira la idea de que la muerte, en última instancia, es la única dominadora del escenario. No es baladí que el tema lo acompañara durante toda su producción, desde los primeros tanteos dramáticos hasta sus últimas incursiones, con el propósito de recrear en la mente del espectador ese ambiente de desasosiego y de misterio que conlleva la presencia invisible de la muerte.

En *La viudita que se quería casar*, anterior a 1919 y revisada posteriormente en 1920, unas sombras acechan a los guerreros:

GUERRERO 2.º (*Alarmado.*)

¡La escalera de esta torre  
Han empezado a subir!

GUERRERO 1.º (*Enérgico.*)

¡Apresta fuerte la lanza,  
Que prevenido hay que estar!  
¡Y deja una puerta abierta  
Por si tenemos que huir!

GUERRERO 2.º (*Escamado.*)

¡Te digo que con fantasmas  
Yo no quisiera luchar! (*Primeros escritos, La viudita*, cuadro primero, escena II, pág. 922)

Del mismo modo, en *Cristo*. Tragedia religiosa, de 1919-1920, Lorca refleja en la angustia de María la inexorable muerte de Jesús. Será el arcángel Gabriel quien se lo revele a María en un sueño:

GABRIEL. Cuando yo haya desaparecido de nada te acordarás. Las revelaciones que el Señor te ha hecho siempre han caído en lo más hondo de tu alma dormida... Cuando despiertes nada sabrás... Hasta la muerte de Jesús no comprenderás los enigmas que te rodean. La paz sea contigo. (*Primeros escritos, Cristo*, acto primero, escena III, pág. 975)

En *El maleficio*, nos la va a retratar disfrazada de dama, como la intrusa maeterlinckiana:

¡Y es que la muerte se disfraza de Amor! ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos las puertas de su sombra! (*MM*, prólogo, pp. 139-140)

Y nos situamos ahora en los años treinta, cuando otra madre, esta vez la Madre de *Bodas de sangre* (1933), desde su primera aparición en escena, le va a dar a la navaja un papel primordial y premonitorio de un sangriento y, a la vez, inevitable desenlace donde la Mendiga y la Luna serán testigos de excepción. Una Luna que ya había comenzado a adquirir protagonismo, algunos años antes, en la juvenil *Señora M[uerte]* (1920), pero sobre todo en *Elenita* (1921), donde se va a cobrar a su primera víctima. El primer cuadro del acto tercero finaliza con la siguiente acotación:

*(Aparece la LUNA muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados, y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la MENDIGA y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensas. La LUNA se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto.)*<sup>125</sup>

Como sabremos en el último cuadro, acaban de perder la vida el Novio y Leonardo en un duelo mortal ante los atónitos ojos de la Novia, que nada puede hacer ante la «hora de la sangre» que profetizara la Madre.

En la escena del suicidio de Adela, en el acto tercero de *La casa de Bernarda Alba* (1936), intuimos por el comportamiento del resto de los personajes y por los comentarios de Bernarda, cuál ha sido el triste final para la pequeña de la familia Alba. En la acotación, sin embargo, solo suena un golpe y será el resto del diálogo el que nos indique qué es lo que ha ocurrido: el grito de la Poncia, el retroceso de las hermanas de la habitación o el santiguo de la criada:

BERNARDA

Aunque es mejor así. (*Suena un golpe.*) ¡Adela, Adela!

[...]

BERNARDA. (*En voz baja como un rugido.*)

¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (*Pausa. Todo queda en silencio.*) ¡Adela! (*Se retira de la puerta.*) ¡Trae un martillo! (*LA PONCIA da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.*) ¡Qué?

LA PONCIA. (*Se lleva las manos al cuello.*)

¡Nunca tengamos ese fin!

---

<sup>125</sup> Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 2000, 14.<sup>a</sup> edición, pág. 155.



(Las HERMANAS se echan hacia atrás. La CRIADA se santigua. BERNARDA da un grito y avanza.)<sup>126</sup>

Como se ha ido comentando a lo largo del capítulo, a Federico le llegó la dramaturgia simbolista maeterlinckiana a través del entusiasmo con que recibieron los preceptos de su poética el matrimonio Martínez Sierra y de las traducciones que realizaron de sus obras. Además, contaba en su biblioteca con la traducción realizada por Eusebio Heras y publicada en 1904 de *El tesoro de los humildes*, ensayo del autor sobre su propia preceptiva dramática. En él, trataba el «teatro de ensueño», formato que rápidamente tomaron una serie de autores españoles como una de las líneas estéticas «provenientes del simbolismo modernista o de un intento de ideación autóctono y experimental»<sup>127</sup>. En 1907, Jacinto Benavente, escribía el artículo «El teatro de los poetas», recogido en 1909 en *El teatro del pueblo*, donde defendía la variedad de géneros y escuelas teatrales y realizaba un llamamiento a que los poetas se acercasen al teatro con su fantasía y sus ensueños.

Este llamamiento resultó una «eficaz lanzadera de una serie de modalidades de teatro poético, que constituyó una moda en los años posteriores»<sup>128</sup> y que acabaría diluyendo el teatro poético simbolista en un teatro en verso de carácter tradicional, «modernismo castizo», que, abanderado por Eduardo Marquina, alentaba el espíritu nacional de todo un pueblo o raza.

El apartado que viene a continuación recoge, panorámicamente, ese acercamiento de algunos autores al teatro lírico modernista heredero de los preceptos maeterlinckianos: el «teatro de ensueño».

---

<sup>126</sup> Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1996, 23.ª edición, pp. 198-199.

<sup>127</sup> Juan Antonio Hormigón, «Propuestas teatrales para un tiempo de crisis», presentación incluida en la obra *La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos*, ed. de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998, pp. 12-13.

<sup>128</sup> Jesús Rubio Jiménez, «La renovación teatral española de 1900», estudio preliminar de la citada obra *La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos*, pág. 29.

### 6.3.2.2. PRECEPTIVA DEL «ENSUEÑO» EN LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA (1890-1910): PÉREZ DE AYALA, MARTÍNEZ SIERRA Y VALLE-INCLÁN

En España, Juan Valera ya acusaba las insuficiencias del realismo en sus *Tentativas dramáticas* (1879) y así lo manifestaba en la «Dedicatoria a la marquesa de Heredia» que precedía a los dos cuentos dialogados y a la zarzuela que formaban el tomo, y la preceptiva dramática maeterlinckiana encajó en esa búsqueda de alternativas. De este modo, se puede rastrear la huella del «teatro estático» o «teatro de ensueño» entre los autores españoles entre 1890 y 1910. En 1892, Jacinto Benavente, en su *Cuento de primavera*, que formaría parte del volumen *Teatro fantástico*, llevado por la influencia del autor belga, sería de los primeros en defender ese teatro que condujera a la ensoñación:

Quisiera él [el autor], en fin, que su ensueño vago y borroso fijara vuestra atención apenas, que solo sirviera para evocar en cada uno de vosotros el más placentero ensueño.<sup>129</sup>

La idea del «teatro de ensueño», tal como la recoge Maeterlinck en su ensayo *El tesoro de los humildes*, venía ciertamente ligada a la expresión del estado de ánimo a través del silencio, donde la naturaleza humana se halla sometida al misterio de la soledad y de la muerte, teoría celebrada y asimilada por autores que veían en esta preceptiva una acertada propuesta con ecos románticos,

en el que la expresión contenida o sin palabras de un *état d'âme* y la capacidad para producir sensaciones –mediante la sinestesia de objetos, colores, gestos, música, e, incluso, perfumes– fueran, a un tiempo, proyecciones del miedo y la soledad humanas ante el misterio de lo desconocido y de la muerte.<sup>130</sup>

A partir del año 1900, algunos autores introdujeron en el título de sus obras dicho término: Pérez de Ayala en *La dama negra (tragedia de ensueño)* (1903); Martínez Sierra en el volumen *Teatro de ensueño* (1905) y Valle-Inclán en *Tragedia de ensueño* (1903) y *Comedia de ensueño* (1905).

En Barcelona, como se ha visto, el pionero entusiasmo con el que autores como Gual o Rusiñol recibieron a *La intrusa* de Maeterlinck, originaría algunas piezas sujetas a la

---

<sup>129</sup> Jacinto Benavente, *Cuento de primavera*, en *Teatro fantástico*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1905, pág. 75. Incluye el volumen las obras: *El encanto de una hora*, *Comedia italiana*, *El criado de Don Juan*, *La senda del amor*, *La blancura de Pierrot*, *Cuento de primavera*, *Amor de artista* y *Modernismo*.

<sup>130</sup> Javier Cuesta Guadaño, «Sobre la recepción de Maeterlinck en España: *La Reina Silencio* (1911), de Ramón Goy de Silva» [en línea]. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Aleph de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, 2009, pág. 129. [Última consulta: 6 de septiembre de 2015]. Disponible en: <http://www.asociacionaleph.com/files/actas/ActasVCongreso.pdf>

nueva corriente como los «dramas del món» *Silenci [Silencio]* (1897) y *Misteri de dolor [Misterio de dolor]* (1902), de Adrià Gual, o *El jardí abandonat [El jardín abandonado]* (1900), de Santiago Rusiñol. *Silenci* fue estrenada por primera vez en «sesión íntima» en el Teatre Líric de Barcelona la noche del 15 de enero de 1898 con la lectura del prólogo por parte de Joan Maragall. Gual la compuso con la voluntad regeneradora del espíritu del pueblo catalán a través de un «teatro de sentimiento» más que de un «teatro de ideas». Consciente del drama íntimo de cada ser humano y del misterio que encierra, la muerte viene a perpetuar el silencio:

La mort, així, al mateix temps que allibera l'individu del seu desig famolenc de saber, perpetua el secret i l'eternitza, omplint de misteri i de reverència els espais tenebrosos de la mort i del més enllà de l'existència.<sup>131</sup>

La muerte de Maria desencadenará el drama íntimo del resto de los personajes que la rodeaban: Ramon, el marido, descubrirá que su mujer amaba a otro hombre; Eliseta, prima de Maria, enamorada discretamente de Ramon, no podrá permanecer bajo el mismo techo que él para evitar las murmuraciones de los vecinos; y mossèn Oriol, amigo de la infancia de Ramon, le ofrecerá consuelo en el momento de duelo aun sabiendo que era él el destinatario del amor de Maria y que renunció a ella por sus obligaciones eclesiásticas. El silencio, que ya había marcado sus vidas hasta ese momento, acabará de tiranizar sus destinos.

En *Misteri de dolor*, estrenada en 1094 en el Teatre de les Arts, Gual lleva a escena la audacia del amor prohibido en forma de drama rural. La osadía castigará a los protagonistas con un funesto desenlace que se activa en el momento en que Mariagna descubre la traición de su joven segundo esposo, Silvestre, con Mariagneta, su propia hija, dos jóvenes enamorados que no han podido ocultar por más tiempo sus sentimientos y que, sin saberlo, van a desencadenar la desgracia. Tras una aparente serenidad, un lúgubre pensamiento acaba de arrollar a Mariagna:

(*Entra Mariagna divagant entre el dolor i el triomf. Tot lo que dirà serà dit amb una gran i fonda serenitat pertorbadora per als que l'escolten; serenitat, presagi tal vegada d'un... ignorat designi.*)<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> «La muerte, así, al mismo tiempo que libera al individuo de su hambriento deseo de saber, perpetúa el secreto y lo eterniza, llenando de misterio y de reverencia los espacios tenebrosos de la muerte y del más allá de la existencia». (Traducción propia). Cita extraída de:

Carles Batlle i Jordà, *El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pág. 408. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/4845>

Este ignorado designio para Silvestre y Mariagneta no lo es para Mariagna en el momento en que ve a la muerte como a la única capaz de liberarlos a todos. En el tercer y último acto, los personajes de Segimon y Pere Malest, que se han acercado a la casa para dar la trágica noticia a la familia, recuerdan análoga escena en *Interior*, donde el Anciano y el Forastero conversan en el jardín sobre cómo comunicar la muerte a los personajes que están dentro de la casa, mientras la multitud va acercándose con el cadáver. Por otro lado, el argumento de este drama del mundo en tres actos serviría a Benavente para su obra *La Malquerida*, drama en tres actos estrenado en el Teatro de la Princesa el 12 de diciembre de 1913, aunque con un desenlace mucho menos sutil. Entonan las gentes una maledicente copla sobre Acacia, apodada la Malquerida, que Norberto le canta a Raimunda para que deduzca del contenido lo que está ocurriendo en su propia casa:

El que quiera a la del Soto,  
tié pena de la vida.  
Por quererla quien la quiere  
le dicen la Malquerida.<sup>133</sup>

Como Mariagneta, que también entona, al comienzo de *Misteri de dolor*, la canción popular catalana «Cançó de la Mariagneta» como un presagio del hado que la envolverá:

Ai, adéu, Mariagneta,  
principi del meu sofrir,  
tu robes el cor als homes  
i a mi em fas pena i morir. (*Misteri de dolor*, pág. 216)<sup>134</sup>

De idéntico modo, la canción popular también le servirá a Lorca para presagiar el desenlace de la Viudita, condenada al desamor:

Yo soy la viudita  
Del conde Laurel,

---

<sup>132</sup> (*Entra Mariagna divagando entre el dolor y el triunfo. Todo lo que dirá será dicho con una gran y honda serenidad perturbadora para los que la escuchan; serenidad, presagio probablemente de un... ignorado designio.*) (Traducción propia)

Mestres, Iglésias, Gual, Vallmitjana, *Teatre modernista*, Barcelona, Edicions 62, 1982. Cita extraída de la obra de Adrià Gual *Misteri de dolor*, acto II, pág. 203. Citada como *Misteri de dolor*.

<sup>133</sup> Jacinto Benavente, *Los intereses creados y La Malquerida*, ed. de José Montero Padilla, Madrid, Clásicos Castalia, 1996, pág. 180.

<sup>134</sup> Ay, adiós, Mariagneta,  
principio de mi sufrir,  
tú robas el corazón a los hombres  
y a mí me das pena y morir. (Traducción propia)

Que quiero casarme  
No tengo con quién. (*Primeros escritos, La viudita*, prólogo, pág. 910)

O para reprobar la pena de muerte de Mariana Pineda como castigo a su silencio:

¡Oh! Qué día más triste en Granada,  
que a las piedras hacía llorar  
al ver que Marianita se muere  
en cadalso por no declarar. (*Teatro completo*, 2012, *Mariana Pineda*, prólogo,  
pág. 52)

En cuanto a *El jardí abandonat* de Rusiñol, cuadro poemático en un acto, Adrià Gual, realizó una lectura privada en la Sala Parés de Barcelona en 1900 con motivo de la exposición de Rusiñol, Casas y Clarasó. Rusiñol ubica a sus personajes en un decadente jardín donde todo es quietud desde que la muerte lo visitó. Aurora, la joven protagonista, va a heredarlo y asume con resignación que morirá en él porque no puede librarse del vínculo que mantiene con ese jardín, símbolo de soledad y de muerte. Ese va a ser su destino: vivir en el jardín abandonado con el único consuelo de una muerte acechando que se la llevará pronto, como declara en la última escena:

AURORA (*als peus de la Marquesa*): No corris, no! No demanis socors! La soledat tan sols vindrà a ajudar-nos. La soledat que viu, la soledat que estimo, la soledat que em mata. Vine amb mi, soledat! T'adolor amb tota l'ànima! Amb tu viuré morint-me, amb tu viuré somniant, fins a mon darrer somni!<sup>135</sup>

El nombre de la protagonista, Aurora, será el que invoque el joven moribundo de *La dama negra* de Pérez de Ayala para permanecer asociado, de este modo, a la idea de renacimiento y de muerte. Por otro lado, el jardín abandonado de Rusiñol se verá proyectado en el *Jardín umbrío* de Valle, enclave ideal para situar sus obras de ensueño.

Otros autores, como Galdós, intentaron reciclarse con propuestas como *Alma y Vida* (1902), si bien su estreno no recibió la acogida esperada e instó al canario a añadir una serie de reflexiones en el prólogo de la primera edición, donde daba cuenta, por un lado, de la necesidad de renovación del panorama teatral español de la época y de un cambio de actitud ante la recepción de estas novedades, y por otro lado, de «la dudosa

---

<sup>135</sup> AURORA (*a los pies de la Marquesa*): ¡No corras, no! ¡No pidas ayuda! Solo la soledad vendrá a ayudarnos. La soledad que vive, la soledad que quiero, la soledad que me mata. ¡Ven conmigo, soledad! ¡Te adoro con toda el alma! ¡Contigo viviré muriéndome, contigo viviré soñando, hasta mi último sueño! (Traducción propia)

Santiago Rusiñol, *El jardí abandonat*, en *Teatre*, Barcelona, Edicions 62, 1992, 5.ª edición, pág. 62. En este volumen se recogen otras obras de la época, entre ellas, *L'alegría que passa* [*La alegría que pasa*] (1891) y *Cigales i formigues* [*Cigarras y hormigas*] (1901), cuadros líricos en un acto que recogen la problemática del artista frente al mundo burgués.

interpretación del simbolismo que el público y la crítica habían advertido en el texto»<sup>136</sup>.

Hubo otros intentos, como la colección *Teatrillo* (1903), de los hermanos Millares Cubas; los cinco textos que forman *Guignol* (1907), de José Francés; o la propuesta escénica en forma de tríptico *Misterio* (1911), de Antonio Zozaya. La idea de que este «teatro de ensueño» consistía en algo efímero, pasajero, se deja notar en artículos como el de Gómez de Baquero con motivo de la reseña del libro de José Francés.<sup>137</sup>

Ángel Ganivet, antes de finalizar el siglo, con *El escultor de su alma* (1899), evocaría esa poética simbolista enigmática y sugerente a través del auto, forma que le permitiría poner en relación el plano historial y el alegórico o teológico y fundirlos en escena. Estrenada póstumamente en marzo de 1899 en el Teatro Isabel la Católica de Granada, a través de los tres autos (el primero, Auto de la Fe; el segundo, Auto del Amor; y el tercero, Auto de la Muerte), nos presenta Ganivet a Pedro Mártir, El Escultor (el hombre natural), y a Cecilia, su amante (la mujer creyente), en una estancia subterránea de una torre de la Alhambra.<sup>138</sup> En un ambiente lóbrego y sombrío, El Escultor trabaja rodeado de sus esculturas, pero, a pesar del amor que profesa a su mujer y a la hija de ambos, Alma (la creación humana), es un hombre incompleto y desolado que afronta impotente el drama íntimo (místico, en este caso) que lleva inherente el misterio de la vida. En el auto segundo, en el jardín de un carmen en la Alhambra, en un ambiente primaveral, reaparece El Escultor disfrazado de mendigo mientras Aurelio (la vanidad humana) corteja a Alma. La joven, que ama a Aurelio, se siente, sin embargo, vacía ante la muerte prematura de su madre y la ausencia de su padre, al que rememora constantemente. Se presentará ante ella el mendigo sin darse a conocer para narrarle, a modo de relato expiatorio, cuál ha sido su vida y qué motivos lo han llevado a

---

<sup>136</sup> María del Prado Escobar Bonilla, «Estudio literario de “Alma y Vida” de Galdós» [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Última consulta: 2 de abril de 2016]. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/universidad\\_iberamericana/obra-visor-din/estudio-literario-de-alma-y-vida-de-prez-galds-0/html/fff35b64-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/portales/universidad_iberamericana/obra-visor-din/estudio-literario-de-alma-y-vida-de-prez-galds-0/html/fff35b64-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1)

<sup>137</sup> E. Gómez de Baquero, «Revista literaria» [en línea]. *El Imparcial*, Madrid, 4/xi/1907, pág. 3. [Última consulta: 4 de abril de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000226162&search=&lang=es>

<sup>138</sup> Dos años antes de su trágica muerte, Ángel Ganivet había publicado *Granada la bella* (1896), libro muy apreciado por Lorca donde compartía con el autor su profundo amor por Granada y la denuncia de hallarse ante una ciudad que estaba perdiendo su esencia por el asedio, cada vez más frecuente, del urbanismo. Información extraída de *Poeta en Granada. Paseos con Federico García Lorca*, de Ian Gibson, Barcelona, Ediciones B, 2015, pp. 35-36. La ruta del poeta por la Alhambra queda descrita en el primer paseo (pp. 39-67). Sería la taberna de Antonio Barrios, *el Polinario*, escenario de uno de sus primeros escarceos cinematográficos, *La historia del tesoro* (Antonina Rodrigo, «La historia del tesoro, según Lorca» [en línea]. *El País*, 20/III/1983. [Última consulta: 8 de noviembre de 2015]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1983/03/20/cultura/416962812\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/03/20/cultura/416962812_850215.html)).

comportarse como lo hizo. Ya en el último auto, el de la Muerte, volvemos al ambiente oscuro y opresivo del primer acto de la mano de El Escultor y de Alma. Este le confiesa su amor, el amor a la mejor de sus creaciones y Alma queda entonces petrificada. Aparece Cecilia, como la luz de la fe para que El Escultor pueda ver y dictamina:

CECILIA (*Sentenciosa. Muy marcado.*)  
Puede la humana criatura  
crear una obra y amarla...  
Mas la luz para mirarla  
la tiene Dios en la altura.<sup>139</sup>

A pesar de la aparición de Cecilia para que El Escultor se arrepienta de sus pecados, parece que no puede domar su fe, así que aparecerá Alma en forma de estatua de una Virgen, como si de un milagro divino se tratara, ante la cual se postrará y recibirá a la muerte, la única que lo exime de la carga de la culpa, con los brazos abiertos:

EL ESCULTOR (*Deja caer la espada y cae de rodillas ante la estatua de su hija. CECILIA se arrodilla y reza.*)  
¡Alma! ¡Mi hija...! ¡El ideal...!  
¡La Fe...! ¡Mi obra maestra!  
(*Pausa.*)  
¡La muerte! ¡La muerte fría...!  
viene... la muerte de piedra...  
la siento entrar en el pecho...  
La siento andar por las venas...  
La siento apagar mis ojos...  
La siento ligar mi lengua...  
¡Oh qué ventura es morir  
esculpido en forma eterna!  
(*Queda petrificado con los brazos extendidos adorando a su hija.*) (*El escultor de su alma*, III, Auto de la Muerte, vv. 357-366)

Sin el renombre de sus contemporáneos, aunque vinculado estéticamente a ellos y a la voluntad de regenerar la escena española, el escritor gallego Ramón Goy de Silva (1883-1962) también fue seducido por la poética simbolista, manifiesta en sus dramas *La corte del cuervo blanco* (1908), *La Reina Silencio* (1911), *Esther, espejo de amor y Juicio de bufón* (coetáneas a las anteriores pero editadas tardíamente en 1955). Jacinto Grau<sup>140</sup>, quien prologó la edición de *La Reina Silencio*, lo calificó como «poeta del

---

<sup>139</sup> Ángel Ganivet, *El escultor de su alma: drama místico en tres autos*, precedido de un prólogo por Francisco Seco de Lucena, edición digital basada en la de Granada, Imprenta de *El Defensor de Granada*, 1904. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-escultor-de-su-alma-drama-mistico-en-tres-autos--0/html/>. Citado como *El escultor de su alma*.

<sup>140</sup> Goy de Silva estuvo presente en el homenaje que se realizó a Jacinto Grau con motivo del éxito de su obra *El señor de Pigmalión* en París (consultar nota n.º 231).

ensueño y del desdén»<sup>141</sup>. Fue Goy de Silva de los primeros autores españoles que intentó adoptar la expresión «poema dramático», heredada de Maeterlinck (*La intrusa*, *Interior* o *Los ciegos*), ofreciendo claros elementos simbolistas, si bien en el autor gallego «no se consigue, por lo general, de manera tan artística ese ambiente de misterio que vemos en algunas piezas de Maeterlinck»<sup>142</sup>. Al respecto, en la sección «Goy de Silva autor dramático», introductoria a la obra *La corte del cuervo blanco*, aparece un fragmento del estudio crítico que el filólogo Julio Cejador realizó de las obras de Goy de Silva donde manifiesta, quizá de un modo categórico:

La tragedia de la muerte, del más allá, del misterio, que a todos nos hace pensar, no ha[bí]a sido llevada jamás al arte, y Goy de Silva la ha llevado en *La Reina Silencio* por manera acabada.<sup>143</sup>

Lo que es indudable es que *La Reina Silencio*, áter ego de la Muerte, será la protagonista, como veremos a continuación, de ese estado de «ensueño» en el que se sumergieron (para después emerger), con mayor fortuna en el devenir literario, Pérez de Ayala, Martínez Sierra y Valle-Inclán.

---

<sup>141</sup> Rosa Cabo Martínez, «El teatro de Goy de Silva» [en línea]. *Lenguaje y textos*, núms. 6-7, 1994-1995, pág. 19. [Última consulta: 4 de julio de 2015]. Disponible en: [http://ruc.udc.es/bitstream/2183/7958/1/LYT\\_6-7\\_1995\\_art\\_2.pdf](http://ruc.udc.es/bitstream/2183/7958/1/LYT_6-7_1995_art_2.pdf)

<sup>142</sup> Juana Toledano, «Una aportación al teatro simbolista en España: los dramas de Goy de Silva» [en línea]. Actas del XII Congreso de la AIH, 1995, pág. 276. [Última consulta: 4 de julio de 2015]. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_4\\_037.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_037.pdf)

<sup>143</sup> Ramón Goy de Silva, *La corte del cuervo blanco: fábula escénica en cuatro actos. Ligeras confesiones del autor y varios juicios críticos*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1929, 2.ª edición, pág. 30. Citado como *La corte del cuervo blanco*.



### 6.3.2.2.1. LA NEGRA DAMA DE PÉREZ DE AYALA

Ramón Pérez de Ayala publicó en la revista *La Lectura* (1903) un ensayo titulado «Maeterlinck»<sup>144</sup> en el que realizaba un riguroso recorrido por la dramaturgia del autor belga, del que elogiaba, entre otras habilidades, su excelsa capacidad para ver el alma humana y situarla en un mundo de ensueño liderado por el misterio, como ya destacaría Gregorio Martínez Sierra en una reseña de la obra *Peleás y Melisanda* en 1898.

En esa línea, en agosto de ese mismo año, en el número 5 de la revista *Helios*, revista cofundada con Juan Ramón Jiménez y Gregorio Martínez Sierra,<sup>145</sup> entre otros, publicaría el texto dramático *La dama negra (tragedia de ensueño)*, obrita breve cargada de una fuerte dosis de simbolismo e incluida en la corriente del «teatro de ensueño» mencionado. Los silencios, las vacilaciones, las repeticiones, el estatismo y la presencia amenazadora de la muerte nos van a tratar de aproximar, en un solo acto, a la angustia de la dramática maeterlinckiana. En cuanto al argumento, Ayala nos presenta a sus personajes en un invernadero, con la última luz del día envolviendo la escena. El jardín que se ve al fondo es un «jardín otoñal y moribundo»<sup>146</sup>, al que van a aludir en una conversación, llena de presagios, La Madre, El Anciano y Una Joven que viste de blanco. El jardín se halla tan moribundo como El Hijo, que está aguardando la llegada de La Dama Negra. A pesar de los esfuerzos de La Madre y de El Anciano por aparentar normalidad, en los rostros se percibe inquietud y desasosiego ante su sola mención:

LA MADRE. –No, no. ¿A quién? ¿A quién? (*Pausa solemne.*)

LA JOVEN (*en voz baja.*) –... a... la Dama Negra...

LA MADRE Y EL ANCIANO (*ocultando su rostro, horrorizados.*) –¡Oh!...

LA JOVEN. –Es una leyenda sombría, una historia siniestra. Ya sabéis... (*La dama negra*, pág. 610)

El terror llena entonces la escena con la tétrica historia de La Dama Negra, quien, según dicen, reaparece en el otoño para volver a «vagar enlutada, rapaz. Su sombra

<sup>144</sup> Ramón Pérez de Ayala, «Maeterlinck» [en línea]. *La Lectura*, Madrid, octubre de 1903, pp. 48-63. [Última consulta: 4 de abril de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002655852&page=58&search=maeterlinck&lang=es>

<sup>145</sup> Algunos años más tarde, volverían a unir sus talentos Juan Ramón Jiménez y Martínez Sierra en la fundación de la revista *Renacimiento* (marzo-diciembre de 1907). Queda magníficamente ilustrada la relación personal y profesional de los artistas en el libro ya mencionado de la Dra. Rodríguez Moranta, *La revista Renacimiento (1907)*.

<sup>146</sup> M.<sup>a</sup> Rosa Cabo Martínez, «Teatro olvidado de Ramón Pérez de Ayala: *La dama negra*, 1903» [en línea]. *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, año n.º 38, n.º 112, 1984, pág. 605. [Última consulta: 2 de mayo de 2015]. Disponible en:

[http://www.bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/catalogo\\_imagenes/imagen.cmd?path=4006534&posicion=1](http://www.bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=4006534&posicion=1)  
Citado como *La dama negra*.

maldita pasa temblando como las alas de un cuervo» (*La dama negra*, pág. 610). Aparece el personaje moribundo de quien se ha estado hablando, El Hijo, y La Joven vestida de blanco huye despavorida ante su cadavérica presencia, pues los indicios le han advertido que El Hijo ya ha escogido con qué dama quedarse. Con la huida de La Joven, se desvanece cualquier tipo de salvación. El cielo comienza a mudar el color y a traer funestos presagios: del amarillo (el mismo color de sus enfermas manos) al color de la sangre:

EL HIJO. –Yo también arrojé sangre. Soy como el cielo. (*La dama negra*, pág. 612)

Si el cielo resucita con la aurora, El Hijo manifiesta que él resucitará también con su Aurora, pues le ha dicho, en sueños, que va a acudir a verlo:

*(La Madre y El Anciano oyen inmóviles. Son dos estatuas del dolor, extraviadas y mudas.)*

EL HIJO. –Es tan hermosa... Sus ojos tienen suavidades como el terciopelo; acarician y son misteriosos. Su boca es pálida y sonríe con triste amargura. Su rostro es de nieve y en las mejillas tiene dos rosas, rosas esfumadas con un velo blanco. Las manos surgen como lirios en ademán regio que ordena. Su cabello es tenebroso, como su vestidura impalpable. (*La dama negra*, pág. 612)

La Aurora a la que aguarda, a la que llama renacimiento, es la muerte, descrita como ya hiciera Rubén Darío en sus *Prosas profanas* (1896, 1901) como un ser hermoso y puro. En ese momento, se oye aullar a un perro, indicio de que la muerte anda cerca, y toda la naturaleza va a anunciar su inminente llegada:

*(El viento gime con angustia; los árboles se agitan como poseídos de pavoroso temblor; el ciprés hace signos cabalísticos en el cielo de sangre; el agua lacrimosa, presa de extraña pavora, se calla; las hojas secas se agitan en remolinos siniestros.)* (*La dama negra*, pág. 613)

La Madre y El Anciano asisten horrorizados a la llegada de La Dama Negra y, a pesar de sus intentos por que no se lo lleve, él la está esperando con los brazos abiertos. Todo ocurre muy deprisa entonces:

*(Tras la verja del jardín se desliza una negra silueta que se destaca sobre la luz rojiza del crepúsculo agonizante. El joven cae desplomado en los brazos del anciano.)* (*La dama negra*, pág. 613)

La muerte, silenciosa y certera, ha realizado, una vez más, su cometido sin que se haya podido remediar:

EL ANCIANO. -¡Muerto!

*(La madre viene al suelo desgarrando un grito de dolor. El anciano sostiene con su brazo derecho al joven y con el puño izquierdo crispado amenaza a la negra silueta que se esfuma entre las sombras de la noche presunta.) (La dama negra, pág. 613)*

En un solo acto concentra todos los elementos que tanto le habían llamado la atención del «ensueño» maeterlinckiano, acercándose más a un singular homenaje al admirado autor que como verdadera declaración de principios artísticos.

### 6.3.2.2.2. EL «ENSUEÑO» SEGÚN LA RAZÓN SOCIAL G.M.S.

El concierto del drama simbolista con cierta tendencia al sentimentalismo, dio como resultado en el tándem profesional que Ricardo Gullón convino en bautizar «razón social G.M.S.»<sup>147</sup>, obras como *Por el sendero florido*, primera de las cuatro que contenía el volumen *Teatro de ensueño* (1905), con introducción de Rubén Darío titulada *Melancólica sinfonía*. En la obrita, una familia de húngaros errantes integrada por un viejo, su hijo y su nuera, y los hijos de estos, está llegando a un pueblo. La mujer está gravemente enferma y presiente a la muerte cerca; por ello, teme cerrar los ojos y no volver a abrirlos. En cuanto entran en el pueblo, se queda dormida y muere. Los habitantes se inquietan con la llegada de los húngaros, pues los asocian con la muerte:

LAS MUJERES  
Han venido los húngaros.  
LOS HOMBRES  
Y traen un muerto en la carreta.  
LAS MUJERES  
Murió de peste.  
LOS HOMBRES  
Era una mujer.  
LAS MUJERES  
Quieren enterrarla en el pueblo.  
LOS HOMBRES  
Para dejarnos aquí el mal.  
LAS MUJERES  
Y es mal de muerte.<sup>148</sup>

Y del húngaro anciano incluso comentan que tiene un pacto con el diablo, por lo que el pueblo decide prender fuego a la carreta que contiene aún el cadáver de la mujer:

De no se sabe dónde surge una hoguera: el diablo, sin duda, trajo la leña y la prendió.  
(*Por el sendero florido*, estancia tercera, pág. 43)

Los húngaros marchan dejando atrás el abucheo del pueblo y una maldición. Una vez fuera, entierran el cuerpo de la mujer.

En *Pastoral*, serán dos pastores, Eudoro y Alcino, los protagonistas con el crudo frío invernal como telón de fondo. Eudoro, el pastor viejo, le va a explicar a Alcino, el pastor mozo, la historia de la reina Sol y esta va a ser la anécdota que desencadene el

---

<sup>147</sup> Ricardo Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Puerto Rico, Ediciones de La Torre, 1961, pág. 9.

<sup>148</sup> G. Martínez Sierra, *Por el sendero florido* en *Teatro de ensueño*, Madrid, Estrella, 1926, pág. 39. En este volumen también se hallan recogidas las obras: *Pastoral*, *Saltimbanquis* y *Cuentos de labios en flor*.

rumbo de la trama. Eudoro, ya desde el principio, predice su muerte ese mismo año y, más tarde, la vuelve a mencionar en oración:

EUDORO

[...] que el señor Dios nos libre de los malos sueños y de la muerte súbita que viene callando, con paso de lobo. (*Pastoral*, Tiempo de nieve, pág. 61)

Alcino, con el ensueño enturbiando sus ojos, va a salir en busca de la reina del cuento y lo va acompañar Rosa María, quien está secretamente enamorada de él. En el viaje, pasarán por las diferentes estaciones del año (Tiempo de rosas, Tiempo de amapolas y Tiempo de hojas secas) buscando a la reina Sol sin resultado hasta acabar de nuevo en el invierno, el Tiempo de nieve. Alcino se da cuenta, entonces, de que la reina Sol que andaba buscando tan desesperadamente siempre estuvo a su lado, era Rosa María, pero tan cegado estaba que no la supo ver y ahora ha perdido su oportunidad:

ROSA MARÍA

Has de saber, pastor, que una vez en la vida soy compañera de cada mortal. Pasa por mi cabaña; voyme con él; si su amor me adivina, suya soy; si le ciega el orgullo de su sueño, finado el camino, me aparto de él. Adiós... (*Pastoral*, epílogo, pág. 90)

La anécdota inicial le permitirá a Martínez Sierra escribir sobre la búsqueda de la felicidad, igual que a Maeterlinck en su *L'oiseau bleu*, como se verá en el apartado dedicado a la recepción e influencia de la obra en *El maleficio*.

La muerte también orbitará alrededor de los protagonistas de *Saltimbanquis*, grupo de faranduleros españoles itinerantes. Hay alusiones constantes en la obra relacionadas con la pantomima, los saltimbanquis, los titiriteros y los personajes de la *commedia dell'arte*. Aparece, además, Juan Ramón Jiménez como personaje literario y queda deudora del nombre de otro de sus personajes con el del duendecillo travieso de *Sueño de una noche de verano*, Puck. La accidentalidad del amor planea en la obra y desencadena el trágico final: Puck y Cecilia pertenecen a la misma compañía de teatro, pero ella ha decidido que quiere prosperar y los abandona. Regresa algunos años más tarde intentando recuperar el amor de Puck, pero la presencia de la muerte ha ocupado ya irremediabilmente ese vacío y, una vez más, va a salir airosa de la pugna:

PUCK

¿Sabes? Es muy posible que, después de horror, de asco de mí mismo, te mate o me muera. (*Saltimbanquis*, acto tercero, escena VI, pág. 204)

Confesará Puck su crimen pasional a la persona que más lo ha amado, Lina, y quien ha estado buscando todos esos años un hueco en un corazón en el que no tenía cabida:

PUCK

¿Sabes? Me fui con ella... a su cuarto... Hablamos... Dije que la aborrecía, y se echó a reír... Le entraron una carta... Me habló de un hombre..., me insultó con su cariño... Estaba en pie, frente a mí, riéndose, riéndose... Salté sobre ella... Era fuerte y luchó con fiereza, pero cayó. Después tenía que decírtelo, y vine.

LINA

¿Qué has hecho, Puck?

PUCK

Cayó. ¡Con qué placer la ahogaron estas manos! Allí está, muerta. Creo que hasta muriendo se reía. (*Saltimbanquis*, acto tercero, escena IX, pág. 215)

Ya en la última obra del volumen, los cinco versos introductorios de *Cuentos de labios en flor* son más que premonitorios:

Ya el hijo del jardinero  
ha traído las mortajas;  
ya ha nevado el jazminero  
su blancor... Buen carpintero  
busca el pino de las cajas. (*Cuentos de labios en flor*, pág. 223)

En la obra, dos hermanas, Blanca y Rosalina, se enamoran del mismo joven y el único camino que hallan para no sufrir y dejar vía libre a la otra hermana es el del suicidio. Lo que ambas desconocen es que el muchacho ha estado flirteando con las dos, pero una vez han tomado la decisión de quitarse la vida, ya no hay marcha atrás:

BLANCA (*Aparte.*)

Yo debo morirme, porque ella le quiere y él me quiere a mí. Canta tú, Rosalina.  
(*Se sumerge bajo la cascada.*)

ROSALINA

¿Qué estás haciendo, Blanca? (*Aparte.*) Yo debo morir puesto que ella le quiere y él me quiere, y si yo viviera, ella lloraría por mí.

(*Se sumerge bajo la otra cascada.*)  
(*Cuentos de labios en flor*, jornada cuarta, pp. 262-263)

Por amor van a morir las dos hermanas, como Curianito, o como otros personajes de Maeterlinck, con el río como único testigo del fatal desenlace:

*Luego el río se apodera de los cuerpos, que ya no tienen alma, y los arrastra corriente abajo; y son como azucenas del río las niñas muertas.* (*Cuentos de labios en flor*, jornada cuarta, pág. 263)

Los versos iniciales pertenecen a Juan Ramón Jiménez y recuerdan a los que más tarde añadiría Federico en la obra juvenil *Elenita*, hacia 1921, titulados «Dedicatoria romántica a mi niña muerta», anunciadores también de un terrible final:

Te llevaron cuatro niños  
En un lecho de sonrisas,  
Por dos caminos de plata  
De una mañana perdida. (*Primeros escritos, Elenita*, pág. 1029)

Grandes admiradores y promotores del teatro de Maeterlinck en España, el matrimonio Martínez Sierra, también se vio arrollado por la preceptiva del «ensueño», que intentó plasmar en este volumen ya desde el título, aunque con un resultado discontinuo por la dosis de sentimentalismo en esas historias amorosas con destinos aciagos.

### 6.3.2.2.3. VALLE-INCLÁN SEDUCE A LA MUERTE

Sería Valle, sin embargo, quien, con la traducción que pudo realizar de *Interior* y las dos obras mencionadas, mejor representase la fantástica corriente. De toda la producción valleinclanesca, cuatro de sus primeros títulos son considerados por la crítica como evidentemente simbolistas: *Cenizas* (1899), rebautizada como *El yermo de las almas* (1908), *Tragedia de ensueño* (1903), *Comedia de ensueño* (1905) y *El embrujado* (1912). En ellas, como en la obrita de Ayala, la muerte maeterlinckiana tendrá un papel fundamental. *Cenizas* fue estrenada el 7 de diciembre de 1899 por el grupo Teatro Artístico en el Teatro Lara con Jacinto Benavente en el papel de Pedro Pondal y Gregorio Martínez Sierra en el del Padre Rojas. En 1908, Valle retoma el tema del adulterio de la protagonista, y publica una nueva y última versión titulada *El yermo de las almas*. En la obra gravita la muerte entorno a Octavia, quien asume plenamente el papel heredado de las heroínas maeterlinckianas. Octavia va a renunciar a su familia para vivir su idilio pleno con Pedro Pondal, pero el adulterio va a atormentarla desde el momento en que cae enferma y pide confesión. Tras silencios y movimientos lentos que se tornan estáticos en muchas ocasiones, acecha la muerte y a ella se va a aludir en múltiples ocasiones:

OCTAVIA  
La muerte me llama...  
PEDRO  
Tú eres quien la llama...<sup>149</sup>

Ya avanzada la obra, en una de las acotaciones del segundo episodio, Octavia, quien acaba de recibir la visita de su madre y de su hija, no desea volver a renunciar a ella y pide que no se la lleven. Sin embargo, la vergüenza y la deshonra ganan el pulso, y tras la pugna, Octavia:

*Cierra los ojos, y parece que la muerte acude a su ruego y tiende sobre aquel rostro consumido por el dolor y la fiebre, su tinta trágica. (El yermo de las almas, segundo episodio, pág. 147)*

La enfermedad va a ir consumiendo el cuerpo de Octavia, que ya solo es una sombra mortal. La culpa sigue atormentándola hasta tal punto que renunciará a Pedro para

---

<sup>149</sup> Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas* y *El marqués de Bradomín*, edición de Ángela Ena Bordonada, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pág. 90.



conseguir el perdón de la familia. Sin embargo, la muerte, que lleva merodeando por el lecho de Octavia desde hace tiempo, no va a permitir que tal perdón culmine:

*Con el último esfuerzo para incorporarse, la cabeza de OCTAVIA rueda fuera del canapé, y queda colgando. (El yermo de las almas, tercer episodio, pp. 174-175)*

Va a transformar ya Valle a sus personajes en sombras y figuras: el andar de Pedro, tan silencioso como el de una sombra (pág. 98), la sombra del jesuita (pág. 99). Serán todas ellas el prelude de las sombras de don Pedro Bolaño, Rosa Galans o Anxelo de *El embrujado*. Incluso asociará los caracteres del Médico y del Padre Rojas, jovial y rudo el primero, y sutil y cortesano el segundo, con el de dos máscaras, pues de su conversación «*se adivina su arte de viejos comediantes*» (*El yermo de las almas*, primer episodio, pág. 105).

En el cuento dialogado *Tragedia de ensueño*, publicado por primera vez en la prensa en 1901 y que después formaría parte de *Jardín umbrío* junto con *Comedia de ensueño*, aparece «una muerte ambiental, esotérica, nada explícita en personaje alguno»<sup>150</sup>. La Abuela comienza lamentando la muerte de sus siete hijos porque la vuelve a notar cerca:

Siete hijos tuve, y mis manos tuvieron que coser siete mortajas... Los hijos me fueron dados para que conociese las penas de criarlos, y luego, uno a uno, me los quitó la muerte cuando podían ser de ayuda de mis años.<sup>151</sup>

Siete han sido los hijos que ha perdido la Abuela, como siete fueron las hijas que perdió Ablamor en *Aladina y Palomides* y siete las princesas que vivirán el sueño eterno en *Las siete princesas*. Siete serán también las princesas caracterizadas por el color de su traje en *La Reina Silencio* (1911) de Goy de Silva, que representarán los siete pecados capitales. Es, por tanto, un número significativo en la dramática simbolista que nos ocupa, asociado a lo sagrado en algunas culturas.

Los ojos de la Abuela, aunque vacíos, presienten la muerte de su nieto en todo lo que la rodean, como en el aullido de los perros<sup>152</sup>:

---

<sup>150</sup> César Oliva, «El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán» [en línea]. A.L.E.U.A./15, pág. 117. [Última consulta: 24 de septiembre de 2014].

Disponible en: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7300/1/ALE\\_15\\_07.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7300/1/ALE_15_07.pdf)

<sup>151</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Tragedia de ensueño* en *Jardín umbrío*, edición, introducción y notas de Luis T. González del Valle, Barcelona, Círculo de Lectores (Biblioteca Valle-Inclán, dirigida por Alonso Zamora Vicente), 1992, pág. 65. De la obra *Jardín umbrío*, también aparecerá citada *Comedia de ensueño*.

<sup>152</sup> Señalaría, unos años antes, Rubén Darío en su poema «Marina» perteneciente a *Prosas profanas*: «Y en la playa quedaba desolada y perdida

Hace tres noches que aúllan los perros a mi puerta. Yo esperaba que la muerte me dejase este nieto pequeño, y también llega por él... (*Tragedia de ensueño*, pág. 66)

Al que vuelve a aludir más adelante:

Hace ya tres días, desde que aúllan los perros, cuando le alzo de la cuna siento batir sus alas de ángel como si quisiese aprender a volar... (*Tragedia de ensueño*, pág. 71)

Otros efectos dramáticos (el viento, el canto de las niñas...) no harán más que confirmarle ese presentimiento:

EL PASTOR

Ya se pone el sol. ¿Por qué no entras en la casa con tu nieto?

LA ABUELA

Dentro de la casa anda la muerte... ¿No la sientes batir las puertas?

EL PASTOR

Es el viento que viene con la noche...

LA ABUELA

¡Ah!... ¡Tú piensas que es el viento!... ¡Es la muerte!... (*Tragedia de ensueño*, pág. 69)

En el momento del diálogo con las Niñas, cuando el nieto tiene los ojos abiertos aún y parece estar contemplando algo que no se ve, entonces:

*Una ráfaga de viento pasa sobre las sueltas cabelleras, sin ondularlas. Es un viento frío que hace llorar los ojos de la abuela. El nieto permanece inmóvil en la cuna. Las niñas se alejan pálidas y miedosas, lentamente, en silencio, cogidas de la mano. (Tragedia de ensueño, pág. 72)*

Acto seguido, la Abuela, toma entre sus brazos el cuerpo inerte del nieto con el viento aún batiendo las puertas.

En *Comedia de ensueño*, que apareció por primera vez en el número 135 de *Por esos mundos* (abril de 1906), el esoterismo juega un papel importante en la ensoñación: un grupo de ladrones está a punto de repartirse el botín de esa jornada, y una mano enojada asoma entre él. El Capitán, cada vez más arrepentido de haber cercenado la mano, se entristece. La Madre Silvia, anciana bruja, después de despojarla de los anillos, la limpia para leerla y le dice al Capitán que se trataba de la mano de una doncella encantada que ansiaba la libertad y que, de no haberla cortado, podría haberse casado con la joven, hija de un rey:

LA VIEJA

---

una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte». (Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, Biblioteca Virtual Universal, pág. 74. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131996.pdf>)

Ojos humanos no la habían visto hasta que la vieron los tuyos, porque el poder del enano a unos se la fingía como paloma blanca y a otros como flor de la reja florida. (*Comedia de ensueño*, pág. 217)

Aparece entonces un encapuchado disfrazado de Ermitaño que les anuncia el paso de una caravana de ricos mercaderes antes del amanecer. Mientras:

*El Capitán calla contemplando el fuego, y vuelve a sumirse en la niebla de su ensueño.*  
(*Comedia de ensueño*, pág. 220)

Un perro irrumpe en escena sin ser visto:

*Se arrima al muro y con las orejas gachas rastrea en la sombra. Alguna vez levanta la cabeza y olfatea el aire. Los ojos le relucen. Es un perro blanco y espectral. Se oye un grito. El perro huye, y en los dientes lleva la mano cercenada, flor de albura y de misterio, que yacía sobre el paño de oro. Los ladrones salen en tropel a la boca de la cueva. El perro ha desaparecido en la noche.* (*Comedia de ensueño*, pág. 220)

Dicen los ladrones:

EL CAPITÁN  
¡Seguidle!  
FERRAGUT  
Parece que las sombras se lo hayan tragado.  
SOLIMÁN  
Entró en la cueva sin ser visto de nadie.  
GALAOR  
Es un perro embrujado. (*Comedia de ensueño*, pp. 220-221)

El Capitán, quien parece estar hechizado, sale sin pensar en busca de la mano, mientras la caravana de mercaderes va pasando lentamente. El resto de ladrones, que saben que no volverá, se juegan en ese momento el liderazgo del grupo:

*La Madre Silvia tiende en el suelo el paño de oro que fue mortaja de la mano blanca, y los ladrones fían su suerte a los dados, mientras, por el camino que ilumina la luna, corre un jinete en busca de la mano de la Princesa Quimera.* (*Comedia de ensueño*, pág. 224)

La mano cercenada que ha seducido a El Capitán recordará a la cabeza yerta de Alberto Saco, que quedará grotescamente colgando entre los brazos de La Pepona en la breve pieza *La cabeza del Bautista* (1924), algunos años después, y que está incluida en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927), junto con *El embrujado* (1912). En esta última vuelve a tener un papel importante el perro embrujado, pues entorno a la hechicería gira toda la trama de la obra: Rosa Galans, conocida como La Galana, practica la brujería y tiene sometido a Anxelo, asesino de Miguel Bolaño, hijo del rico terrateniente don Pedro Bolaño y enemigo acérrimo de La Galana. Esta quiere que don

Pedro reconozca al hijo que dice que tuvo con Miguel, pero este se niega. La muerte de Miguel, bajo las malas artes de La Galana, todavía tiene atenazado a Anxelo y así se lo explica a Mauriña, su mujer:

ANXELO. –Aquella mala mujer me embrujó. Siento dentro de mí un espíritu cautivo revolar y batir como el pájaro en una gayola. Mauriña, guía para dentro de la casa, enciende la cera bendita y atranca la puerta.<sup>153</sup>

El remordimiento se hace más fuerte cada vez que se le aparece el espíritu del fallecido, más para advertirle de la maldad de La Galana que para recordarle el crimen:

ANXELO. –Es remordimiento de dejar a un hombre mozo caminar ciego de cara a la horca... El alma del muerto, cuando se me aparece, nada me culpa tanto. ¡Más me culpa por ello que por su sangre derramada!

MAURIÑA. –¡Otra vez estoy a temblar! (*El embrujado*, jornada segunda, pág. 128)

Anxelo rememora el primer encuentro con La Galana, henchido de pinceladas sobrenaturales:

ANXELO. –Volviendo de la siega, ya puesto el sol, salíome al camino un can ladrando, los ojos en lumbre. Le di con el zueco y escapó dando un alarido que llenó la oscuridad de la noche como la voz de una mujer cautiva. A poco andar, descubro un ventorrillo y a ella sentada en la puerta. Entré para recobrar... ¡Nunca entrara! Por su mano me llena un vaso. Lo bebo, y al beberlo siento sus ojos fijos. Lo poso, y al posarlo reparo que a raíz del cabello le corre una gota de sangre. Recelándome, le digo: Tienes sangre en la frente. Ella toma un paño, se lo pasa por la cara y me lo muestra blanco. Luego salta a decirme: ¿Tú vienes por el camino del río?

Y llega el desenlace:

ANXELO. –Escupió en los dedos, espabiló el candil, y poniéndome la luz en la cara, me dijo sin mover la boca: ¿A quién topaste en el camino? Y en aquel momento, yo reconozco en su voz el alarido del perro al darle en la cabeza la zocada. ¡Ya no pude salir de su rueda! Sin apartarme los ojos, se pone a decir que si precisa un criado. Yo le respondo atrevido: En tu presencia lo tienes, pero has de hacerle un sitio en la cama.

[...] Ella, riendo, me dio con el paño que se había pasado por la cara, y en un lóstrego se me aparece cubierto de sangre.

MAURIÑA. –Es el delirio que tienes de ver los fantasmas y las ánimas, y tantas cosas que no son. ¡Ya estoy a temblar! (*El embrujado*, jornada segunda, pp. 130-131)

---

<sup>153</sup> Ramón del Valle-Inclán, *El embrujado en Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, ed. de Ricardo Doménech, Madrid, Espasa Calpe, 2007, 12.ª edición, pág. 124. Del *Retablo*, también aparecerán citadas *Ligazón*, *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista* y *Sacrilegio*.

Sigue ese ambiente sobrenatural con el sonido inquietante de una campana que mueve el viento y el aullido de un perro. En ese momento, irrumpe La Galana con el niño, que es arrebatado por una sombra:

LA VOZ DE MAURIÑA. —¡Que me arrebatan al rapaz, robado! ¡Ya se lo llevan! ¡Ya se lo llevan! ¡Una sombra ligera! ¡Saltó la ventana!

ANXELO. —¡El ánima en pena!

MAURIÑA. —¡El ánima en pena! (*El embrujado*, jornada segunda, pág. 136)

Anxelo decide confesar su crimen ante don Pedro. Ya en el umbral de la casa, se siente atemorizado, no solo por la presencia del muerto, sino por el aullido del perro, que no trae buenos presagios:

ANXELO. —¡Aúlla el can! ¡Aúlla el can!

MAURIÑA. —Es la mujer que lo tiene embrujado. No la dejen entrar. ¡Remata, Anxelo, con una palabra para que la sombra del muerto vuelva a la huesa!

ANXELO. —¡Aúlla el can! (*El embrujado*, jornada tercera, pág. 148)

Efectivamente, aparece entonces Rosa Galans con su inexplicable poder sobre Anxelo y consigue llevarse al matrimonio consigo «a los Infiernos». Sucumben a la mágica atracción de La Galana, convertidos en canes blancos:

LA GALANA, *en el umbral, se vuelve, escupe en las losas y hace los cuernos con la mano izquierda. Las gentes de la cocina se santiguan. Un momento después tres perros blancos ladran en la puerta.* (*El embrujado*, jornada tercera, pág. 150)

En ese retablo de avaricia, de lujuria y de muerte ubicado en una Galicia más rural que mítica, las *Divinas palabras* (1920) hallan en el aullido de Coimbra, el perro sabio, la triste voz que los canes reservan «para el aire del muerto»<sup>154</sup>, animal que para Lucero goza de un pacto con el mismo Diablo.

En síntesis, los autores aprovechan ese estado de ensoñación que llega desde Europa y flirtean con él, movidos por ese afán de teatro renovador, algunos con mayor destreza que otros, como es el caso de Valle. Se ha podido apreciar cómo asimilan en sus escritos las vacilaciones, las pausas, el desasosiego y, en algunos casos, los efectos sobrenaturales, en consonancia con una ambientación en la que se espera que la muerte realice su acto de presencia. Va a resultar este modo teatral un estadio necesario hacia el camino de las vanguardias y de esa búsqueda del arte total.

---

<sup>154</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, 7.<sup>a</sup> edición, pág. 17.

### 6.3.2.3. MÁS ALLÁ DEL MISTERIO: LA SUPERIORIDAD DE LA NATURALEZA LLEVADA A ENSAYO

Si retomamos la figura de Maeterlinck en otra de sus vertientes creativas, la ensayística, encontramos reflexiones sobre la naturaleza y el ser humano, que también influyeron en la etapa juvenil lorquiana, tanto en prosa, poesía, como en el teatro que se viene analizando. Para Jorge Luis Borges, «Maeterlinck, al principio, explotó las posibilidades estéticas del misterio. Quiso descifrarlo después»<sup>155</sup>. Es en ese descifre donde se incluye la vertiente ensayística del autor belga. Borges continúa en el prólogo de *La inteligencia de las flores*: «Las ordenadas e invariables repúblicas de los insectos le inspiraron dos libros. Plinio ya había atribuido a las hormigas la previsión y la memoria. Maeterlinck publicó *La vie des termites* en 1930. El más famoso de sus libros, *La vie des abeilles*, estudia con imaginación y rigor los hábitos de un ser famosamente celebrado por Virgilio y Shakespeare»<sup>156</sup>.

Borges menciona a Plinio, a Virgilio y a Shakespeare, y a estos dos últimos concretamente con relación a la abeja. Virgilio también aparece citado por Maeterlinck en el Libro segundo, capítulo XI, de *La vida de las abejas*: «*Tantus amor florum, et generandi gloria melis*, exclama Virgilio, que nos ha transmitido, en el cuarto libro de las *Geórgicas*, consagrado a las abejas, los errores encantadores de los antiguos, que observaban la Naturaleza, con ojos todavía deslumbrados por la presencia de los imaginarios dioses»<sup>157</sup>.

Shakespeare, en *The rape of Lucrece [La violación de Lucrecia]* (1594), realiza interrelaciones entre la organización de las abejas y el modo de actuar humano:

If, Collatine, thine honour lay in me  
From me by strong assault it is bereft.  
My honey lost, and I, a drone-like bee,  
Have no perfection of my summer left,  
But robb'd and ransack'd by injurious theft;  
In thy weak hive a wandering wasp hath crept,  
And suck'd the honey which thy chaste bee kept.<sup>158</sup>

<sup>155</sup> Maurice Maeterlinck, *La inteligencia de las flores*, prólogo de Jorge Luis Borges, Barcelona, Ediciones Orbis, 1987, pp. 9-10.

<sup>156</sup> Maurice Maeterlinck, *Op. Cit.*, pág. 10.

<sup>157</sup> Maurice Maeterlinck, *La vida de las abejas*, el aleph.com, 1999, pág. 33. Disponible en: <http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/contents/MauriceMaeterlinck-Lavidadelasabejas0.pdf>

<sup>158</sup> Si tu honor, Colatine, radicaba en mi honra  
de mí, en violento asalto, ha sido arrebatado.  
Mi miel está perdida y yo abeja holgazana  
en mi panal no guardo el fruto del verano,  
robado y saqueado por injuriante hurto.  
En tu frágil colmena se ha metido una avispa,

Maeterlinck, en su ensayo, disertará sobre el ciclo vital de las abejas, analizará su actividad y se permitirá esbozar ciertas analogías con la conducta humana, una muestra de la cual merece la pena ser recogida aquí para calibrar su opinión sobre la supremacía de estos insectos respecto a los hombres:

Fuera de que es muy admisible que haya en otros seres una inteligencia de otra naturaleza que la nuestra, y que produzca efectos muy diferentes sin ser por eso muy inferiores; ¿somos acaso, y sin salir de nuestra pequeña parroquia humana, tan buenos jueces de las cosas del «espíritu»? (*La vida de las abejas*, libro II, capítulo IX, pág. 30)

La situación de la abeja, si se la compara con la nuestra, es extraña en este mundo. Ha sido colocada en él para vivir dentro de la Naturaleza indiferente e inconsciente, y no al lado de un ser extraordinario que trastorna en torno suyo las leyes más constantes y crea fenómenos grandiosos e incomprensibles [...] Nos es, pues, harto difícil juzgar a las abejas, que nosotros mismos volvemos locas, y cuya inteligencia no ha sido armada para descubrir nuestras emboscadas, lo mismo que no aparece armada la nuestra para burlar las de un ser superior, hoy desconocido, pero sin embargo posible. No conociendo nada que nos domine, deducimos de ello que ocupamos la cumbre de la vida sobre la tierra; pero, al fin y al cabo, eso no es indiscutible. No quiero creer que cuando hacemos cosas desordenadas y miserables caemos en los brazos de un genio superior, pero no es inverosímil que eso parezca cierto algún día. Por otra parte, no se puede sostener razonablemente que las abejas carezcan de inteligencia porque todavía no hayan logrado distinguirse de un oso o de un mono grande y nos traten como tratarían a los ingenuos huéspedes de la selva primitiva. (Libro III, capítulo V, pág. 66)

Esa admiración por la labor de las abejas atrapa a un joven Federico que aludirá a ellas en sus escritos juveniles, tanto en los editados («El canto de la miel», de noviembre de 1918, en *Poesía, Libro de poemas*, pp. 60-61), como en los inéditos en prosa (*Alucinación*, del 4 de febrero de quizá 1917, en *Prosa inédita de juventud*, pág. 381); en verso («Sangre de los campos», poema fechado el 3 de julio de 1918, en *Poesía inédita de juventud*, pág. 391) o en drama:

[...] *bordada de panales negros manando miel y abejas de azabache.* (*Primeros escritos, Comedieta ideal*, cuadro primero, pág. 877)

También en 1917 comparará el alma con una «miel infinita» (*Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual* en *Primeros escritos*, pág. 886). Dicha estima la hará extensiva a los insectos. De este modo, en un poema de la *juvenilia* datado en verano de 1918 y que lleva por título «¡Estos insectos en el remanso!» (*Poesía inédita de juventud*,

---

consumiendo la miel que para ti guardaba.

William Shakespeare, *La violación de Lucrecia*, versión lírica de Ramón García González, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, vv. 834-840 (segunda parte). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-violacion-de-lucrecia--0/html/ffe9b2c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-violacion-de-lucrecia--0/html/ffe9b2c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

pp. 379-381) recogerá esa admiración por estos animales, con los que llegará a identificarse, y el desprecio al que son sometidos, no solo por el ser humano en su supuesta superioridad, sino por el propio Dios. Es por ello que incluso le pedirá a la Virgen en la composición «El poeta pide ayuda a la Virgen», escrita algunos años más tarde durante su estancia en Nueva York, luz pura y dimensión para ellos.

Da pie la apología al prólogo de su *Maleficio*, en el que pondrá en boca del viejo silfo un ruego al poeta por el respeto a todos los seres de la naturaleza:

¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza? Mientras que no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Dios. También el viejo silfo le dijo al poeta: «Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas. El hombre se olvida de su creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz. Di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida, que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar. Dile al hombre que sea humilde. ¡Todo es igual en la Naturaleza!». (MM, pág. 140)

Y es que ya en sus primeras incursiones literarias gravitaba esta defensa: «Hay muchos hombres que son tierra inútil y existen animales con almas delicadísimas» (*Mística del dolor humano [y de la] sociedad horrible*, en *Prosa inédita de juventud*, pág. 116). Almas delicadísimas como las de los insectos de su obra: las cucarachas, los gusanos, el alacrán, con ese «amor a todo lo pequeño y lo desamparado»<sup>159</sup>, en contraste con la bella mariposa blanca. Su belleza hace que se convierta en insecto privilegiado dentro de la naturaleza, e incluso envidiado. Los versos de la Curiana Nigromántica en la escena VII del primer acto son significativos:

¡Pobre fantasma soñadora,  
que sabes los secretos del agua y de las flores!  
¡Qué desdicha de verte morir en esta aurora  
llorada por los dulces profetas ruiseñores!

¡Qué suerte de nosotras, repugnantes y tristes,  
acariciar tus alas de blanquísima seda  
y aspirar el aroma del traje con que vistes!

Dulce estrella caída de un ciprés soñoliento,  
¿qué amarga aurora vieron tus ojos al caer? (MM, pág. 175)

---

<sup>159</sup> Ian Gibson, *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Crítica, 1998, pág. 36. Citado como *FGL, 2*.



La llegada fortuita de la bella mariposa blanca es todo un fenómeno que causa agitación y admiración entre los habitantes del tranquilo bosque:

CURIANA CAMPESINA 1.<sup>a</sup>. ¡Mirad, ha suspirado!  
DOS CURIANAS CAMPESINAS. ¡Abre los ojos!  
CURIANA NIGROMÁNTICA. ¡Vamos a entrar a verla! ¡Es preciosa!  
DOÑA CURIANA. ¡Preciosa! (*MM*, primer acto, escena VII, pp. 176-178)

Asimismo, Maeterlinck, en su ensayo, considera a la mariposa un insecto afortunado dentro del reino animal, capaz de soñar, de enamorarse y de disfrutar:

¿Por qué renuncian al sueño, a las delicias de la miel, al amor, a los adorables ocios que, por ejemplo, conoce su hermana alada la mariposa? ¿No podrían vivir como ella? El hambre no las hostiga. Dos o tres flores bastan para alimentarlas, y visitan doscientas o trescientas por hora, para acumular un tesoro de cuya dulzura no gustarán. (*La vida de las abejas*, libro II, capítulo XII, pág. 33)

En esta época ensayística, *El tesoro de los humildes* (1896), *La sagesse et la destinée* [*La sabiduría y el destino*] (1898) y *La vida de las abejas* (1901), Maeterlinck se va alejando de la doctrina pesimista schopenhaueriana, según la cual nuestro destino es tratar de obtener aquello de lo que nunca gozaremos, para aproximarse a la teoría optimista occidental donde es posible que el ser humano altere su destino si así lo desea. De este modo, el optimismo que se va perfilando en estos años tiene como resultado una oportunidad a la felicidad en su posterior *El pájaro azul* (1908).

#### 6.3.2.4. EL MISTERIO DEJA PASO A LA FELICIDAD

Como se ha comprobado, se va llevando a cabo en la poética de Maeterlinck un cierto distanciamiento del simbolismo canónico de sus primeros dramas y un acercamiento al optimismo, siendo uno de sus resultados más primigenios y certeros *El pájaro azul*. En esta obra experimenta con la fórmula de la alegoría para presentarnos sus ideas bajo la estructura de un cuento de hadas protagonizado por niños. En la historia, Mytyl y Tylytyl, los hijos de un humilde leñador, ya cercanas las fiestas de Navidad, se duermen y sueñan que el Hada Beryluna los envía a buscar «el pájaro que es azul». El Hada les entrega un sombrero verde con un Diamante con el que pueden ver las almas de los objetos que los rodean y que, además, les permite viajar al Pasado y al Porvenir. Los acompañan el Perro, la Gata, el Pan, el Azúcar, el Fuego, el Agua y la Luz. Su primera parada es el País del Recuerdo, donde visitan a sus abuelos y a los siete hermanos fallecidos<sup>160</sup>. Allí encuentran un mirlo que es azul y se lo llevan, pero al final del cuadro, el pájaro se ha vuelto negro. En el siguiente cuadro visitan el Palacio de la Noche, donde se hallan recluidas todas las calamidades que azotan la Tierra. La Gata previene a la Noche de la llegada de los niños y del motivo de su visita. Los niños piden la llave a la Noche para poder abrir las puertas y encontrar al Pájaro Azul. A pesar de las advertencias de la Noche, abren varias puertas con mucho cuidado: la de los Espectros, la de las Enfermedades, la de las Guerras, la de las Tinieblas y los Terrores..., pero en ninguna se halla el Pájaro Azul, hasta que abren una puerta y entran en un jardín poblado de pájaros azules que se nutren de rayos de luna. Toman un puñado de ellos, pero al salir, solo les quedan los despojos de los animales entre las manos. La Luz les dice que solo hay uno que puede vivir en plena luz y que aún no lo han encontrado. El siguiente escenario es la Selva, adonde se adelanta la Gata para alertar a los árboles de la visita de los niños. Tylytyl da vueltas al Diamante y los árboles comienzan a liberar su alma. El venerable Encino se dirige a los niños con el Pájaro Azul posado sobre su espalda. Las almas de algunos animales se unen al juicio que el árbol emite y que es acabar con los niños. El Perro defiende a Tylytyl y, en plena desesperación, aparece la Luz, que le aconseja que dé la vuelta al Diamante para que los árboles y los animales sublevados regresen al Silencio y a la Oscuridad. La siguiente parada es en el Cementerio, adonde deben acudir a medianoche. Cuando giran el Diamante, el cementerio se transforma en un lugar agradable, en una especie de jardín

---

<sup>160</sup> Vuelven a ser siete los hermanos fallecidos, número que, como ya se ha visto, es significativo.

de hadas. En dicho lugar, la Luz les comenta que se hallan todas las Alegrías y todas las Dichas de los Hombres, bajo la guarda del Destino. En los Jardines de la Dicha conocen a los más Groseros Goces de la Tierra, quienes los invitan a un festín, que ellos rechazan. A pesar de la insistencia de los Groseros Goces para que se unan a ellos, y cuando casi los obligan a sucumbir, Tylyl vuelve a darle la vuelta al Diamante y los Goces se desprenden de sus máscaras con la luz que les llega del jardín deslumbrador y huyen avergonzados hacia la caverna de las Desdichas. En el jardín, ahora, las Dichas amables se acercan a Tylyl: las Dichas de los niños, las Dichas que habitan la casa de Tylyl y Mytyl... y les presentan a las Grandes Alegrías, entre las cuales se halla la Alegría del Amor Materno. Prosiguen el camino hasta el Reino del Porvenir, donde se encuentran con el Palacio de Azul, habitado por niños azules que están aguardando la hora de su nacimiento. Allí, conocen a su futuro hermano. Descubiertos por el Tiempo, deben abandonar el Palacio y regresar a casa, pues ha transcurrido ya un año y el sueño está a punto de finalizar. Se despiden de la Luz y del resto de compañeros de viaje. Cuando son despertados por la madre, los niños no pueden evitar la felicidad de estar otra vez en el hogar y de contemplar, por vez primera con el alma, todo lo que les rodea: desde la luz hasta el pan. En ese momento, llega la vecina, la señora Berlingot, a quien reconocen como el Hada Beryluna, a buscar leña para el hogar y le suplica a Tylyl que le entregue a su pájaro para curar a su nieta moribunda. Tylyl entonces se da cuenta de que el pájaro es azul y que es el que ellos han estado buscando. Llegamos así al desenlace, en el sexto acto, y en el duodécimo cuadro, se resuelve que el pájaro azul es la tortolilla que siempre había estado con ellos, pero que no habían sabido ver:

Tylyl: ¡Pero es azul! ¡Pero es mi tortolilla! Está más azul que cuando partí. ¡Pero éste es el Pájaro Azul que andábamos buscando! ¡Hemos caminado tan lejos y estaba aquí!<sup>161</sup>

La niña se recupera, pero el pájaro se escapa y los niños piden al público que lo devuelvan:

Tylyl: Si alguno lo encontrare de nuevo, ¿querría devolvérmelo? Necesitamos de él para ser felices más tarde. (*L'oiseau bleu*, acto VI, duodécimo cuadro, pág. 184)

El símbolo deja paso a la alegoría y permite resolver la ambigüedad que el simbolismo solo permitía interpretar. En *El pájaro azul*, a diferencia de en las obras de raíz

---

<sup>161</sup> Maurice Maeterlinck, *El pájaro azul. Interior*, traducción de R. Brenes Meses y Gregorio Martínez Sierra, Buenos Aires, Losada (Col. Aniversario), 2008, pág. 179. Citado como *L'oiseau bleu*.

simbolista que había escrito anteriormente, además se pretende deleitar y enseñar: «*L'Oiseau bleu* es antisimbolista por la presencia de un mensaje moral que reclama el valor de las cosas sencillas, generalmente poco apreciadas, frente a los grandes bienes materiales»<sup>162</sup>. El Hada, la Noche, el Encino, la Luz van enjuiciando continuamente el papel del Hombre en la Tierra y el rechazo que despierta su actitud entre el resto de seres vivos:

El Hada: Todas las piedras son semejantes, todas las piedras son preciosas; pero el hombre solo ve a algunas de ellas. (*L'oiseau bleu*, acto I, primer cuadro, pág. 30)

La Noche: Desde hace algunos años ya no comprendo al Hombre. ¿Adónde quiere llegar? ¿Acaso es preciso que lo sepa todo? Ha sorprendido la tercera parte de mis Misterios, todos mis Terrores tienen miedo y ya no se atreven a salir, mis Fantasmas se hallan en fuga, la mayor parte de mis Enfermedades no tienen salud. (*L'oiseau bleu*, acto III, cuarto cuadro, pág. 65)

El Encino: Por primera vez nos es dado juzgar al Hombre y hacerle sentir nuestro poder. No creo que después del mal que nos ha hecho, después de las monstruosas injusticias que hemos sufrido, quede la menor duda de la sentencia que le espera. (*L'oiseau bleu*, acto III, quinto cuadro, pp. 93-94)<sup>163</sup>

La Luz: Ya ves bien que el Hombre está solo contra todos en este mundo. (*L'oiseau bleu*, acto III, quinto cuadro, pág. 103)

Incluso los Groseros Goces le recuerdan al Hombre que sucumbe con facilidad a ellos:

El Grosero Goce: Nos ocupamos sin cesar en no hacer nada. Y no tenemos un instante de reposo. Hay que beber, que comer y que dormir. Y esto nos absorbe por entero. (*L'oiseau bleu*, acto IV, noveno cuadro, pág. 120)

Pero cuando la Luz hace su acto de aparición, los Groseros Goces se muestran tal como son en verdad, y al verse desnudos, sin la máscara, «lanzan aullidos de vergüenza y de espanto» (*L'oiseau bleu*, acto IV, noveno cuadro, pág. 123). La Luz les habla entonces de las Dichas, de lo fáciles que son de encontrar y de lo complicado que le resulta al Hombre hallarlas:

La Luz: Se encuentran sobre la Tierra muchas más Dichas de lo que uno se cree; pero no las descubren la mayoría de los hombres. (*L'oiseau bleu*, acto IV, noveno cuadro, pág. 125)

---

<sup>162</sup> Juan Pedro Sánchez, artículo citado.

<sup>163</sup> Cuando Tylyl se siente amenazado por los Árboles y los Animales, saca un cuchillo, lo que provoca una gran expectación entre ellos: (*Los demás Árboles, lanzando un grito de espanto a la vista del cuchillo, el arma misteriosa e irresistible del Hombre, se interponen y detienen al Encino*), pág. 98. La seducción por el arma blanca, tan simbólica en Lorca, la hallamos también en esta acotación.

En este parlamento, y en el que más adelante le hará la Dicha a Tytyl, se recoge la importancia de valorar todos los momentos de la vida, incluso los que se consideran más insignificantes:

La Dicha: ¿Lo habéis oído? ¡Que si hay Dichas en tu casa!... ¡Pero, tontito, si está llena de ellas, hasta sacar de quicio las puertas y las ventanas! [...] En primer término, yo, tu servidora, la Dicha-de-tener-salud [...] Aquí está la Dicha-del-aire-puro, que es casi transparente. Aquí está la Dicha-de-amar-a-sus-padres [...] Aquí la Dicha-de-un-cielo-azul, naturalmente vestida de azul, y la Dicha-de-la-selva [...] (*L'oiseau bleu*, acto IV, noveno cuadro, pág. 128)

Y cita otras tantas Dichas hermosas e invisibles a los ojos del Hombre:

La Dicha: Todos los días es domingo en todas las casas, cuando se tienen abiertos los ojos. (*L'oiseau bleu*, acto IV, noveno cuadro, pág. 128)

A las Dichas se les suman las Grandes Alegrías, entre ellas la Alegría-del-Amor-Materno, que le muestra a Tytyl lo que puede llegar a valer un pequeño gesto de ternura:

El Amor Materno: Cada una de tus sonrisas me quita el peso de un año. Nada de esto se ve en el hogar; pero aquí todo se ve y ésa es la verdad. (*L'oiseau bleu*, acto IV, noveno cuadro, pág. 133)

A pesar de la conducta del Hombre, hay un mensaje de esperanza en las palabras de la Luz, fruto de ese optimismo que encierra la obra:

La Luz: No tengo voz como el Agua; sólo tengo la claridad que el Hombre no escucha. Pero sobre él vigilo hasta el fin de los días. (*L'oiseau bleu*, acto VI, undécimo cuadro, pág. 170)

Aquella absoluta dominadora del escenario en el drama simbolista ha ido dejando paso a la felicidad:

Tytyl: ¡Dios mío! ¡Cuán feliz soy, cuán feliz!

Mytyl: ¡Yo también, yo también!

La Madre Tyl: ¿Qué tienen éstos para dar vueltas así?

El Padre Tyl: Deja, pues, no te inquietes. Juegan a ser felices. (*L'oiseau bleu*, acto VI, duodécimo cuadro, pág. 181)

Una felicidad que, aunque no es duradera, como el propio Tytyl recuerda al final de la obra, sí deja espacios que antes solo ocupaba la muerte.

La técnica de la alegoría le va a permitir a Federico, en la poesía inédita de juventud ya mencionada «La balada de Caperucita» (de enero y febrero de 1919), relatarnos el

viaje que otra protagonista de un cuento para niños, Caperucita, emprenderá para ir en busca de la Virgen. Comienza el poema, dividido en cinco partes, con una Caperucita perdida en el bosque, y donde la naturaleza le propone formar parte de ella a cambio de su mirada: primero, un grupo de amapolas; después, los musgos entre sombra; las yedras o los corpulentos robles. Las mariposas, las yerbas y las flores persiguen a la niña para pedirle sus ojos. Será el agua del arroyo quien lleve a la pequeña sin pedírselos a cambio y quien le explique el porqué se los solicitan:

Para saber tu cuento dulce que nunca oyen,  
Para tener secretos de inocencia serena  
Y entender lo que dicen profetas ruseñores.  
Porque tienes el alma más perfecta que existe.  
La planta como el hombre tiene malas pasiones  
Y maldades y vicios. En la naturaleza  
Sólo tú eres sin mancha. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 528)

El agua la invita a ir con ella hacia la gloria para que vea a los santos y le adelanta que allí no le pedirán los ojos sino el alma. Caperucita accede y acaba la primera parte con la intervención del poeta donde le pide a la niña que le arranque del pecho la flor de sus pasiones y lo aleje del reino de los hombres.

De este modo, en la segunda parte, una vez ha llegado al cielo, conocerá a San Pedro, quien le preguntará por la pureza de su alma, a lo que Caperucita le contestará que siempre ha sido buena, que nunca ha matado hormigas ni destrozado sus juguetes y que:

Hace ya muchos años  
Unos hombres que tienen melenas, los poetas  
Les dicen, me perdieron en un bosque ignorado. (*Poesía inédita de juventud*,  
pp. 531-532)

Aquí, San Pedro, como en la advertencia del prólogo de *El maleficio de la mariposa* hacia los poetas que dejan olvidados sus versos en el campo, le dice a Caperucita:

Mala yerba son esos poetas, hija mía.  
Fascinan a los hombres con sus perversos cantos  
Y juegan con estrellas, encendiendo pasiones  
En los pechos que estaban puros e inmaculados. (*Poesía inédita de juventud*,  
pág. 532)

Recordemos que Curianito está prendado de una estrella que está en su imaginación y que no cree que logre alcanzar. La estrella aparecerá transformada en Mariposa Blanca, pero, como en un espejismo, su luz se apagará y Curianito no soportará el desengaño.

San Pedro, tras su ataque a los poetas, a los que acusa también de difamar la figura de Dios, no le quiere abrir las puertas del cielo:

No te dejo pasar pues eres la poesía  
Y no quiero que alteres a los dormidos santos.  
El Señor me regaña. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 532)

El santo se queda dormido un momento y aparece San Francisco de Asís, que aprovecha para entrar con la niña al cielo. Comienzan a pasar por preciosos salones, columnatas de nubes veteadas por rayos, techos formados con nácares del viento... descripciones con ecos modernistas, y a conocer a otros santos y personajes bíblicos (San Perico Palotes, San Agustín, Job, José el carpintero...). Dirá San Francisco de San Agustín que, como buen filósofo y polemista, en su afán de conocerlo todo y de aún buscar un Todo más lejano, en realidad: «el Amor es la sola verdad» (*Poesía inédita de juventud*, pág. 536). Acaba la segunda parte con los justos retirándose a sus nichos y ellos perdiéndose por las nieblas en busca de un lugar donde continuar conversando.

En la tercera parte, conoce a Polifemo, que en el cielo es el bufón del Señor, y San Francisco le pregunta si quiere quedarse con él, a lo que Caperucita accede. Mientras van hacia el desván del cielo, el santo le enseña a la niña dos puertas de cobre que son las del infierno y a Santo Tomás discutiendo con los condenados a través de la mirilla. Entre los condenados, destaca a Lutero. Se cruza en el camino Santa Lucía. Ya en el desván, se topan con unos santos, tan antiguos y raros (San Policarpo de Smirna o San Apapucio), que la humanidad se ha olvidado de ellos y por ese motivo Dios les ha concedido este lugar en el cielo. San Apapucio les advierte que no se acerquen a las puertas del infierno, pues Luzbel, en un descuido, ha dejado abierta la cueva terrible de los pensamientos:

Cueva donde estaban penando los hombres  
Que pensado habían contra el Señor nuestro. (*Poesía inédita de juventud*, pp. 539-540)

A lo que San Francisco insistirá de nuevo en que:

Sólo con amor  
Cesarán las luchas entre los espectros. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 540)

Un San Apapucio no muy convencido con la respuesta, pues él cesaría las luchas con fuego, toma otro sendero y acaba la tercera parte con el santo y la niña dirigiéndose hacia el museo.

Comienza la cuarta parte con Caperucita instando a San Francisco a ver ya a la Virgen y se plantan ante una puerta de nácar que oculta una sala donde se hallan, atados, todos los dioses que existieron antiguamente. Así, ven a Venus y a Cupido. De este último le cuenta San Francisco:

Hijita, es el Amor, e intacta  
Tiene la brasa viva con que nació. Quisieron  
Cargarlo de cadenas por ver si se apagaba.  
Pero todas las noches suben desde la Tierra  
Miles de lucecitas que la avivan y agrandan.  
¡No han podido matarlo! (*Poesía inédita de juventud*, pág. 541)

También le relata que fue Santa Teresa quien le quitó las flechas y, ante los lloros de la niña para que le desate las manos a Cupido, el santo finalmente accede a hacerlo. En un movimiento rápido, el dios del Amor le lanza a Caperucita una pequeña flecha que llevaba escondida en la mano y se crea la confusión por un momento: vuelven a atar a Cupido, a la niña le duele el corazón y la sala se llena de santos, vírgenes, estrellas, luces amarillas y palomas blancas que no saben cómo calmar el dolor de la niña. Aparecen Santa Inés y Santa Cecilia y esta última manifiesta que la única que podría curarla es la Virgen, así que se encamina todo el grupo de santos hacia allí. Entran en el salón y una anciana Virgen:

Pone sus labios mustios en la herida de amor  
Y desprende la flecha con su mano arrugada. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 545)

San Agustín le pide a San Francisco que se lleve a la niña curada de allí cuanto antes para que no se entere el Señor y se la lleva:

Donde te encuentren siempre los niños y las  
[hadas. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 545)

Y así llegamos a la quinta y última parte, donde aterrizan San Francisco y Caperucita en el bosque del principio, al tiempo que unos gnomos y un hada huyen presurosos a refugiarse. Las yerbas empiezan a pedirle a esta los ojos de nuevo. San Francisco, que debe regresar al cielo, les pide enojado que dejen tranquila a la niña, puesto que tiene un espíritu noble:

Más allá del Amor y la Naturaleza.  
Debe quedarse aquí con vosotros por siempre.  
Yo la encontré en la gloria y la traje a la selva



Para que la recuerden los niños en sus cunas  
Al conjuro amoroso de las tardas abuelas,  
Para avivar el fuego que la razón apaga  
Y que exista en el mundo la divina Inocencia,  
Para que Dios reluzca sobre las frentes malas,  
Para que el agua brote, y brillen las estrellas. (*Poesía inédita de juventud*, pág. 547)

Los animales están escuchando con gran atención las palabras del santo, a los que encomienda el cuidado de la niña en su ausencia. Se despide entonces de Caperucita con el siguiente parlamento:

En esta selva  
Solo entrarán a verte los niños que son buenos,  
Los que crean en dragones y en haditas princesas,  
Los niños que se visten con hojas del Otoño  
Y en las noches de invierno suspiran tu leyenda.  
Tu corazón dormido no sabrá de pecados.  
¡Tú tendrás, hija mía, la juventud eterna! (*Poesía inédita de juventud*, pág. 548)

Parece que la intención con que Federico usa la alegoría es para hacernos llegar el mensaje de que el camino emprendido por la poesía (Caperucita), y velado por la inspiración (San Francisco), tendrá como único fin el amor y, por tanto, la consecución de la felicidad (la Virgen). Esa felicidad que buscan los dos niños del cuento maeterlinckiano, y que en Curianito y Garcín se resolverá de manera trágica al no poder gozarla.

### 6.3.2.5. EL PÁJARO AZUL DE DARÍO VERSUS L'OISEAU BLEU DE MAETERLINCK

La curiosidad intelectual de Rubén Darío abarcó las letras extranjeras, entre ellas, la literatura belga de la época, con Maeterlinck a la cabeza. Si bien realizó una lectura un tanto convencional del primer Maeterlinck, de quien destacó el protagonismo femenino, «la obra ulterior del simbolista belga, hecha de meditación filosófica en respuesta apaciguada al misterio del más allá, atrajo mucho más a Rubén»<sup>164</sup>.

Si realizamos un análisis del planteamiento argumental de su cuento *El pájaro azul* (1888), podemos establecer, sin embargo, que en *L'oiseau bleu* de Maeterlinck (utilizaremos el título original en este apartado para diferenciarlo del de Darío) hay reminiscencias de ese pájaro rubeniano, y, con probabilidad, se pueden vincular ambos a *El maleficio* de Lorca de 1919, como veremos en el siguiente apartado donde se comparan el cuento de Darío y la fábula de Lorca.

En lo esencial, el cuento rubeniano, publicado por primera vez en la revista *La Época* el 7 de diciembre de 1886, fue clave para el título posterior, *Azul...*, puesto que representa:

la primera revelación del amplio espíritu moderno de Darío, representa la primera tentativa por asimilar «al idioma español las cualidades plásticas, pictóricas y musicales del francés» [...] Este movimiento literario y artístico huye de los dogmas institucionales del dieciocho, y promulga una profunda renovación estética en la cual la belleza del arte («la musique avant tout chose», había proclamado Verlaine) fuera única y verdadera soberana<sup>165</sup>.

El color azul era el color del arte, según palabras de Víctor Hugo («L'Art c'est l'azur»), y Darío lo adoptó y lo adaptó a su creación: «Concentré en ese color célico la floración espiritual de mi primavera artística»<sup>166</sup>. Y es que son el cielo azul y la primavera los que determinan el estado de ánimo del poeta protagonista en el cuento.

De este modo, y considerando a *Azul...*, según palabras de Álvaro Salvador, «como el verdadero manifiesto del modernismo» (*Azul*, pág. 39), hallamos en *L'oiseau bleu* de Maeterlinck, matices de raíz modernista, no solo en el gusto por el color, que queda ya

<sup>164</sup> Jean-Pierre Simon Pierret, *Maeterlinck y España*, Tesis doctoral, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense, 1983, pág. 103.

<sup>165</sup> Pedro Mendiola Oñate, «Rubén Darío en la Biblioteca Nacional de Chile» [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Última consulta: 18 de mayo de 2013]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/porta/bnc/dario/dario.shtml>

<sup>166</sup> Evélyn Uhrhan de Irving, «Presencia de Rubén Darío en Guatemala» [en línea]. Actas del IV Congreso de la AIH, Volumen II, 1971, pág. 738. [Última consulta: 18 de mayo de 2013]. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_070.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_070.pdf)

patente al inicio de la obra, sino en la descripción y en la ambientación de algunos lugares, como los Jardines de la Dicha del noveno cuadro:

*Cuando se levanta el telón, descúbrese, en los primeros planos de los jardines, una especie de terraza formada por altas columnas de mármol, entre las cuales, disimulando el fondo, están tendidos pesados paños de color púrpura, sostenidos por cordajes de oro. Recuerda la arquitectura, los momentos más sensuales y más suntuosos del Renacimiento veneciano o flamenco (Veronés y Rubens). Guirnaldas, cuernos de la abundancia, franjas, vasos, estatuas, dorados prodigados por todas partes. En medio hay una maciza y fantástica mesa de plata sobredorada, acumulada de candelabros, cristales, vajilla de oro y plata y sobrecargada de manjares fabulosos. (L'oiseau bleu, acto IV, noveno cuadro, pág. 116)*

Otra característica modernista es la necesidad de predicar el ideal por encima de lo material. Tal como señala Juan Pedro Sánchez en su artículo:

El modernismo defendía una necesidad de tener en cuenta aquello que predicaba el sentimiento, la búsqueda de un ideal que les explicara el porqué de las fuerzas del mundo. Maeterlinck no se aleja de este mensaje y critica, como el modernismo, la importancia en el Hombre de lo material frente a lo espiritual, aunque en esta obra forma parte de la complejidad y de la totalidad del mundo y, en cierto sentido es un mal necesario (solo puede haber un afán de superación si existe algo que superar, vicios, materialismo, etc.).<sup>167</sup>

El mensaje moral se halla a medio camino entre el pesimismo y el optimismo: «el pájaro azul ha salvado a la niña, el hombre ha evolucionado, se ha superado, pero el pájaro vuelve a escapar. Se ha disfrutado de un instante de felicidad, pero ha vuelto la mediocridad de siempre, y si el Hombre quiere encontrarla, tiene que buscar otra vez el pájaro azul de la felicidad»<sup>168</sup>. En el cuento de Darío, también existe felicidad cuando el pájaro azul se halla en la cabeza del poeta, Garcín, felicidad que le proporciona Niní, la niña vecina de ojos azules, que es la inspiración (el pájaro azul) del poeta. Cuando la niña muere, también muere la inspiración del poeta, porque el pájaro azul ha volado; entonces, el poeta se suicida.

*Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al pobre pájaro azul. (El pájaro azul, pág. 117)*

Se puede concluir que el trasfondo del cuento rubeniano es más pesimista que el de la obra teatral, puesto que, aunque en ambos la posesión del pájaro azul es sinónimo de felicidad, «mientras en la obra dramática se lanza un mensaje final de continuar la lucha por la superación, por la búsqueda de mayores secretos, en el cuento, la sensación de

---

<sup>167</sup> Juan Pedro Sánchez, artículo citado.

<sup>168</sup> *Ibidem*

fracaso es evidente»<sup>169</sup>. Si aplicamos una lectura romántica al suicidio de Garcín, o al de Curianito, tanto Darío como Federico estarán encumbrando a sus personajes ante la pérdida de la inspiración.

---

<sup>169</sup> Juan Pedro Sánchez, artículo citado.

### 6.3.3. CURIANITO EN BUSCA DEL PÁJARO AZUL RUBENIANO

Al igual que en el cuento de Darío un ensimismado y triste poeta llamado Garcín manifiesta:

–Camaradas, habéis de saber que tengo un pájaro azul en el cerebro; por consiguiente...  
(*El pájaro azul*, pág. 113)

En *El maleficio* de Lorca, podemos interpretar que Curianito-poeta está enamorado, según él, «de algo que nunca tendrá» (*MM*, primer acto, escena I, pág. 144) y que podría ser el pájaro azul-inspiración que habita en su cabeza:

CURIANITO.  
¡Ah! Mi ilusión  
está prendida en la estrella  
que parece una flor.

CURIANITA SILVIA.  
¿No es fácil que se seque  
con un rayo de sol?

CURIANITO.  
Yo tengo el agua clara  
para calmar su ardor.

CURIANITA SILVIA.  
¿Y dónde está tu estrella?

CURIANITO.  
En mi imaginación. (*MM*, primer acto, escena IV, pág. 161)

Si las pupilas de Niní son para Garcín «el cielo y el amor» (*El pájaro azul*, pág.114), la Mariposa blanca será para Curianito esa estrella que habita en su imaginación:

CURIANITO. (*Dirigiéndose a su amapola.*)  
Amapola, ya he visto mi estrella misteriosa. (*MM*, primer acto, escena VII, pág. 176)

Aun así, Garcín no puede evitar la tristeza que le causa, por ejemplo, contemplar en los escaparates de las librerías las ediciones lujosas a las que sabe que no puede acceder, y que lo conmueven. Igual de inaccesible es la Mariposa blanca, que sume también a Curianito en un profundo estado de tristeza, que declama:

Era el tiempo dichoso de mis versos tranquilos,  
pero a mi puerta un hada  
ha llegado vestida de nieve transparente

para quitarme el alma. (*MM*, segundo acto, escena VI, pág. 200)

Esa tristeza, Garcín la asocia al pájaro azul que está preso dentro de su cerebro y que quiere la libertad, aunque «hubo algunos que llegaron a creer en un descalabro de razón» (*El pájaro azul*, pág. 114). La Curiana Guardiana, tras oír los versos declamatorios, también piensa que Curianito ha perdido el juicio:

(¡Qué lástima!  
¡Definitivamente está loco del todo!  
¡Pobre Doña Curiana!). (*MM*, segundo acto, escena VI, pág. 201)

El padre de Garcín, que representará todo aquello de lo que huyó Garcín a París, le ofrece regresar a casa para dedicarse a un oficio digno: «Cuando hayas quemado, gandul, tus manuscritos de tonterías, tendrás mi dinero» (*El pájaro azul*, pág.115). Las curianas del bosque tienen una opinión similar del oficio de poeta. Las palabras de la Curiana Campesina 2.<sup>a</sup> son análogas al pensamiento del padre de Garcín:

Si Curianito el nene no trabaja y se aplica,  
se morirá de hambre, tan listo y tan pintado.  
¡Si yo fuera su madre, lo cogía!... (*MM*, segundo acto, escena II, pág. 188)

Doña Curiana, la madre de Curianito, también comparte idéntica opinión:

Toda, toda la culpa la tiene mi marido.  
No hay desgracia mayor que la de ser poeta.  
¡Yo los quemaba a todos! (*MM*, segundo acto, escena II, pág. 188)

La respuesta de Garcín a su padre no se hace esperar y los amigos bohemios de aquellos días recordaban los siguientes versos:

¡Sí, seré siempre un gandul,  
lo cual aplaudo y celebro,  
mientras sea mi cerebro  
jaula del pájaro azul! (*El pájaro azul*, pág.115)

El carácter de Garcín cambia a partir de ese día. La ruptura con el conformismo burgués anima su espíritu y va a componer un poema en tercetos titulado *El pájaro azul*. La inspiración que le va a proporcionar el pájaro azul que habita en su cerebro se traduce en unos versos magníficos, muy bellos, con Niní como protagonista. Curianito también cantará el amor apasionado que siente por la Mariposa y que hace estar en alerta, no solo a Doña Curiana, sino a los demás insectos. Sin embargo, ni Garcín ni Curianito llegan a estar alegres del todo. A pesar del entusiasmo y del ánimo renovado

de Garcín, la tristeza continúa adherida a su ser, pues Niní ha fallecido: el pájaro azul ha alzado el vuelo. Curianito se halla también afligido: la Mariposa, que ya se ha recuperado, quiere también volar y hace caso omiso a los ruegos de Curianito. En la última acotación donde están juntos, figura lo siguiente:

*(La MARIPOSA se aparta bruscamente y danza.)*  
*(MM, segundo acto, escena VII, pág. 203)*<sup>170</sup>

Tras la muerte de Niní, el pájaro azul ya no va a poder habitar más en la cabeza de Garcín y es por ello que decide quitarse la vida: sin inspiración, es imposible crear arte y, por tanto, no tiene sentido la existencia del artista. Del mismo modo, Curianito recita unos lastimosos versos a la inalcanzable Mariposa:

¿No tienes corazón? ¿No te ha quemado  
la luz de mis palabras?  
¿Entonces a quién cuento mis pesares?  
¡Oh Amapola encantada!  
¡La madre del rocío de mi prado!  
¿Por qué tiene el agua  
fresca sombra en estío y la tiniebla  
de la noche se aclara  
con los ojos sin fin de las estrellas,  
no tiene amor mi alma?  
¿Quién me puso estos ojos que no quiero  
y estas manos que tratan  
de prender un amor que no comprendo?  
¡Y con mi vida acaba!  
¿Quién me pierde entre sombras?  
¿Quién me manda sufrir sin tener alas?  
*(MM, segundo acto, escena VII, pág. 203)*

Y lo siguiente que leemos, en la última acotación, es la descripción de la marcha fúnebre:

*Por el fondo de la escena aparecen GUSANOS DE LUZ y unas CURIANAS que cogen el pétalo de rosa que guarda a CURIANITO y se lo llevan lentamente con gran ceremonia y solemnidad. Queda la escena sola. Todo está iluminado fantásticamente de rosa. La marcha fúnebre se va alejando poco a poco. (MM, segundo acto, escena VII, pág. 204)*<sup>171</sup>

Garcín ha finalizado, antes de morir, la obra que estaba componiendo. En la última página escribe:

---

<sup>170</sup> Después de esta acotación, el original se encuentra truncado. Los versos últimos de Curianito pertenecen a un manuscrito diferente, del que se conserva solo una hoja.

<sup>171</sup> Esta acotación final proviene de otro manuscrito, diferente de los anteriores, del que ha quedado solo esta hoja.

*Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al pobre pájaro azul. (El pájaro azul, pág. 117)*

No sabemos si los últimos lastimosos versos de Curianito fueron en realidad sus últimas palabras, puesto que la obra queda trunca en el original, y tanto este fragmento como el de la acotación final, pertenecen a manuscritos diferentes, que hacen las veces de conclusión, pero podría ser que, como Garcín, dejara un mensaje de despedida. Desde el punto de vista del ideario romántico, como ya se ha comentado en el apartado anterior sobre el suicidio del personaje rubeniano, las muertes voluntarias de Garcín y de Curianito los han engrandecido y los han puesto a la altura de otros tantos héroes de la literatura romántica. En cualquier caso, la muerte, una de las mayores obsesiones de Darío, protagonista absoluta de las obras simbolistas de Maeterlinck y de ya un jovencísimo Lorca, es dueña incondicional del destino del hombre: «La muerte está en todas partes. Es la dominadora...»<sup>172</sup> seguiría diciendo Federico en el año 1934.

---

<sup>172</sup> José R. Luna, «La vida de García Lorca, poeta», *Crítica* (10 marzo 1934). Entrevista recogida en *OC*, II, pág. 960.



#### 6.3.4. LA LECCIÓN DE LA FÁBULA

Como se ha podido leer en el apartado correspondiente, Ramón Goy de Silva escribía su fábula escénica *La corte del cuervo blanco* en 1908 influenciado, entre otros, por el simbolismo modernista. Edmond Rostand, por su parte, estrenó su fábula en cuatro actos *Chantecler* el 7 de febrero de 1910 en el Teatro de la Porte Saint-Martin de París; sin embargo, tras el espectacular éxito de *Cyrano de Bergerac*, no se le perdonó que hiciera protagonistas a unos animales de granja, a través de los cuales pretendía un didacticismo al que el público parisino no estaba dispuesto a someterse, a pesar de las expectativas y del bombo con que se venía anunciando un estreno marcado por retrasos y mala fortuna. A pesar de todo, la obra siguió en cartel y llegó a cosechar una sustanciosa recaudación, pues como indicaba el periodista José Juan Cadenas, enviado especial en París del diario *ABC*: «Ellos [el público francés] ya saben que la obra es mala; pero... ¡es francesa!»<sup>173</sup>.

La prensa española también se hizo eco de la modesta acogida durante su gira europea y José Jackson Veyán le dedicó en el diario *Madrid cómico* unos versos titulados «Letre abierto» donde manifestó, sin tapujos, el rechazo que el gallo le generaba y apostaba por la fábula de Manuel Linares Rivas (*El caballero Lobo*), estrenada en 1909, antes que por la de Rostand:

*Recherchez y escriba ví  
obras más originales.  
¡Eso de los animales  
sur l'escene es tré connú!*

Linares Rivas, autor  
español, experto y ducho,  
nos dió un *lobo* no hace mucho  
y su *gallo* no es mejor.

¡Ni tan primo ni tan bobo,  
señor *rey* de los poetas!  
¡Yo me juego mil pesetas  
por *el caballero Lobo*!<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> José Juan Cadenas, «El primer millón de “Chantecler”» [en línea]. *ABC Madrid*, 15/IV/1910, página 3. [Última consulta: 6 de septiembre de 2015].

Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1910/04/15/003.html>

<sup>174</sup> José Jackson Veyán, «Letre abierto» [en línea]. *Madrid cómico*, Madrid, 9/IV/1910, página 6. [Última consulta: 6 de septiembre de 2015].

Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002118096&page=6&search=&lang=es>

*El caballero Lobo* a la que alude el crítico se estrenó en el Teatro Español el 22 de enero de 1909 con una buena acogida por parte del público. Incluso en la crítica del día siguiente del diario *ABC* de Madrid, se elogiaba la lección del zorro<sup>175</sup> que aparece en la escena XVII de la jornada tercera, por lo que una de las hipótesis que cabe barajar es que el desacierto fuera el tipo de animal escogido para la lección de Rostand y no la lección en sí, pues recordemos que, casi una década después, los insectos protagonistas de *El maleficio de la mariposa* tampoco gozaron de la acogida esperada.

En la crítica teatral de Don Pablos del diario *Heraldo de Madrid*, un día después del estreno en el Teatro Eslava, le recuerda el crítico al autor novel el intento, fallido en su opinión, de emular la fábula escénica de Rostand y la emblemática pieza de *ballet* titulada *Le spectre de la rose [El espectro de la rosa]* (1911) con coreografía de Fokine y creada a partir de unos versos de Théophile Gautier:

¿Ha querido el Sr. García Lorca recordar a «Chantecler», evocar el bailable ruso «El espectro de la rosa»?... Si esto ha pretendido, no ha hecho sino remedar aquellas bellísimas producciones del arte y de la literatura.<sup>176</sup>

En el apartado «Ligeras confesiones del autor», previo a la obra, Goy de Silva destaca la suerte que corrió su obra y resalta que su fábula fue anterior a *El caballero Lobo* de Linares Rivas y al *Chantecler* de Rostand. Comenta que Galdós se encargó de enviar el argumento de la obra al parisino *Le Temps*, que lo publicó el 20 de febrero de 1910, dos semanas después del estreno de Rostand. El artículo comienza en estos términos:

Les animaux envahissent toutes les scènes et les dramaturgues animaliers, émules de M. Rostand, deviennent légion.<sup>177</sup>

De este modo, parece que se confirma la idea de que el señor Rostand ha imitado a otros dramaturgos, sobre todo porque pocas líneas después alude a la fábula de Goy, en un primer momento, como obra estrenada en 1907 por María Tubau en el Teatro Español, para luego informar a los lectores de que la obra será estrenada en breve en el

---

<sup>175</sup> «Los estrenos» [en línea]. *ABC* Madrid, 23/I/1909, página 8. [Última consulta: 6 de septiembre de 2015].

Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1909/01/23/008.html>

<sup>176</sup> Don Pablos, «Dos estrenos» [en línea]. *Heraldo de Madrid*, Madrid, 23/III/1920, página 2. [Última consulta: 5 de julio de 2015].

Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000755463&search=&lang=es>

<sup>177</sup> «Los animales invaden todas las escenas y los dramaturgos animalistas, emulados por el señor Rostand, son una legión». (Traducción propia)

«Théâtres» [en línea]. *Le Temps*, París, 20/II/1910, página 3. [Última consulta: 8 de febrero de 2016]. Disponible en Gallica, Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k240030c/f3.item.r=goy%20de%20silva>

Teatro de la Princesa de Madrid por la señora María Guerrero y don Fernando Díaz de Mendoza.

Sin embargo, y a pesar de considerarse a Goy de Silva como el pionero en las fábulas que nos ocupan en este capítulo, en la jornada tercera de la obra, el propio autor alude al gallo (posiblemente el de Rostand) a través de la intervención del Pavo Real:

Poderoso fui, en verdad... Pero ahora mi grandeza no es más que un espejismo... Desde que han invadido la selva los gallos y otras aves domésticas, vivimos todos como en un corral... ¡En fin, no hablemos de eso! (*La corte del cuervo blanco*, jornada tercera, III, pág. 110)

De ser realmente así, parecería oportuno considerar que Goy de Silva ya tenía conocimiento de la existencia de *Chantecler* mientras estaba redactando su fábula, puesto que paralelamente a la puesta en escena en el Teatro de la Porte Saint-Martin de París, fue editado el texto de Rostand por la también parisina editorial Librairie Charpentier et Fasqueille en un tomo titulado *Chantecler (Piece en quatre actes, en vers)* y, por tanto, se podría poner en tela de juicio que la historia de amor entre el Ruiseñor y la Mariposa fuera realmente anterior a la del Gallo y la Faisana. Por otro lado, tras el estreno de *El caballero Lobo*, el diario parisino *Le Radical* (24/01/1909), le dedicó también unas líneas al evento resaltando, sobre todo, que Linares Rivas se había aprovechado de la lentitud de Rostand en dar a conocer su *Chantecler* y había estrenado su fábula, con lo que, desde la perspectiva francesa, *Chantecler* iba a la vanguardia del género:

Un auteur espagnol, M. Linares Astray, a mis à profit la lenteur qu'apporte M. Rostand à donner *Chantecler* pour écrire avant lui une pièce «animalière», en deux actes, qui va être représentée au Théâtre-Espagnol.<sup>178</sup>

Respecto a la representación, y a pesar de los intentos de Galdós por que así fuera, puesto que fue presentada en el Teatro Español cuando este se convirtió en su director artístico, no llegó a escenificarse al alegarse la falta de dinero ante tal fastuosidad de decorados, empresa que había rechazado previamente obras como *La venda de*

---

<sup>178</sup> «Un autor español, el Sr. Linares Astray, se ha aprovechado de la lentitud del Sr. Rostand para presentar *Chantecler* y ha escrito antes que él una obra “animalista”, en dos actos, que se representará en el Teatro Español». (Traducción propia)  
«Caballero Lobo» en «Echos» [en línea]. *Le Radical*, París, 24/1/1909, página 1. [Última consulta: 20 de marzo de 2016]. Disponible en Gallica, Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7616352r/fl.item.r=linares%20rivas>

Unamuno o *El embrujado* de Valle-Inclán.<sup>179</sup> El autor, sin embargo, consideraba que se habían tomado demasiado al pie de la letra las acotaciones y toda la suntuosidad que describían y proponía soluciones prácticas:

Los trajes podían ser de telas pintadas; las decoraciones sintéticas y el acompañamiento en los cortejos considerablemente reducido. (*La corte del cuervo blanco*, pág. 22)

En cuanto a las alusiones en la prensa nacional, el propio autor menciona algunas de ellas, por orden cronológico, en una nota a pie de página al final del apartado «El cuervo blanco», que formaría la antesala de la obra teatral. Entre las referencias que no menciona, figura esta que se halla en la sección «Los libros de la semana», publicada el 27 de marzo de 1914 por el diario *ABC* de Madrid, y donde se le reconocía este merecimiento:

Tiene esta obra el mérito grande de haber sido escrita y presentada en el teatro Español con anterioridad á *El caballero Lobo*, y cuando *Chantecler* no era más que un anuncio de reclamo en los sueltos de contaduría. Además de este mérito de originalidad, cuyo derecho nadie podrá discutir al Sr. Goy de Silva, *La Corte del Cuervo Blanco* es una bella fábula que si no llevará precisamente á su autor á sentarse á la diestra de Shakespeare[,] se lee con entretenimiento y delectación.<sup>180</sup>

Algunos años más tarde, el 12 de abril de 1929, en otra referencia no aludida por el autor, apareció en la sección «Noticias de libros y revistas» del mismo diario, el enjuiciamiento de la obra, a la que se consideró como «un libro selecto y espiritual», e incluso, «en una palabra: es una obra literaria». El crítico destacó el fondo filosófico en forma de fábula con un tema universal:

El ansia y la batalla del alma –no de los sentidos– por lograr la posesión del sujeto amado; la mezcla inefable del afán de esclavizarse en el amor correspondido y de sentirse dueño del amor.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Al leer el artículo «*La corte del cuervo blanco* de Goy de Silva y *El maleficio de la mariposa* de García Lorca» de María Rosa Cabo Martínez (*Segismundo*, núms. 43-44, pp. 257-264), creo notar ciertas informaciones contradictorias: por un lado, habla de la obra de Goy de Silva como si su estreno sí se hubiera producido en 1908 en el Teatro Español y hubiera gozado de un gran éxito, y por otro lado, menciona que el poema en el que se basó *El maleficio de la mariposa* de Lorca fue publicado en *Libro de poemas* años más tarde. Por lo que he ido indagando, la obra de Goy de Silva, no llegó a representarse y el poema en que se basó Lorca para su obra y que leyó a Gregorio Martínez Sierra y a Catalina Bárcena, se da por perdido.

<sup>180</sup> «Los libros de la semana» [en línea]. *ABC* Madrid, 27/III/1914, página 5. [Última consulta: 5 de julio de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1914/03/27/005.html>

<sup>181</sup> «Noticias de libros y revistas» [en línea]. *ABC* Madrid, 12/IV/1929, página 36. [Última consulta: 5 de julio de 2015].

Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/04/12/036.html>

Galdós confiaba en el talento de Goy de Silva y, si bien, como ya se ha comentado, no consiguió llevar a escena la fábula dado el riesgo que suponía tanto para los empresarios como para las compañías teatrales con renombre, sí se representó *El eco* mientras fue director artístico del Teatro Español, no sin una gran insistencia por su parte y muy poco entusiasmo por parte de la compañía teatral que la protagonizó. A pesar de las favorables críticas en la prensa y del interés que se mostró posteriormente por el autor, no estrenó otra obra hasta dos años después, *Sirenas Mudas*, en el Teatro de la Princesa y a cargo de Margarita Xirgu. Después se produciría un letargo escénico, según el autor voluntario, que lo arrinconaría para siempre.

Incluye también el autor, en la sección titulada «Goy de Silva autor dramático», la docta opinión que de su obra realizó el crítico Julio Cejador y de la que tan orgullosos se sentían tanto Goy de Silva como el propio Galdós. Elogia, pues, la dramaturgia del autor gallego y alude a *Chantecler* y a *El pájaro azul*, a las que otorga una gran maestría y en las que ve representados «pedazos del vivir humano mediante fábulas de animales» (*La corte del cuervo blanco*, pág. 32), como ya hiciera Esopo, aunque con asuntos del teatro de la época. El asunto de ambas, y del que participarían otras tantas fábulas de la época, como la de Linares Rivas, es la búsqueda de la felicidad humana.

Por las características técnicas y argumentales de las obras *La corte del cuervo blanco*, *El caballero Lobo* y *Chantecler*, además del ya diseccionado pájaro maeterlinckiano, es más que probable que Lorca se inspirase en ellas para su *Maleficio* y para su «poema dramático» *Del amor. Teatro de animales*, ambas comenzadas en la primavera de 1919. Se pueden, de este modo, establecer una serie de similitudes entre ellas.

En el marco de las semejanzas argumentales, se puede destacar que en *La corte del cuervo blanco*, una Mariposa se enamora de un Ruiseñor y ambos acuden a la corte del Cuervo Blanco para recibir protección, puesto que el padre de la Mariposa está en total desacuerdo con este enlace, dado que su interés es unirla a otro pretendiente más rico: el Moscardón (tema tradicional del matrimonio de conveniencia, del que Doña Curiana también participará, y que continuará dando frutos en las farsas posteriores). El Cuervo Blanco, que simboliza la Tradición, los acogerá en su reinado consciente de lo que representan: la Vida y el Amor. Sin embargo, la corte del Cuervo Negro, con la Mosca, sierva de la Muerte, al frente, y el Murciélago, espíritu del Mal, formando parte del séquito, se aliarán para que la unión no se produzca. La Mariposa, engañada por la Mosca, es recluida en la oscuridad, de donde será rescatada por el Ruiseñor, que traerá consigo la luz.

Luz y Oscuridad, Vida y Muerte: se inicia aquí la eterna lucha entre el Bien y el Mal donde, como sentenciará la Mosca ante el Ruiseñor y la Mariposa:

Pero la Muerte vence siempre a la Vida... Nacer es el principio de la lucha, y el fin es morir... Todo día tiene su noche; toda vida tiene su fin. (*La corte del cuervo blanco*, jornada segunda, IV, pág. 100)

Algunas jornadas más adelante, tras la asamblea, el Búho y el Cacatúa conversan en un aparte sobre esa dicotomía. Manifestará este último:

La vida, en cambio, es nuestra, y vos, que sois la sabiduría, poseéis también el valor contra las asechanzas nocturnas... (*La corte del cuervo blanco*, jornada cuarta, II, pág. 137)

A los sentimientos mezquinos que personifican los plumíferos de la corte del Cuervo Negro (la Adulación, el Orgullo, la Vanidad, la Ambición, la Codicia...), se contraponen las virtudes de los que forman la corte del Cuervo Blanco (la Sabiduría, la Elocuencia...). Como manifiesta el Mochuelo en un momento de la fábula:

¡Es todo un símbolo...! Aquí todo es símbolo. (*La corte del cuervo blanco*, jornada cuarta, I, pág. 128)

Con la ayuda del Águila, que representa la Fuerza, y de su séquito de aves rapaces, los dos amantes logran huir: el Amor, una vez más, será el sentimiento más puro que se impondrá a toda la mezquindad humana.

Planteamiento similar se presenta en *El caballero Lobo*, donde la abuela hace notar a sus nietos que las acciones humanas poco distan de las de los animales (jornada primera, escena I):

La tradición y el ejemplo nos demuestran que somos del mismo barro y que obedecemos a las mismas pasiones: agrandadas, refinadas, puestas en continuo tormento por una imaginación más poderosa; pero son iguales las suyas y las nuestras. Así hay tantos hombres por el mundo que, a pesar de la esencia divina, continúan siendo tigres y lobos y aves de rapiña...<sup>182</sup>

Y acaba la escena con el mensaje de que el amor y la bondad son los únicos sentimientos que pueden luchar contra la fuerza material. Para ejemplificar sus palabras, da paso a la historia de amor entre un Lobo y una Cordera, hecho que causa cierta desazón entre los animales, pues es una relación, *a priori*, contra natura. El Lobo trata

---

<sup>182</sup> Manuel Linares Rivas, *El caballero Lobo* en *El teatro de Manuel Linares Rivas* (tomo II), edición de Fidel López Criado, A Coruña, Editorial Diputación Provincial de A Coruña, 1999, pág. 1491. Citada como *El caballero Lobo*.

de justificar su amor y entrar a formar parte del rebaño para estar cerca de su amada, pero su ofrecimiento es denegado y entonces deciden escaparse juntos los dos enamorados. La relación da los frutos esperados, puesto que como el propio Lobo sentencia: «La bondad es más poderosa que la fuerza» (*El caballero Lobo*, jornada tercera, escena I, pág. 1517), y, aunque el instinto animal es el que es y no tarda en aparecer en el Lobo, finalmente, los buenos sentimientos se imponen en la lección final de la fábula: «Bondad y amor son las dos únicas verdades indiscutibles» (*El caballero Lobo*, jornada tercera, escena XXII, pág. 1538). En definitiva, la historia se articula entorno a la idea de que se debe luchar por el amor verdadero, más allá de prejuicios, leyes o imposiciones, y de que la bondad siempre ganará a la ruindad. Como en la lección de Goy de Silva. En *Chantecler*, por el contrario, el amor entre el Gallo y la Faisana parece que no va a generar un vínculo tan inquebrantable, dado que tienen objetivos diferentes en la vida que los acaban separando; no obstante, finalizará presa la Faisana como acto de amor. Un acto de amor que en *El maleficio* acabará con la vida de Curianito cuando la Mariposa idealizada de la que se enamora, inspiración y musa del poeta, lo aboque al suicidio.

En común tienen curiana y gallo el espíritu poeta: mientras el primero canta a las estrellas, Chantecler canta himnos al sol. En cuanto a la Mariposa y a la Faisana, representan la libertad: ambas pertenecen a otros mundos y no se sienten a gusto en los refugios ocasionales que les han sido brindados. La diferencia radica en que el amor entre Curianito y la Mariposa es un amor no correspondido porque esta habita en su imaginación y no puede prenderla, mientras que Chantecler sí conquista a la Faisana, aunque a costa de tener que abandonar el liderazgo del corral por el vacío del bosque, por lo que parece más correcto puntualizar que es la Faisana quien conquista a Chantecler. A esto se le debe añadir el escepticismo de la hembra conforme al papel del gallo en la granja privándole, de este modo, de lo que representa la vida para él: cantar para que amanezca y el mundo despierte de las tinieblas. A pesar de que en el último acto la Faisana le va a demostrar a Chantecler que su canto no es imprescindible, pues amanece igual sin él, el gallo va a renunciar a su amor, y por tanto a la libertad, para volver con los animales de la granja. La Faisana, aun despechada, sacrificará su vida por la del gallo cuando aparezca el hombre.

En *Del amor. Teatro de animales*, la Paloma hace partícipe al Cerdo de su amor por el sol, al que alude como la «harmonía total» (*Primeros escritos, Del amor. Teatro de animales*, I, pág. 900), si bien la conversación acaba derivando en la crueldad del ser

humano, donde la Paloma mantiene una actitud más conciliadora. El Cerdo le explica a la Paloma el porqué de su rechazo al hombre, puesto que al poco de haber nacido, estos mataron a su madre y se quedaron huérfanos los siete hermanos (número no escogido al azar). Los crio una marrana, que había sido amiga de su madre, y que también sufrió la misma suerte. El Cerdo rememora el canto del gallo anunciando la llegada de la muerte: «¡Ya van por ti!» (*Primeros escritos, Del amor. Teatro de animales*, I, pág. 903). Deciden hacer juntos el viaje hacia la asamblea de animales, donde se tratará de combatir al hombre. En el camino, se encuentran con un Asno conformista y con un Ruiseñor, al que no le interesa el motivo de la asamblea, pues, como símbolo del amor que es, «desentonaría en una fiesta de odio» (*Primeros escritos, Del amor. Teatro de animales*, I, pág. 907). En *Chantecler*, también habrá alusiones al hombre y a su crueldad y la Faisana, de hecho, acabará siendo capturada por él.

La intención didáctica es inherente al formato de la fábula y, en algunos momentos, llega en forma de ironía o de comicidad: en el *Maleficio*, la aporta el personaje de Alacrancito el Cortamimbres y sus intervenciones, pues nos lo presenta García Lorca siempre contento, debido a la embriaguez, y hambriento:

*Por la derecha asoma la graciosísima pinza de ALACRANCITO.*

ALACRANCITO

Una rica fragancia  
de carne fresca  
me llegó.

CURIANA GUARDIANA

*(Iracunda.)*

¡Márchate!

ALACRANCITO

¡Déjame que la vea!

*(Acercándose.)*

CURIANA GUARDIANA

¡Vete al bosque, borracho! (*MM*, acto segundo, escena IV, pág. 190)



En cambio, en *Chantecler*, el diálogo está continuamente regado de una ironía plagada de gran destreza, como la alusión a los «gallos modernistas»<sup>183</sup> o a los «gallos de lujo» que van desfilando en la escena siguiente con la intención de ridiculizar la «modernidad» fruto de la artificiosidad y de la que Chantecler pedirá:

CHANTECLER.— (*Apareciendo en el umbral, tras el Yankee.*) ¿Quieres anunciarme diciendo simplemente: ¡El Gallo!? (*Chantecler*, acto tercero, escena III, pág. 583)

En su defensa del deber del gallo «natural», que no es otro que el de ser «un grito encendido», se desprende un humor fino e inteligente, reflejado en la conversación sobre las escuelas de gallos cocoriquistas y kikiriquistas, a la que se suman los cucuruquistas y que acaba en pelea dialéctica de gallos por demostrar qué canto es el adecuado. A todo esto, un Chantecler superado por la situación acaba manifestando con humilde desesperación:

¡Yo no soy más que un gallo que canta!... que se atreve a dar su canto con la sencillez que el rosal da sus rosas. (*Chantecler*, acto tercero, escena V, pág. 595)

A través de esta sucesión de escenas, Rostand aboga por el artista innato, sin artificios, en detrimento de aquel que es fruto de escuelas y amaneramientos.

En *La corte del cuervo blanco* son la Mosca y el Murciélago, los dos personajes siniestros y traidores, quienes aportan cierta comicidad con unos diálogos en forma de apartes:

EL MURCIÉLAGO

*A la Mosca.*

¿Oís...? Hablan de las aves nocturnas...

LA MOSCA

Eso no va por mí... Yo soy insecto...

EL RUISEÑOR

Al Murciélago, sobre todo...

LA MARIPOSA

Sobre todo a la Mosca miserable...

---

<sup>183</sup> Edmond Rostand, *Chantecler*, incluida en el volumen junto con *La princesa lejana* y *Cyrano de Bergerac*, Madrid, Aguilar, 1954, 2.ª edición, pág. 572.

EL MURCIÉLAGO

¿No os dais por aludida ahora...? (*La corte del cuervo blanco*, jornada cuarta, IV, pp. 142-143)

Y en *El caballero Lobo* es el oso el que, rendido a la bondad que la Cordera ha esparcido entre todos los animales salvajes, se enternece y llora ante cualquier situación emotiva:

OSO. Pero oye, señora Cordera.

CORDERA. ¿Qué?

OSO. ¡Conste que he llorado porque me dio la gana!

ZORRO. Eres un gran tipo.

OSO. ¿De qué?

ZORRO. (*Llevándose.*) De Oso... Anda, vamos ligeros. (*Mutis Oso y Zorro por la derecha.*) (*El caballero Lobo*, jornada tercera, escena XII, pág. 1528)

En cuanto a los momentos más trágicos, y a pesar de que Lorca bautizara a su *Maleficio* como «comedia», lo cierto es que el trasfondo argumental es tan humano y el desenlace tan trágico, que mueve al lector a empatizar con el pobre insecto y a sentir más compasión que risa. Esto fue precisamente lo que no se supo entender, aun el requerimiento al final del prólogo:

Y si alguna honda lección sacáis de ella, id al bosque para darle las gracias al silfo de las muletas, un anochecer tranquilo, cuando se hayan marchado los rebaños. (*MM*, prólogo, pág. 140)

Si el silfo de las muletas que le contó al poeta la historia de amor se trataba de Puck (o Robin Goodfellow), no fue precisamente agradecimiento lo que recibió aquella noche.

Los episodios más trágicos en *Chantecler* los podemos encontrar en la muerte del ruiseñor y en el momento en que la Faisana es capturada por una red y se oye la voz del hombre aproximándose al final de la obra.

Por otro lado, la muerte de Curianito queda magistralmente retratada en uno de los parlamentos de *Chantecler* al finalizar el acto I:

En la muerte de un insecto se retratan todos los dramas, y un trozo de cielo azul basta para ver pasar los astros. (*Chantecler*, acto I, escena V, pág. 517)

En síntesis, la modernidad del género radicaba precisamente en el simbolismo que el formato brindaba. Si bien *La corte del cuervo blanco* no llegó a representarse por su supuesta complejidad escénica, sí lo hicieron *El caballero Lobo*, *Chantecler* y *El maleficio*, estas dos últimas con sus ya consabidos «desacuerdos» con el público, a

pesar de la meticulosa puesta en escena y de la calidad del equipo artístico. Maeterlinck, por el contrario, supo explotar magistralmente los recursos que el simbolismo le proporcionaba y, con ciertos aires de fábula y la felicidad como meta, creó la comedia fantástica (*féerie*) *L'oiseau bleu* [*El pájaro azul*] (1908), cuya suprema escenificación por parte de los vanguardistas *ballets russes* le granjearon un espectacular éxito, como se verá en el apartado correspondiente.

#### 6.3.4.1. EL GALLO COMO EMBLEMA DE UNA CAUSA ARTÍSTICA

En cuanto a la figura del gallo, pieza clave en la fábula de Rostand, deudora, a su vez, del *Roman de Renart*, conjunto de fábulas escritas en verso entre los siglos XII y XIII basadas en cuentos de la tradición oral francesa, con un zorro como protagonista y el gallo Chantecler entre sus filas, resulta interesante comprobar cuántas veces es aludido en la obra lorquiana, paradigma, como se verá de modernidad, de cambio y de libertad creadora.

El gallo es un animal con una rica carga simbólica que ha estado presente en el arte de todas las épocas y que ya cautivó a los autores antiguos. Esta carga simbólica está constituida, sobre todo, por tres rasgos fundamentales: su fuerte impulso de reproducción, su combatividad y su capacidad para anunciar la llegada del día. Dejando a un lado los pormenores sobre su plasmación en el arte a lo largo de los siglos<sup>184</sup> más que en lo relacionado con el capítulo que aquí nos atañe y que es su papel en el *Chantecler* de Rostand como símbolo del artista natural:

Yo soy el Gallo. El Gallo simplemente. El Gallo que aún se encuentra, a veces, en un apartado corral. Ese Gallo que es como un gallo y cuya forma perdura en las veletas de los campanarios y subsiste en los ojos del artista y en el juguete del niño. (*Chantecler*, acto tercero, escena IV, pág. 584)

Pero sobre todo, en las constantes alusiones al gallo en la trayectoria lorquiana, con lo que se le puede considerar un animal recurrente, especialmente en las obras de la *juvenilia* como anunciador de un nuevo día que arrastra consigo las sombras. De manera cronológica, se detecta su presencia en *El primitivo auto sentimental* (diciembre de 1918):

Suenan las doce en todos los relojes y los gallos lanzan sus gritos rojos atrayendo a la aurora. (*Primeros escritos*, pág. 899)

En *Del amor. Teatro de animales* (marzo de 1919):

CERDO. Ya en la madrugada, el gallo, que era viejo amigo de mi madrastra, cantó muy fuertemente. (*Primeros escritos*, pág. 903)

También en la inédita *Fondo gris* (¿1919-1920?):

---

<sup>184</sup> Para una mayor información se remite al artículo de Cristóbal Macías, de la Universidad de Málaga, titulado «El simbolismo del gallo y su reflejo en la obra de Picasso» [en línea]. *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 14, 2012, pp. 325-350. [Última consulta: 16 de julio de 2015]. Disponible en: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/13.%20Mac%C3%ADas.pdf>

*El reloj se detiene en las doce y los gallos se quedan helados con los picos abiertos, las alas [extendidas] y el grito en la garganta. (Hoja 1 del manuscrito)*

En *La viudita que se quería casar* (1919-1920), donde los dos guerreros dialogan:

GUERRERO 2.º

¿Cantaron los gallos?

GUERRERO 1.º

Sí.

Pronto a clarear empieza

Que aquel monte se sacude

La sombra. (*Primeros escritos, La viudita*, cuadro primero, escena primera, pág. 912)

En la [*Comedia de la Carbonerita*] (1921), el personaje que introduce la comedia es Cresta Blanca, al que ya se aludía en un poema de 1921 titulado «Amanece»:

Cresta blanca

de un gallo de oro. (*Poesía, Suites*, pp. 206-207)

Algunos años más tarde, por ejemplo, en el *Amor de don Perlimplín*, ideada hacia 1925, la voz de Belisa manifestará al final del cuadro primero:

¡Amor!

¡Gallo que se va la noche!

Que no se vaya, no. (*Teatro completo*, 2012, *Perlimplín*, pág. 214)

Otra interpretación de la imagen del gallo nos ofrece el poema titulado «Romance no gallista», incluido en la serie *Poemas festivos*, en cuyos versos acrósticos puede leerse:

Pavo está hecho por la redacción del gallo. (*Poesía, Poesía varia*, pp. 743-744)

Deja aquí más que sobrada noticia de la revista cultural que fundó, *gallo* (*El gallo del Defensor* era el título del proyecto a mediados de 1927 y *Gallo Sultán* en septiembre de 1927, según carta del propio Federico a Sebastià Gasch<sup>185</sup>) y el suplemento humorístico

---

<sup>185</sup> Gasch y Lorca se conocieron en Barcelona a través de un amigo en común, Rafael Barradas, con probabilidad en mayo de 1927, mientras Lorca preparaba el estreno de *Mariana Pineda*. El poeta le regaló un ejemplar de *Canciones* y, a partir de ahí, comenzaron una cordial relación que duró algunos años. Gasch ya había empezado a desarrollar su vocación de crítico de arte y formaba parte del grupo de redactores de la revista *L'Amic de les Arts* (Sitges), redacción que incluso llegaron a visitar juntos. Fue Gasch quien lo animó a que continuara dibujando y celebró la colección de dibujos que le enseñó en junio de 1927 y que propiciarían la exposición que tuvo lugar en las Galerías Dalmau entre el 25 de junio y el 2 de julio de ese mismo año. A partir de ese verano, según palabras de Lorca, empezaría a escribir y a dibujar poesías. La relación epistolar fue menguando y no se volvieron a ver hasta septiembre de 1935, en el estreno de *Yerma* en Barcelona y después en diciembre del mismo año, en el estreno de *Doña Rosita*. El éxito y la atención que acaparaba Lorca por aquel entonces condujo a que no intercambiaran más que

*Pavo*. El gallo del membrete fue diseñado por Salvador Dalí, quien lo enviaría a principios de marzo de ese mismo año. En carta a José Bergamín de mediados de febrero de 1927, escribe sobre la imagen del gallo:

El gallo es un tema fino, un tema de madrugada, que no puede ponerse viejo nunca. El instinto del gallo es tan agudo y perfecto que llega a convertirse en mecánico. Pon un gallo sultán encima de tu mesa de escritor (casi, casi como un caballo andaluz). Y si su cola acerada recuerda la fanfarronería española, en cambio su pecho puro irrumpe aguas y tierras todavía no pisadas, mientras su canto pone un cohete inteligente de luz oscura en la tonta modorra de las gentes. (*EC*, pág. 433)

Esta va a servir a Federico para manifestar el propósito de la revista, que no es otro que el de sacar del aturdimiento a los lectores a través de la literatura de los jóvenes escritores granadinos. Él mismo escribiría una narración titulada *Historia de este gallo*, publicada en el número inaugural de la revista (febrero de 1928, aunque realmente no vio la luz hasta el 9 de marzo) y pediría la colaboración de sus amigos. En el número 2 (1928), publicaría *El paseo de Buster Keaton*, fechado en julio de 1925, donde un Gallo abre el diálogo con un «quiquiriquí» (*Teatro completo*, 2012, *El paseo de Buster Keaton*, pág. 149) que se repetirá en el «Romance de la Guardia Civil española», de noviembre de 1926, por unos:

Gallos de vidrio cantaban  
por Jerez de la Frontera. (*Poesía, Primer romancero gitano*, pág. 416)

Gallos de vidrio<sup>186</sup> que cantaban por Jerez, pero que en el Nueva York de 1930 «no saben cantar sobre la nieve» (en «Pequeño poema infinito», *Poesía, Poeta en Nueva York*, «Tierra y luna», pág. 552).

En síntesis, vemos un animal al que se alude desde diversos términos: como anunciador del día, con lo positivo o lo negativo que eso pueda implicar, y como anunciador de modernidad, de naturalidad y de regeneración creadora.

---

cuatro palabras y a que Gasch notara a un Federico diferente al que había conocido en 1927 (y así lo hizo constar en el prólogo de *Cartas a sus amigos*, publicado en 1950).

<sup>186</sup> Hace relativamente poco tiempo que salió a la luz la relación que hubo entre Federico y un joven albaceteño, Juan Ramírez de Lucas, actor del Club Teatral Anfistora que parece que ocupó el espacio dejado por Rafael Rodríguez Rapún y que fue una de las últimas personas en despedirse de él en julio de 1936. A pesar de que Agustín Penón ya dejó en sus anotaciones constancia de su relación, no fue hasta 2012, dos años después de la muerte de Ramírez de Lucas, cuando se hizo público una serie de material (cartas, poemas) que confirmaba dicha amistad. Solo como apunte anecdótico, «aquel rubio de Albacete», según palabras de Lorca, coleccionaba objetos de arte popular, entre los que se hallaba una gran variedad de gallos. Texto e ilustraciones en los artículos: «El amor oscuro de García Lorca» y «Querido Juan, es preciso que vuelvas a reír...» de Amelia Castilla y Juan Magán, *El País*, Madrid, 10/V/2012, pp. 44 y 45, respectivamente. Doy las gracias desde esta nota a la doctora Sotelo por haberme ofrecido los artículos y hacerme notar, a modo de anécdota, la colección de gallos que atesoraba el crítico albaceteño y que se puede ver en la foto que acompaña al texto.

#### 6.4. LA VANGUARDIA ESCENOGRÁFICA DE LOS BALLETS RUSSES

Konstantin Stanislavski fue el encargado de llevar a escena la obra teatral *L'oiseau bleu*. El Teatro de Arte de Moscú cosecharía grandes éxitos gracias a la minuciosa reproducción de la realidad que caracterizaban sus producciones. De ahí que hubiese cierto retraso en la puesta en escena de *L'oiseau bleu* de Maeterlinck, tal como le comentó Stanislavski al autor en una carta en la que le pedía perdón por el retraso:

À la rentrée nous avons répété épisodiquement *L'Oiseau bleu*. Par à-coups, par ci, par là. Le travail s'est avéré plus compliqué qu'on ne le pensait. N'importe quel tableau exige de mettre au clair les principes de sa mise en scène. Au décoragement succédaient de nouveaux espoirs. Le plus difficile était de trouver la simplicité dans une riche fantaisie. Cette simplicité est toujours un résultat de travail très complexe. C'est la seule voie possible pour éviter l'autre simplicité, celle qui est le fruit d'une imagination pauvre.<sup>187</sup>

Stanislavski estrenó todas las obras de Chéjov y gran parte de las de Ibsen, Gorki y Maeterlinck. En España, Martínez Sierra fue el único que hizo del Teatro Eslava un verdadero teatro artístico, al estilo de las grandes empresas europeas del Deutscher Theater de Max Reinhardt en Alemania (el escenógrafo alemán Sigfrid Burmann, colaborador de Martínez Sierra, había sido su discípulo) o el Teatro de Arte de Moscú de Meyerhold y Stanislavski.

En esa maquinaria llamada «arte total» que en Europa ya se había puesto en marcha, con los *ballets russes* en la vanguardia, los autores españoles hacen su aportación con algún engranaje, como se verá en el capítulo siguiente. Con las debidas deudas a una tradición literaria que deberá pasar por el tamiz de la modernidad:

*El maleficio de la mariposa* en su concepción global, desde su idea primitiva hasta su puesta en escena, tuvo una serie de características como fueron, el color, el movimiento, el ritmo y el sonido; convertidos en puntos clave para describir una visión escénica, plástica, musical y rítmica muy cercana al concepto de esplendor modernista de los *ballets russes* de Diaghilev.<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> «A la vuelta hemos repetido episódicamente *El pájaro azul*. A sacudidas, por aquí, por allá. El trabajo ha resultado ser más complicado de lo que habíamos pensado. Todos los cuadros exigen dejar claros los principios de su puesta en escena. Tras el desánimo se sucedían nuevas esperanzas. Lo más difícil fue encontrar la simplicidad dentro de una fantasía rica. Esta simplicidad siempre es el resultado de un trabajo muy complejo. Es la única y posible vía para evitar la otra simplicidad, aquella que es fruto de una imaginación pobre». (Traducción propia)

«Lettre à Maeterlinck» in *Notes artistiques – Constantin Stanislavski*. Traduction Macha Zonina et Jean-Pierre Thibaudat [en línea]. Editions Circé/Théâtre National de Strasbourg, pp. 85-87. [Última consulta: 18 de mayo de 2013]. Disponible en: <http://www.theatre-du-soleil.fr/pensee/stanislavski.shtml>

<sup>188</sup> José Luis Plaza Chillón, *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998, pp. 37-38.

En 1916 ponen en escena en el Teatro Real de Madrid, y ante la presencia de Stravinsky, *L'oiseau de feu* [*El pájaro de fuego*] y *Le sacre du printemps* [*La consagración de la primavera*], además de *Scherezade*. El exotismo de la puesta en escena fue un punto de referencia para la renovación de la escenografía española contemporánea, y más concretamente, para los escenógrafos que trabajarán en el Teatro Eslava con Martínez Sierra. El entusiasmo de los *ballets* rusos por actuar en España se unió al hecho de poder colaborar con grandes artistas españoles como Manuel de Falla, Pablo Picasso, Josep Maria Sert, Juan Gris, Pere Pruna o Joan Miró, que contribuyeron con su arte en las distintas puestas en escena. Los genios de Falla y Picasso colaboraron con el coreógrafo Léonide Massine en la realización del *ballet* más importante e influyente de los que se montaron: *Le tricorne* [*El sombrero de tres picos*]<sup>189</sup>. Produjo un gran impacto estético en la historia de la danza y de la música contemporánea española, así como en el ánimo de Lorca y Alberti la primera vez que lo contemplaron en 1919. La unión de elementos cultos y populares (Massine estudió las danzas folclóricas españolas, como el flamenco, que le había enseñado el bailarín Félix Fernández) entusiasmó al joven poeta. A través de Falla, gran amigo del poeta, y como hemos visto, colaborador de Diaghilev y de sus *ballets* rusos, accede Federico a esa nueva escenografía, de un marcado carácter vanguardista. Por estas fechas de auge de los *ballets*, momento en el que Lorca comienza a gestar *El maleficio de la mariposa*, obra ideada en un principio para muñecos de guiñol, primaba la tendencia deshumanizante, marionetesca. Realizaron varios montajes en este sentido, como *Petruchka* o *Les femmes de bonnes humeurs* [*Las mujeres del buen humor*], ambas representadas en el Teatro Real de Madrid en la temporada 1920-1921, y en las que «la coreografía de Massine dio a sus personajes una mecanicidad de títeres, prolongando así el sentido inhumano de la plástica estatuaría del *Après midi de un faune* de Nijinsky o

---

<sup>189</sup> Una primera versión de la obra, titulada *El corregidor y la molinera*, fue concebida hacia 1916-1917 como una farsa mímica (Pantomima) en dos cuadros con libreto de Gregorio Martínez Sierra y basada en la novela de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*. Fue estrenada en el Teatro Eslava el 7 de abril de 1917 bajo la dirección escénica de Martínez Sierra. Entre 1917-1919, revisa y adapta *El corregidor y la molinera* y lo transforma en el *ballet* en dos cuadros *El sombrero de tres picos*, con libreto de Gregorio Martínez Sierra, estrenada en concierto parcial el 17 de junio de 1919 en el Teatro Eslava y como *ballet* completo en el Teatro Alhambra de Londres el 22 de julio de 1919. Se realizó este estreno con los *ballets russes* de Serge Diaghilev, bajo la dirección de Ernest Ansermet, la coreografía de Léonide Massine y el telón, los decorados y los trajes de Pablo Picasso. Como se ha comentado anteriormente, algunos años antes, Martínez Sierra también fue el libretista y el director escénico de *El amor brujo*, subtitulada «Gitanería en un acto y dos cuadros», obra escrita de modo expreso para Pastora Imperio y estrenada el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid. Con posterioridad, entre 1919 y 1925, la convirtió en *ballet* en un acto y mantuvo la instrumentación de las versiones de 1916 y 1917 en las partes no suprimidas. Fue estrenada en el Théâtre du Trianon-Lyrique de París el 22 de mayo de 1925, con Antonia Mercé, La Argentina, en el papel de Candelas.



*L'histoire du soldat* con su retablillo de arrabal de Stravinsky»<sup>190</sup>. Esta última obra sería la que se interpretaría precisamente durante la Fiesta de Reyes de 1923 en el teatrillo que Federico instaló en su casa y de la que Falla se encargó de la instrumentación.

Diaghilev, afín a los movimientos rupturistas de vanguardia que estaban transformando la escena de los años diez y veinte, concentró en torno a los *ballets* una nueva forma de escenografía, de danza y de formulación teatral, y transformó así:

el concepto tradicional de danza jugando a la pantomima musical, y el baile se convertirá en un auxiliar de la pintura, de la sinfonía y del drama [...] Bajo la advocación de Diaghilev se reunían los músicos, decoradores y danzarines, y toda decisión era triplemente sancionada por todos los artistas, de donde era obligatorio que el resultado final obtuviese la plenitud y la perfección que se presentaban es una fusión única.<sup>191</sup>

El éxito del espectáculo también va a depender de la figura del escenógrafo. Según la nueva concepción del escenario, se trataba de crear unidad entre la decoración de este y el resto del teatro. En esa línea vanguardista, Diaghilev colaboró con los más avanzados artistas del momento realizando decorados, figurines o atrezos y Lorca recogió esta tradición y la plasmó en sus dibujos y en sus diseños para figurines y decorados, aunque «el verdadero artífice receptor fue Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, uno de los ejemplos básicos de esta influencia directa fue precisamente el primer estreno de Federico García Lorca para el teatro»<sup>192</sup>.

Los escenógrafos Burmann, Fontanals y Barradas fueron los principales artífices de la renovación de la escena del teatro de Martínez Sierra.

Rafael Pérez Barradas, junto a Fernando Mignoni, otro de los escenógrafos que trabajó para el empresario en su Teatro de Arte, estuvieron implicados en el montaje artístico de *El Maleficio* de Lorca. Barradas entró en contacto con el empresario en Madrid, a través del crítico José Francés, y lo contrató como dibujante de la *Biblioteca Estrella* (ilustró obras de clásicos de la literatura como Dickens, Turguenev, Dumas o Lope de Vega) y como integrante del grupo de escenógrafos del Teatro Eslava. La amistad que se entabló entre Lorca y Barradas fue muy especial: ellos se conocieron en la Residencia de Estudiantes en 1919, justo en el momento en que se estaban gestando los decorados para el estreno de *El maleficio de la mariposa*. Los dos artistas conectaron de manera estética en algunas de sus ideas y en el arte del dibujo, de modo que Barradas influyó en el poeta «de una manera muy especial por esa obsesión *clownista* que García Lorca mantuvo en

<sup>190</sup> José Luis Plaza Chillón, *Op. Cit.*, pág. 43.

<sup>191</sup> *Op. Cit.*, pág. 45.

<sup>192</sup> *Op. Cit.*, pág. 48.

muchos de sus dibujos»<sup>193</sup>. Su estilo sencillo y esquemático, el diseño de grandes superficies pintadas con colores planos y luminosos, la reducción de los detalles a lo imprescindible, en colores netos para no distraer la atención de los personajes fue «muy idóneo para el teatro de guiñol o el teatro de títeres, muy acorde con las ideas de Lorca para su *Maleficio*, por su estilo *ligero y candoroso*, aunque al final no fuera llevada a cabo»<sup>194</sup>.

Fernando Mignoni luchó contra la rutina escenográfica de la escena madrileña de los años veinte. Su sentido innovador y moderno hizo que Martínez Sierra lo contratara y le diese libertad de acción a la hora de crear los decorados. Los que realizó para *El maleficio de la mariposa* «siguieron una línea estética entre la tradición simbolista y modernista heredada de los primeros montajes de los *ballets russes*, y un *noucentisme* de vocación vanguardista»<sup>195</sup>. Se apartaban del estilo realista de la época con una tendencia abstracta y con unos personajes que vestían una indumentaria marcada por esa tendencia. Tonalidades verdes en los decorados, figurines coloreados en verde; ambos creados en una línea no convencional que irrumpe en el panorama teatral desafiándolo con una nueva concepción del decorado y el figurinismo:

No cabe duda de que Lorca estaba en deuda con Gregorio Martínez Sierra, no solo por haberle estrenado su primera obra pensada para la escena, sino por el estímulo que supuso para el joven dramaturgo granadino, al entrar en estrecho contacto personal con el *Teatro de Arte*. El concepto que Martínez Sierra tenía del teatro como expresión en el cual deben concurrir todas las artes, influyó poderosamente en Federico; el interés del empresario por el guiñol aumentó el fervor que Lorca sentía por los *Cristobicas* andaluces y el conocimiento que tenía el empresario y director madrileño del teatro europeo del momento y sus distintas tendencias, fue muy útil para el granadino.<sup>196</sup>

El capítulo que viene a continuación se analiza, precisamente, ese vínculo de Lorca con el títere tradicional, al que supo dotar de la modernidad necesaria y en el que volcó toda su apasionada creatividad.

---

<sup>193</sup> José Luis Plaza Chillón *Op. Cit.*, pág. 64.

<sup>194</sup> *Op. Cit.*, pág. 66.

<sup>195</sup> *Op. Cit.*, pág. 76.

<sup>196</sup> *Op. Cit.*, pág. 83.

## 7. EL TEATRO PARA TÍTERES

### 7.1. ARQUEOLOGÍA Y ANDADURA DEL TÍTERE EUROPEO

Todas las culturas tienen en común la relación del titiritero con su muñeco asociada a la del Creador con su creación: «El titiritero llega a tener una especie de estatuto divino manipulando a sus muñecos como los dioses o las fuerzas oscuras lo manejan a él»<sup>197</sup>. En efecto, ahí tenemos la creencia bíblica de que el hombre era un muñeco de barro al que Dios le dio vida y creó así al primer hombre: Adán; los egipcios celebraban espectáculos de carácter sagrado en los que la divinidad era representada por una figura articulada; en la ciudad de Atenas los teatros de títeres gozaban de privilegios (Pigmalión entretenía su ocio creando figuras femeninas); Roma heredó ese amor por los títeres y de ahí se difundió por toda Europa, sin olvidar las culturas precolombinas y las orientales, en las que también han aparecido muñecos articulados o movidos por hilos. El manejo de marionetas en China apareció probablemente durante la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.). El vínculo de interdependencia que se establece entre el creador y su creación ha fascinado al hombre desde su propia existencia y le ha llevado a plasmarlo en las diversas manifestaciones artísticas.

Un ejemplo del concepto del hombre como muñeco de barro aparece en la obra perteneciente a la *juvenilia* de Lorca titulada [*Dios, el Mal y el Hombre*], de 1917. Ya en el prólogo, el joven escritor hace alusión a esta idea:

*[...] A diestra de Dios hay un armario que encierra una reproducción de un Hombre hecho de barro, y en las diversas tablas del estante, miniaturas de tipos con todas las características de las razas pasadas y presentes. En el suelo hay, casi desmoronados por el polvo, una pierna enorme unida a una cabeza, un muñeco roto que tiene la cabeza en el ombligo, etc., etc., todo como indicando tentativas inútiles hasta conseguir el tipo de Hombre que está encerrado en el armario. (Primeros escritos, [*Dios, el Mal y el Hombre*], II, pág. 890)*

Así como al concepto de que el hombre es un juguete a merced de la voluntad de Dios:

*DIOS. ¡Ah, ya, mi última caja de juguetes! ¡Cuánto nos hemos reído haciéndolos! Pero aquí me estorbaban. ¡Son tan feos! Solo tengo unos moldes por si otro día nos da la humorada de hacer más. ¡Tú eres tan hermoso! (Primeros escritos, [*Dios, el Mal y el Hombre*], II, pág. 890)*

---

<sup>197</sup> Jesús Rubio Jiménez, «Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX», en la exposición *Historia de los títeres*, Fundación Joaquín Díaz, Uruñea, 2004, pág. 1. [Disponible primero en línea: [http://www.funjdiaz.net/expos/ex\\_titeres3.htm](http://www.funjdiaz.net/expos/ex_titeres3.htm) con fecha del 15 de junio de 2005 para pasar a ser una publicación impresa con el título de *Títeres*].

Y se suma el parlamento del León:

¡Oy qué imbécil eres! Mi amo te dio esta forma fea y ridícula para divertirse; pues bien, yo para divertirme también te doy este beso que te quemará siempre, a ver si te acostumbras a reír y gritar. Vete con los tuyos y que ellos sean como tú. En verdad que eres extraño y gracioso. Hemos hecho muñecos antes de llegar a ti y has resultado el más feo... y el más pretencioso... ¡Fuera de aquí! (*Primeros escritos, [Dios, el Mal y el Hombre]*, II, pág. 891)

En Occidente, durante siglos, el arte de los títeres y de las marionetas fue considerado un arte tradicional y popular, y fue solo a finales del siglo XIX y a lo largo del XX, que la situación cambió de modo radical gracias a las experimentaciones de los movimientos vanguardistas, que tomaron como punto de partida las múltiples posibilidades de este arte milenario y dieron lugar a creaciones de notoria modernidad.

Existe una fuente documental imprescindible a la hora de consultar la historia de los títeres en España y es la que realizó el hispanista inglés John E. Varey en el año 1956, puesto que reconstruyó todo un género desde sus orígenes hasta mediados del siglo XIX, aproximadamente. Antes de llegar a España, el títere, cuya probable cuna se ha de situar en la India, fue cautivando a egipcios, griegos y romanos, de forma sucesiva, aunque fue en la Italia medieval donde se asentaron con mayor rapidez, y, en gran medida, se considera que de ellos surgió la *commedia dell'arte*. De este modo, los primeros títeres documentados en España llegaron de Francia procedentes de Italia traídos por los juglares, de ahí que fuesen considerados «cosa de extranjeros», como se recoge en la definición que Sebastián de Covarrubias realizó en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611:

Títeres son ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos que, mostrando tan solamente el cuerpo de ellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen, y los maestros que están dentro, detrás de un repostero y del castillo que tienen de madera, están silbando con unos pitos, que parecen hablar las mismas figuras; y el intérprete que está acá fuera declara decir, y porque el pito suena ti ti, se llaman títeres.<sup>198</sup>

Estos juglares, además de cantar, tocar instrumentos y componer poemas debían saber manejar títeres. Sin embargo, el término *juglar* acabó aplicándose a muchos tipos de

---

<sup>198</sup> Joaquín Álvarez Barrientos, «Apuntes sobre títeres» en la exposición *Historia de los títeres*, Fundación Joaquín Díaz, Uruñeña, 2004, pp. 1-2. [Disponible primero en línea: [http://www.funjdiaz.net/expos/ex\\_titeres3.htm](http://www.funjdiaz.net/expos/ex_titeres3.htm) con fecha del 15 de junio de 2005 para pasar a ser una publicación impresa con el título de *Títeres*]. El recorrido histórico por el teatro de títeres en España tiene como base sólida el estudio de John E. Varey titulado *Historia de los títeres en España: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Revista de Occidente, 1957 (493 pp.). Le seguirían *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1959 (32 pp.) y *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books Limited, 1972 (290 pp.).

representantes, por lo que Guirau Riquier solicitó a Alfonso X de Castilla que legislara su actividad y en 1275 estableció categorías dentro de la juglaría para diferenciarlos según sus competencias: trovador, juglar, bufón, histrión y cazurro, que es como se denominó al que exhibía animales (monos, cabras macho y perros) y jugaba a títeres.

Como los títeres, los autómatas gozan también de una amplia historia: de probable procedencia china, fueron empleados por egipcios, griegos, árabes, hasta llegar a Europa. Se construyeron en España varios autómatas en época medieval; sin embargo, su rudimentario sistema nada tenía que ver con sus predecesoras máquinas de la escuela de Alejandría o los autómatas musulmanes, por lo que hasta el Renacimiento no se realizaron nuevos ingenios inspirados en estos. Los autómatas pequeños, los que «se empleaban en representaciones dramáticas, muy semejantes a una función de títeres, y muchas veces confundidos con las marionetas»<sup>199</sup>, quedan definidos así:

Hay otra manera de títeres, que con ciertas ruedas como de reloj, tirándole las cuerdas, van haciendo sobre una mesa ciertos movimientos, que parecen personas animadas, y el maestro los trae tan ajustados que, en llegando al borde de la mesa, dan la vuelta, caminando hasta el lugar de donde salieron. Algunos van tañendo un laúd, moviendo la cabeza y meneando las niñas de los ojos; y todo esto se hace con las ruedas y las cuerdas.<sup>200</sup>

Esas figuras casi humanas fascinaban y, a la vez, producían temor porque simulaban conductas de la vida cotidiana que ponían de manifiesto la moral del individuo. De ahí que en el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* de Esteban de Terreros (1786-1793) se definiera *simulacrum*, que es una de las palabras latinas para títere, como «figurillas de que usan los charlatanes para sus juegos, semejanza, simulacro, retrato, espectro, espantajo, fantasma, idea»<sup>201</sup>.

La aparición de los títeres en España queda vinculada a la exhibición de animales, especialmente de monos, por lo que ambas figuras acompañaban al titiritero en sus representaciones, como señala Cervantes en el episodio de maese Pedro del *Quijote* (II, capítulos XXV a XXVII):

Este es un famoso titiritero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo del la libertad de Melisendra, dada por el famoso don Gaiferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte

---

<sup>199</sup> John E. Varey, «Representaciones de títeres en teatros públicos y palaciegos: 1211-1760» [en línea]. *Revista de Filología Española*, vol. XXXVIII, n.º 1-4 (1954), pág. 177. [Última consulta: 11 de agosto de 2015]. Disponible en: <http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/1081/1372>

<sup>200</sup> Joaquín Álvarez Barrientos, «Apuntes sobre títeres», pág. 2.

<sup>201</sup> *Ibidem*

en este reino se han visto. Trae asimismo consigo un mono de la más rara habilidad que se vio entre monos, ni se imaginó entre hombres [...].<sup>202</sup>

La identificación entre títere y mono era tan estrecha que ya en el siglo XVIII, cuando Esteban de Terreros dio la definición de *títere*, escribió: «mono, monillo, nombre que se da a algunas figurillas que se mueven con algunos muelles o cuerdas, de modo que parecen vivas, y sirven a los charlatanes para sus juegos y habilidades»<sup>203</sup>. Ejemplo de esto lo hallamos en el sainete de Ramón de la Cruz titulado *Las tertulias de Madrid o el porqué de las tertulias*, de 1770, donde, además de aparecer por primera vez documentado el *purchinela* don Cristóbal, se realiza la identificación señalada del espectáculo de títeres con el de la danza de los monos:

DON PEPITO. El caso es  
que yo tenía mi danza  
de monos en mis bolsillos  
y esta noche hacer pensaba  
los purchinelas.<sup>204</sup>

En la farsa lorquiana *La zapatera prodigiosa*, al final de una de las escenas, una acotación nos indica que en el exterior «se oye un toque de trompeta floreado y comiquísimo» que anuncia la alegre llegada de la compañía de títeres, ante la que el Niño se pregunta: «¿Traerán monos?» (*Teatro completo*, 2012, *La zapatera prodigiosa*, acto segundo, escena III, pág. 191).

Durante el Siglo de Oro, la palabra *títere* amplió su campo semántico para acoger a los saltimbanquis, acróbatas, prestidigitadores y volatineros. En cualquier caso, con connotaciones negativas por tratarse de espectáculos itinerantes y marginales. El títere se asoció con el charlatán, persona que en el siglo XVII figuraba saber y encandilaba con su cháchara en salones y espacios abiertos. Esta asociación radica en el hecho de que las ferias eran lugares privilegiados que permitían a actores y titiriteros, a través de variados medios de teatro, anunciar diferentes tipos de mercancía y servicios. Los títeres eran más útiles para este fin, y de este modo, servían para anunciar sacamuelas, drogas y

---

<sup>202</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pág. 452. Manuel de Falla, admirador del teatro de títeres, se inspiraría años más tarde en este episodio para componer en 1919 su *Retablo de Maese Pedro*.

<sup>203</sup> Joaquín Álvarez Barrientos, «Apuntes sobre títeres», pág. 3.

<sup>204</sup> Ramón de la Cruz, *Las tertulias de Madrid o el porqué de las tertulias* (vv. 409-413), edición digital a partir de la de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Bailly-Baillière 1915-1928, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vols. 23 y 26, y cotejada con la edición crítica de José Francisco Gatti, en *Doce sainetes* (Barcelona, Labor, 1972, pp. 151-178). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-tertulias-de-madrid-o-el-porque-de-las-tertulias--0/html/ff8eb51a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-tertulias-de-madrid-o-el-porque-de-las-tertulias--0/html/ff8eb51a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0)

otros productos. La demostración de títeres parece ser que era más rentable que la extracción de muelas, y por ese motivo, muchos charlatanes cambiaron su oficio de dentista por el de titiritero. Es curioso como muchos de los famosos titiriteros de Europa desde el siglo XVI a comienzos del XIX, ejercían como profesión la extracción de muelas. Tal fue la actividad profesional de Jean Brioché, quien llevó a Francia la figura de *Polichinelle* (en Inglaterra, el *Pulcinella* italiano dio lugar a *Mister Punch*; en España, a don Cristóbal Pulichinelo<sup>205</sup>; y en Alemania, a *Kasperle*)<sup>206</sup>; la del austriaco Johann Anton Stranitzky, quien popularizó el alemán *Hanswurst*; y la de Laurent Mourguet, quien creó la famosa figura de *Guignol*.

Los titiriteros representaron al aire libre y en teatros, solos o formando parte de una compañía, y en Cuaresma, que era cuando los cómicos no podían trabajar. Pronto se vieron obligados a trabajar en compañías mayores, que podían ofrecer un espectáculo más variado. También había espectáculo en la calle, y en este se mezclaban volatineros, acróbatas y prestidigitadores. Durante los siglos XVI y XVII casi siempre que se representaba en los corrales, se pasaba a Palacio. Destacaba por el encantamiento y cada vez más por lo maravilloso del espectáculo, gracias a la precisión con la que manejaban los muñecos y a sus tramoyas y bailes, que conseguían atraer la atención del vulgo a través de muñecos bailarines, zarabandistas y chaconeros que bailaban al son del polvillo, el rastreado, el zambapalo y otros bailes calificados de deshonestos, si bien:

reina y señora de estos bailes cascabelescos era la lúbrica y descompuesta Zarabanda, que según el padre Mariana en su *Tratado contra los juegos públicos* (Capítulo XII. Del baile y cantar llamado la Zarabanda), “era baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los gestos, que basta para pegar fuego á las personas muy honestas”<sup>207</sup>.

Aunque en 1630 se prohibió el baile de la zarabanda por el Consejo Real de Castilla, no trascendió porque ya había sido destronado por otros bailes, como la chacona, de origen americano, que podía considerarse aún más alegre y lascivo que su antecesor. Cervantes hizo bailar a los mozos de mulas y a las mozas al son de la chacona en *La ilustre fregona*:

---

<sup>205</sup> En el apartado 8.1. viene ampliada la génesis de este personaje.

<sup>206</sup> Maurice Sand, en su *Masques et Bouffons* dice: «Cristóbal, Punch, Kasperle son transposiciones europeas de Pulcinella, el personaje de la *Commedia dell'arte* caracterizado por el vientre, la porra y los hábitos que connotan (voracidad, violencia, autoritarismo, lujuria)». Citado en:

Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986, pág. 73.

<sup>207</sup> Cecilio de Roda, «Los instrumentos músicos y las danzas en el *Quijote*» [en línea]. Biblioteca Digital del Ateneo: Libros y folletos, Madrid, III centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, pág. 166. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: [http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca\\_digital/folletos/Folletos-0142.pdf](http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folletos/Folletos-0142.pdf)

El baile de la chacona  
encierra la vida bona.<sup>208</sup>

El espectáculo de títeres iba mejorando y adquiriendo mayor precisión, de modo que llegó a convertirse en lo que se conoció en el siglo XVII como «máquina real», con marionetas más grandes y perfeccionadas movidas por alambres. En el siglo XVIII se representaban en teatros y casas particulares de Madrid, y se cobraba por asistir.

El repertorio de los teatros de marionetas se basaba en temas dramáticos del Antiguo y del Nuevo Testamento, clásicos del romancero y disputas que acababan a palos. Desde finales del siglo XVII asumieron muchos argumentos teatrales y asuntos de las comedias de magia y de santos. Con más facilidad, las «máquinas reales» podían ofrecer tramoyas de nubes, elevaciones, barcos en movimiento, hombres que volaban (u otros seres como pájaros o dragones), artillerías, incendios, llamas del infierno o incluso corridas de toros. La finalidad era ofrecer el espectáculo que gustaba en los teatros oficiales.

Un elemento de interés era la manera de reproducir la narración mediante el retablo. La estructura compartimentada del retablo, que servía para ofrecer diversas escenas, distintos personajes o para narrar algún episodio bíblico, había sido aprendida por el espectador, que entendía lo que se mostraba. La fórmula de los títeres de retablo, además de Cervantes, la utilizó posteriormente Lorca en su *Retablillo de don Cristóbal*.

Ese esquema de retablo está presente en otras manifestaciones populares, como en el cartelón de ciego y en las aleluyas. El cartelón de ciego consistía en un gran cartel dividido en varios recuadros en los que se dibujaban episodios de una historia. A medida que avanzaba la historia en boca del ciego, alguien iba señalando las viñetas a las que aludía la narración (en *La zapatera prodigiosa*, el Zapatero, disfrazado de titiritero, cuenta la singular historia del matrimonio talabartero). La aleluya consistía en un pliego de papel que narraba una historia dividida en episodios enmarcados (el origen del *Don Perlimplín* se ha de hallar aquí. Lorca calificaría su aleluya, además, de erótica). La fórmula visual del cartelón de ciego y de los titiriteros conectó con un público no muy numeroso y, en gran parte, iletrado. Cervantes pone en boca de Berganza la opinión que le merecen los del oficio en la novela ejemplar *El coloquio de los perros*:

---

<sup>208</sup> Miguel de Cervantes, *La ilustre fregona*, en *Novelas ejemplares II*, Madrid, PML Ediciones, 1995, pág. 153. Las citas de otras *Novelas ejemplares* hallan su referencia en esta edición.



[...] que esto del ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos; por esto hay tantos titereros en España, tantos que muestran retablos, tantos que venden alfileres y coplas, que todo su caudal, aunque le vendiesen todo, no llega a poderse sustentar un día; y con esto, los unos y los otros no salen de los bodegones y tabernas en todo el año; por do me doy a entender que de otra parte que de la de sus oficios sale la corriente de sus borracheras. Toda esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho; esponjas del vino y gorgojos del pan. (*El coloquio de los perros*, pp. 349-350)

Aunque eran una diversión que gustaba, en el siglo XVIII había quien los consideraba un espectáculo rural y poco edificante, frente a la comedia, que era un género que podía educar al público. En aquellos momentos en los que se hizo un esfuerzo por educar desde el entretenimiento, la risa del títere no se podía equiparar a la risa didáctica de la comedia. Se puso en marcha una campaña contra el espectáculo de títeres en la segunda mitad del siglo XVIII, en la que el interés por estos parece disminuir en beneficio de otros espectáculos como la óptica, la linterna mágica, las sombras chinescas o la máquina catóptrica, aparato este último que mostraba los objetos por medio de la luz refleja.

Los títeres se siguieron representando en fiestas religiosas como la Navidad. Están documentados los pesebres navideños catalanes del siglo XIX y el teatro gaditano de La Tía Norica, del que Falla era asiduo. A finales del siglo XIX, principios del siglo XX, esas funciones, destinadas ya casi exclusivamente a entretener a los niños, fueron recuperadas por los movimientos de vanguardia que vieron en el espectáculo popular una posibilidad de hacer algo personal y distinto.

## 7.2. NUEVA MIRADA VANGUARDISTA DEL TÍTERE

El interés en los últimos decenios del siglo XIX por autores cultos se debió sobre todo al agotamiento de las fórmulas tradicionales de representación. La búsqueda condujo al arte popular, tanto el más cercano como el de otras culturas, con lo que captaron su interés los espectáculos de títeres orientales, fascinados por esa combinación de drama, danza, literatura, pintura y escultura, así como otros espectáculos de danza o de tradiciones teatrales, como el No o el kabuki japoneses. Artistas como Claudel o Artaud formularon sus teorías teatrales tomando como referencia este tipo de teatro: el oriental en el caso de Claudel y el balinés en el caso de Artaud.

Artaud admiraba el teatro balinés porque conseguía ver reflejados los principios de su teoría del «teatro puro», según la cual, el teatro era capaz de elegir su propio lenguaje con música, gestos, movimientos, palabras:

El espectáculo del teatro balinés, que participa de la danza, del canto, de la pantomima -y en algo del teatro, tal como aquí lo entendemos- restituye el teatro mediante ceremonias de probada eficacia y sin duda milenarias, a su primitivo destino, y nos lo presenta como una combinación de todos esos elementos, fundidos en una perspectiva de alucinación y temor.<sup>209</sup>

Para poder establecer una cronología en esta recuperación del espectáculo popular, se debe tener en cuenta que la relación entre titiritero y títere ha ido mudando a lo largo de los siglos, pero que el titiritero tradicional no era consciente de este cambio, dado que sus interpretaciones solían ser espontáneas y heredadas generacionalmente, con lo que no había ninguna preocupación en dejar registrados sus espectáculos.

Los primeros documentos que se conocen acerca del contenido de los espectáculos para títeres pertenecen a Samuel Foote, actor y escritor cuya compañía actuó en Londres desde 1758 a 1773. Su propósito era revivir el arte del títere primitivo que, según él, había nacido en la Roma Antigua y, lamentablemente, había desaparecido con su caída (este ideal lo manifestó en la charla «El espectáculo del títere primitivo», el 15 de enero de 1773). Estaba a favor de un teatro que disfrazara la vida real e incluso al ser humano. En escena combinaba la actuación de actores vivos y de títeres. Sus ideas fueron demasiado modernas para su tiempo y el público de aquella época prefería los espectáculos de títeres convencionales, tal como el de Punch y su esposa Judy.

---

<sup>209</sup> Antonin Artaud, «4. Del teatro balinés» en *El teatro y su doble*, traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 2001, 8.ª edición, pág. 61.

El interés de los románticos alemanes por el teatro de títeres fue imprescindible a la hora de mantenerlo, ya que en el período anterior, los racionalistas, habían intentado acabar con él: «El resurgimiento del marionetismo hoy habría sido imposible sin Goethe y los Románticos, porque fueron ellos los que ganaron para el teatro de títeres el interés de las clases educadas y de los artistas tan necesario para su renacimiento»<sup>210</sup>.

Con los románticos alemanes llegó una nueva visión del teatro de títeres: por un lado, como una fuente de metáforas que les servía para satirizar al género humano, siendo uno de sus mejores representantes Goethe, en cuyas primeras obras aparecen imágenes feriales de la vida: *Das Jahrmarktfest zu Plundersweilern* [La feria de Plundersweilern] (1773), *Die Leiden des jungen Werthers* [Los sufrimientos del joven Werther] (1774-1778) o *Hanswursts Hochzeit* [La boda de Hanswurst] (1775); por otro lado, con un nuevo valor estético, ya que pensaban en el títere como en un actor virtual porque «no estaban siempre satisfechos de los actores “vivos”, que frecuentemente se encontraban motivados por la ambición personal, infieles a las intenciones del autor y sobreinfluenciados por métodos de escenografía tradicionales y desfasados»<sup>211</sup>. Heinrich von Kleist fue el escritor que mejor expresó el entendimiento romántico del títere como actor en su ensayo *Über das Marionettentheater* [Sobre el teatro de marionetas] (1810). Kleist defendía que la marioneta tenía ventajas sobre el actor porque no había en su interpretación ni arrogancia ni tentación de fascinar:

—¿La ventaja? En primer lugar una ventaja negativa, mi querido amigo, a saber, que nunca “exageraría”, nunca tomaría un aire afectado. Porque la afectación aparece, como usted no ignora, cuando la *vis motrix*, es decir, el alma, se encuentra en un punto distinto del centro de gravedad del movimiento. Ahora bien, como de todos modos el operario, por medio los hilos, no controla otra cosa que este centro mismo, los miembros son necesariamente lo que deben ser, es decir, sin vida, puros péndulos que siguen rigurosamente la ley de la gravedad. ¡Cualidad excelente que se busca en vano en la mayoría de nuestros bailarines!<sup>212</sup>

La teoría de Kleist, sin embargo, no llegó a despertar el interés de los titiriteros a transformar sus barracas de feria en un teatro artístico y hubo que esperar casi cien años para que las ideas de los románticos suscitaran el interés de otros artistas.

---

<sup>210</sup> Henryk Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1990, pág. 5.

<sup>211</sup> *Op. Cit.*, pág. 7.

<sup>212</sup> Extracto de *Sobre el teatro de marionetas* de Heinrich von Kleist, en *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*, edición de José J. de Olañeta y traducción de Abel Vidal, Palma, Ed. Centellas, 2014, pp. 26-27.

De la segunda mitad del siglo XIX cabe destacar que, si bien no hubo grandes aportaciones en lo que respecta a nuevas ideas y teorías sobre el teatro de títeres, sí es cierto que en 1852 apareció un libro muy importante, *Historie des marionettes en Europe [Historia de las marionetas en Europa]*, de Charles Magnin, manual que ha sido fuente de inspiración de historiadores y estudiosos del *marionetismo*. A través de su estudio, legitimó el teatro de títeres como una forma separada del teatro. Recopiló una gran cantidad de material e intentó convencer a sus lectores de que los títeres eran parte del arte del teatro y, consecuentemente, merecían ser materia de investigación. George Sand y su hijo Maurice fueron los primeros influenciados por las teorías de Magnin. George Sand también compartía la idea de que no había dos artes dramáticas, sino uno, y que la introducción de títeres en la escena comporta tanto trabajo como la de actores vivos. Los títeres son capaces de llevar a escena cualquier tema, y lo más importante, se vuelven humanos por deseo del hombre, con lo que para ella el acto creativo realizado por el titiritero era fundamental. No compartía con los románticos alemanes la idea de que el títere debía sustituir al actor vivo, sino que enfatizaba la idea de la función teatral del títere y de la similitud entre la vida y el teatro de muñecos. Tanto ella como su hijo dedicaron mucho tiempo a su estudio y cultivo recopilando tradiciones y creando su propio teatro particular en 1846 en el castillo de Nohant, donde llegaron a tener más de doscientos muñecos (Maurice esculpía las cabezas y George cosía los trajecillos) y contó con la colaboración de artistas tan notables como Delacroix, Balzac o Chopin. Entre sus espectadores, público de la talla de George Bizet, Alfred de Musset o Franz Liszt.

En la corte de Baviera, el conde Franz Graf von Poggi, escribió y publicó gran parte de las obras que existen sobre *Kasperle* y desarrolló una amplia actividad con la creación de un repertorio infantil y la investigación en las raíces folclóricas del teatro de títeres siguiendo la estela de Perrault y los hermanos Grimm. Junto al titiritero conocido como Papa Schmid construyeron el Teatro de Marionetas de Múnich en 1900.

En este recorrido, se debe considerar la contribución de Edmond Duranty, quien en 1861 inauguró un teatro de marionetas en los Jardines de las Tullerías con gran éxito, y cuyas ideas de crear un teatro libre dieron pie a Louis Lemercier a fundar su Erotikon Theatron de la rue de la Santé, espectáculo de marionetas donde se representaban obras de un solo acto de contenido erótico para un público selecto y cuya inauguración tuvo lugar el 27 de mayo de 1862.

El interés que suscitaron los títeres hizo que en grandes ciudades como Berlín, Múnich, Roma, Nueva York o París fueran surgiendo locales minoritarios. En el barrio parisino de Montmartre se documentan varios de estos locales, los más célebres Le Chat Noir y el Petit-Théâtre. En Le Chat Noir, Henri Rivière, trabajó mucho con sombras y estrenó más de cuarenta obras entre 1886 y 1897. En el Petit-Théâtre, por el contrario, trabajaban más con marionetas de hilo, adaptando grandes clásicos como Shakespeare, Aristófanes o Cervantes.

A finales del siglo XIX y principios del XX, en un momento en el que la mayoría de los nuevos escritores y directores consideraban que el teatro se hallaba en un estado decadente en el que dominaba el actor ególatra, y buscaban un nuevo tipo de actor que pudiese reproducir fielmente las ideas contenidas en el moderno drama simbolista, aparece Maeterlinck, quien no dudó en señalar algunas de sus piezas con la etiqueta de «para marionetas»: *Aladina y Palomides*, *Interior* o *La muerte de Tintagiles*, las tres de 1894. Las consideraba «para marionetas» porque sus personajes estaban sometidos a su destino, así como el títere está supeditado a la voluntad del titiritero. Pérez de Ayala escribió sobre la consideración: «por cuanto las personas que en él [en el teatro] intervienen son simples signos exteriores y aun apariencia de almas, muñecos arrastrados por hilos invisibles de leyes ignotas»<sup>213</sup>. En la escena, no necesariamente debían estar interpretados con muñecos, pero sí por actores con movimientos muñequizados. Asimismo, Maeterlinck era partidario del uso de figuras de cera en lugar de actores para que no se interpusieran entre la imaginación del espectador y las palabras. Sobre ello decía en *Menus propos sur le théâtre [Pequeño discurso sobre el teatro]* (1890):

Es posible que tengamos que remover el ser vivo de la escena. No niego que de este modo volveríamos al arte de los tiempos antiguos, en los que las máscaras de los escritores trágicos griegos constituían los últimos restos. Quizás algún día será utilizada una escultura al respecto para la gente que comience a preguntarse cuestiones extrañas sobre cultura. O quizás el ser humano será reemplazado por una sombra, un reflejo lanzado en una pantalla, por formas simbólicas o por algún ser que tenga su apariencia porque está sin vida. La ausencia de lo humano me parece esencial. Cuando un hombre entra en un poema, el gran poema de su presencia debilita todo a su alrededor. Un hombre puede hablar solamente en su propio nombre; no tiene derecho a hablar en el nombre de la totalidad del mundo de los muertos.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> Ramón Pérez de Ayala, «El libro del mes. *Teatrillo* por Luis y Agustín Millares Cubas» [en línea]. *La Lectura*, Madrid, 1903, tomo I, pág. 607. [Última consulta: 4 de abril de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002649673&page=619&search=millares+cubas&lang=es>

<sup>214</sup> Henryk Jurkowski, *Op. Cit.*, pág. 12.

En esta línea conceptual del teatro, su idea sobre cómo debía realizarse la interpretación en escena de las obras de Shakespeare, por ejemplo, era:

Ce qu'on entend sous le roi Lear, sous Macbeth, sous Hamlet par exemple, le chant mystérieux de l'infini, le silence menaçant des âmes ou des Dieux, l'éternité qui gronde à l'horizon, la destinée ou la fatalité qu'on aperçoit intérieurement sans que l'on puisse dire à quels signes on la reconnaît, ne pourrait-on, par je ne sais quelle interversion des rôles, les rapprocher de nous tandis qu'on éloignerait les acteurs? Est-il donc hasardeux d'affirmer que le véritable tragique de la vie, le tragique normal, profond et général, ne commence qu'au moment où ce qu'on appelle les aventures, les douleurs et les dangers sont passés?<sup>215</sup>

Otros escritores que se interesaron por el tema fueron: Michel de Ghelderode, inmediato a Maeterlinck, quien escribió pequeñas piezas para la marioneta folclórica como *Les Vieillards [Los viejos]* (1919) o *Le cavalier Bizarre [El extraño jinete]* (1920); Paul Claudel, autor de la farsa aristofanesca para marionetas *L'Ours et la Lune [El Oso y la Luna]* (1917); Arthur Schnitzler, quien llevó a cabo un ciclo denominado «einsakter» (un acto) con el título *Marionetten* y que agrupaba tres obras: *Der Puppenspieler [El Titiritero]*, *Zum großen Wurstel [Bajo el gran Bufón]* y *Der tapfere Cassian [El valiente Cassian]* (1904); el pintor austriaco Oskar Kokoschka, con su obra teatral *Sphinx und Strohmann [La esfinge y el espantapájaros]*, considerada, junto con *Mörder, Hoffnung der Frauen [Asesino, esperanza de las mujeres]* (1909), el comienzo del teatro expresionista alemán y cuya representación en la *Internationale Kunstschau* de 1909 en Viena causó grandes revuelos; o Alfred Jarry, quien en 1896 representó su *Ubu roi [Ubú rey]* en el Théâtre de l'Œuvre, y un tiempo después en el Théâtre des Pantins, con Jarry en el papel de Ubú y el resto de los personajes con marionetas. Buscaba provocar con la desacreditación de los gustos de la burguesía.

Al mismo tiempo, teóricos de la dirección de la escena teatral seguían con el estudio de la relación entre el actor y las marionetas: Edward Gordon Craig publicó sus reflexiones y sus propuestas en la revista *The Marionette*, en 1918. En su ensayo *The Actor and the Über-Marionette [El Actor y la Supermarioneta]*, desarrolla la teoría de la «über-marionette». Craig estaba descontento con los actores contemporáneos porque

---

<sup>215</sup> «¿Lo que se entiende a través del Rey Lear, Macbeth o Hamlet, por ejemplo, el canto misterioso del infinito, el silencio amenazante de las almas o de los Dioses, la eternidad que retumba en el horizonte, el destino o la fatalidad que se percibe interiormente sin que se pueda decir por cuáles signos se la reconoce, no se podría, por no sé cuál interversión de los papeles, acercarlos a nosotros y al mismo tiempo alejar a los actores? ¿Sería aventurado afirmar que la verdadera tragedia de la vida, la tragedia normal, profunda y general, comienza cuando lo que llamamos aventuras, dolores y peligros han pasado?». (Traducción propia)

consideraba que no eran creativos. Quería transformar a los actores en seres verdaderamente sensibles a las ideas de la obra y para ello se apoyó en el títere porque creía que era «capaz de ayudar al actor a superar el cliché realista y a encontrar el camino hacia una nueva forma de gesto y expresión»<sup>216</sup>. El renacimiento del marionetismo hoy se debe en gran parte a las ideas de Craig, ideas que fueron desarrolladas, en su parte teórica, por otros escritores; y en su parte práctica, por los titiriteros. Cipriano Rivas Cherif quedó entusiasmado con las teorías vanguardistas de Craig durante su estancia en Bolonia (1911-1914) y de regreso a España las experimentó en su obra *Un sueño de la razón*. Si bien el título está basado en uno de los grabados de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, de la serie «Caprichos», Michel de Ghelderode también cuenta con una obra breve titulada *El sueño de la razón*.<sup>217</sup>

Meyerhold, quien creó toda una teoría biomecánica del trabajo del actor, fue el artífice, junto a Konstantin Stanislavski, del Teatro de Arte de Moscú, que cosecharía grandes éxitos gracias a la minuciosa reproducción de la realidad que caracterizaban sus producciones.

Irrumpían también en el panorama de la época escenógrafos como Diaghilev, fundador de los *ballets* rusos en 1909, a través de los que conectó con los movimientos rupturistas de vanguardia que estaban transformando la escena de los años diez y veinte. Defendía un arte nuevo, una nueva forma de escenografía, de danza y de formulación teatral. La colaboración del coreógrafo Michel Fokine contribuyó al éxito temprano de la compañía, puesto que se opuso a lo que él consideraba convenciones arbitrarias y artificiales y técnica estéril y se esforzó por un estilo coreográfico más natural y expresivo. Se le llegó a considerar un Pígalión entre sus bailarines porque tenía el control absoluto sobre sus vidas. Parece que uno de los requisitos para formar parte del vanguardista *ballet* era precisamente uno de sus objetivos: la deshumanización. Junto con Stravinski fue el artífice de *L'oiseau de feu* [*El pájaro de fuego*] (1910) y *Petruchka* (1911). Se rodeó de artistas de la talla de Nijinski en *L'après-midi d'un faune* [*Preludio a la siesta de un fauno*] (1912) o *Le sacre d'un printemps* [*La consagración de la primavera*] (1913); Léonide Massine, quien realizó la coreografía de *Les femmes de bonne humeur* [*Las mujeres del buen humor*] (1917) y *Le Tricorne* [*El sombrero de*

---

<sup>216</sup> Henryk Jurkowski, *Op. Cit.*, pág. 13.

<sup>217</sup> Sobre *Un sueño de la razón* de Cipriano Rivas Cherif y de su posible influencia en el teatro de Federico, hay más detalles en el apartado dedicado a la obra *La quimera*. *Drama* (apartado 10.3.1.).

*tres picos*] (1919), en la que colaboraron Falla y Picasso. Massine, sustituto de Nijinski, amplió las reformas coreográficas introducidas por Fokine y desarrolló un neo-primitivismo anticlásico de inspiración popular. Otros colaboradores no menos importantes fueron Chopin, Debussy, Ravel, Rimski-Korsakov, Poulenc, etc.

El público de la época, sin embargo, no estaba preparado para tanta originalidad, como tampoco lo estaba el español para recibir en 1920 *El maleficio de la mariposa*, influenciada, como ya hemos visto, por los montajes de los rusos y en quienes pensaba a la hora de escribir su versión para *ballet* de los cristobitas en 1921-1922.

En lo más hondo de la reflexión de los artistas contemporáneos sobre los títeres y las marionetas, subyace un pensamiento más importante: la reflexión sobre la consistencia de la identidad humana, las dudas que han ido planteando y su grado de realidad. En este sentido, obras como *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Seis personajes en busca de autor*] (1921) de Luigi Pirandello podrían ser un buen ejemplo, puesto que el autor:

Considera haber alcanzado por primera vez los dos objetivos implícitos en su búsqueda teórica sobre el teatro: la plena autonomía de los personajes con respecto al autor y la desacralización del momento artístico, llevada hasta la deestructuración interna de la obra.<sup>218</sup>

En palabras del propio Pirandello: «Ese personaje en el escenario dirá las mismas palabras del drama escrito, pero no será nunca el del poeta, porque el actor lo ha recreado en sí mismo, y suya es la expresión aunque no sean suyas las palabras, suya la voz, suyo el cuerpo, suyo el gesto»<sup>219</sup>. Coetáneo a Pirandello, Jacinto Grau expondría en su obra *El señor de Pigmalión* (1921) una teoría similar y lo expresaría a través de las palabras del personaje de Pigmalión, quien reta a Dios en su empresa de crear un muñeco mejor que el hombre:

Nació en mí la idea de crear artificialmente el actor ideal, mecánico, sin vanidad, sin rebeldías, sumiso al poeta creador, como la masa en los dedos de los escultores...<sup>220</sup>

La larga tradición de cultivo de los títeres en Italia dio lugar en los primeros decenios del siglo XX a compañías fundamentales como el Teatro dei Piccoli, cuyas giras por España impresionaron a Valle-Inclán, García Lorca o a Alberti, entre otros. La apertura

---

<sup>218</sup> Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, ed. de Romano Luperini y traducción, notas y apéndice bibliográfico sobre Pirandello y la literatura española de Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 36.

<sup>219</sup> *Op. Cit.*, pág. 26.

<sup>220</sup> Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión*, ed. de Luciano García Lorenzo, Salamanca, ediciones Anaya, 1972, pág. 78. De esta edición se citarán fragmentos de la obra.



de este teatro en Roma en 1914 fue decisiva para el teatro italiano, sobre todo, para el teatro futurista. Vittorio Podrecca desarrolló un amplio repertorio musical en forma de *ballets* y óperas y los futuristas escribieron muchas de sus obras pensando en ese teatro. Sebastia Gasch recuerda a Podrecca como creador con sus muñecos de:

una poesía rara y casi turbadora. Los fantoches de Vittorio Podrecca, pequeñas maravillas de construcción y de ingenio, son, demasiado verdaderos para no ser un poco vivientes. Sus mejores números son sin ningún género de dudas, los números de music-hall que parodian a maravilla danza y equilibrios, y que nos dan una imagen reducida, y no obstante múltiple, de las acrobacias humanas.<sup>221</sup>

Su primer gran montaje teatral tuvo lugar en la Piccola Scala de Milán, con la puesta en escena de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla.

Giovanni Lista resumió sus características y las de los futuristas italianos comentando los *ballets plásticos* de Fortunato Depero, llevados a escena en abril de 1918 en el Teatro dei Piccoli de Roma de Vittorio Podrecca. Destacaba el abandono de los esquemas narrativos tradicionales, una acción escénica basada en variaciones, sorpresas y ritmos cromáticos, luminosos y plásticos. El espectáculo se apoyaba sobre todo en sus elementos visuales, la música servía de acompañamiento no sincronizado con los gestos de las marionetas. El espectador debía entregarse a la fuerza plástica de las formas y de las luces en movimiento. Las novedades de los *ballets plásticos* en cuanto a la forma teatral fueron el rechazo de toda connotación naturalista, las escenas de teatro dentro de teatro, una organización de perspectivas múltiples del espacio escénico, con personajes de diversos tamaños en una misma escena, la utilización fantástica de los colores y de la luz, y títeres contruidos con materiales geométricos, según la estética mecánica tan apreciada por los futuristas. Entre 1919 y 1922 se crearon el Teatro dei Fantocci Lirici Yambo de Enrico Novelli en Florencia; el Teatro dei Burattini de Giuseppe Fanciulli en Milán; y el Teatro delle Teste di Legno de Gino Gori en Roma, cuyo originalísimo Cabaret del Diavolo, local frecuentado por futuristas, dadaístas y poetas, entre otros, fue decorado por el propio Depero. Enrico Prampolini daría vida al Teatro della Pantomima Futurista enlazando con esta tradición.

En las reuniones parisienses finiseculares y en los pequeños teatros se discutía sobre las posibilidades que ofrecían los títeres y las sombras y fue por imitación a lo que ocurría allí como empezó a desarrollarse en la península una afición por los títeres y las marionetas más allá de su interés callejero y popular. Los modernistas catalanes parecen

---

<sup>221</sup> Jesús Rubio Jiménez, «Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX», pág. 6.

haber sido los primeros interesados en imitar las veladas parisienses, introduciendo sesiones de títeres y de sombras en las veladas artísticas de la cervecería Els Quatre Gats de Barcelona. Antes de dar funciones de títeres, se ofrecieron otras de sombras por incitación de Miquel Utrillo, Pere Romeu y Santiago Rusiñol, quienes se habían familiarizado con estos espectáculos en el Teatro Le Chat Noir de Montmartre, teatro en el que Rodolphe Salis, primoroso pintor y poeta, daba sus funciones. Santiago Rusiñol llegó a dedicarle en 1894 un artículo titulado «El reino de las sombras», y se llegaron a anunciar las funciones con un cartel de Ramón Casas y Miquel Utrillo titulado «Sombras». En 1898 se introdujeron los títeres. Rubén Darío, en las crónicas que enviaba a *La Nación*, en 1899, y que después formaron parte del libro *España contemporánea*, dejó una vívida narración del ambiente que rodeaba las sesiones de títeres:

Y como era día de marionetas se me invitó a ver el espectáculo (...) Los Cuatro Gatos son algo así como un remedo del Chat Noir de París, con Pere Romeu por Salis, un Salis silencioso, un gentilhomme cabaretier que creo que es pintor de fuste, pero que no se señala por su sonoridad. Amable, él fue quien me condujo a la salita de representación. En ella no caben más de cien personas; decóranla carteles, dibujos a la pluma, sepias, impresiones, apuntes y cuadros también completos, de los jóvenes y nuevos pintores barceloneses, sobresaliendo entre ellos los que llevan la firma del maestro Rusiñol. (...) Los títeres son algo así como los que en un tiempo atrajeron la curiosidad de París, con misterios de Bouchor, piececitas de Richepin y de otros. Para semejantes actores de madera compuso Maeterlinck sus más hermosos dramas de profundidad y ensueño<sup>222</sup>. Allí en Los Cuatro Gatos no están mal manejados.<sup>223</sup>

Esta línea más artística se conjugaba con otra de títeres catalanes tradicionales. Manejaban los muñecos Juli Pi i Olivella y su hijo Julià Pi i Muntadas, quienes lograron atraer a la mejor sociedad barcelonesa. Siempre eran los mismos personajes: Tòfol o Cristòfol, el Dimoni i el Titella, que vencía siempre al Dimoni gracias a su agudeza de barcelonés de clase baja. El repertorio aprovechaba la herencia de los títeres callejeros del siglo XIX y encerraban una crítica satírica de las costumbres del día.<sup>224</sup> Pi i Olivella se trasladó a la cervecería Els Quatre Gats, tras haber aprendido el oficio en Sabadell, y Utrillo le construyó el retablo. A sus órdenes trabajaron el Perico, el Carota y El noi de la mofeta. Una de las piezas que ofrecían era *Putxinel·lis 4 Gats* y el cartel del

---

<sup>222</sup> Escribiría Darío en una de estas crónicas sobre el cartel que Rusiñol había diseñado para la obra de Maeterlinck, *Interior*: «El “efecto de noche” es una delicada y profunda rêverie en negro y violeta, si mal no recuerdo, interpretación de la obra vaga y dolorosa del poeta belga» en *Maeterlinck y España*, de Jean-Pierre Simon-Pierret, pág. 103.

<sup>223</sup> Jesús Rubio Jiménez, «Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX», pág. 8.

<sup>224</sup> En el apartado 8.1., titulado «Currículum vitae de don Cristóbal Polichinela», queda trazada la génesis y la tradición del títere Cristóbal.

espectáculo fue diseñado por Ramón Casas, en el que presentaba a Pere Romeu caricaturizado como un títere. Al desaparecer Els Quatre Gats, ocupó el local el Círculo Artístico de San Lucas y continuaron dándose funciones de títeres. Ezequiel Vigués, conocido como Didó, fue quien los mantuvo activos durante los años treinta. Sus innovaciones técnicas más relevantes fueron la adopción del «titella lionès» (de un solo orificio en la cabeza) y el abandono de la lengüeta. No solo haría espectáculos para niños, sino «Galas artísticas» con obras de autores como Molière. Le escribió piezas el autor Ramón Viñes y le diseñó figurines y decorados su hermano, el pintor José Viñes. Tras la guerra civil, pudo paulatinamente volver a dar funciones de títeres. Mantuvo viva la tradición de los títeres catalanes y transmitió su oficio a las nuevas generaciones.

En el entorno valleinclanesco desarrolló su actividad titiritera Salvador Bartolozzi, gran dibujante y creador de personajes infantiles tales como Pipo y Pipa o el Pinocho español. Mantuvo activo junto a su compañera Magda Donato un teatro de títeres, el Teatro Pinocho, donde cobraron vida estos personajes junto con algunos otros. Tras la apariencia popular de los muñecos de Bartolozzi hay una sabiduría plástica magnífica. Conocía muy bien la pintura europea de entresiglos, especialmente, el humor gráfico, con lo que se convirtió en nuestro país en uno de los mejores cultivadores, como demuestran sus ediciones ilustradas, sus carteles, portadas y viñetas. Había experimentado haciendo esculturas de trapo y sus títeres tuvieron una aceptación extraordinaria hasta el comienzo de la guerra civil.

Se puede concluir, de este modo, que muchos de los artistas que reivindicaban una renovación artística a finales del siglo XIX, principios del XX, prosiguieron el trabajo que los visionarios románticos ya habían comenzado un siglo antes y, en ese camino hacia la demanda de un «arte total», aunaron tradición y vanguardia a través de las posibilidades de un teatro de y para muñecos que les brindaba «un plano de libertad creadora absoluta»<sup>225</sup>.

---

<sup>225</sup> Ana María Gómez Torres, «La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático» [en línea]. *AnMal electrónica*, núm. 12, diciembre 2002. [Última consulta: 22 de julio de 2015]. Disponible en: <http://www.anmal.uma.es/numero12/indice.htm>

### 7.3. LA RETEATRALIZACIÓN EN LA FARSA: BENAVENTE, GRAU Y VALLE-INCLÁN

Las teóricas y prácticas ideas regenerativas que se estaban llevando a cabo en los escenarios europeos durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, vierten en España esa nueva realidad teatral que, como el propio Pérez de Ayala manifestó, aunaba seis elementos que habían estado hasta ese momento separados: «la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador»<sup>226</sup>. Diferencia, pues, el concepto de «arte dramático» (que vendría a ser el género literario dramático) del de «arte teatral» (con sus propias normas, independiente del arte literario y que se correspondería con la teatralidad), pone en evidencia la crisis de este último y formula como solución la *reteatralización*, apostando, como punto de partida, por una revalorización del teatro clásico español. De este modo, en los años veinte, se publican una serie de ensayos y de artículos críticos sobre la influencia del teatro áureo en el camino de la *reteatralización*.<sup>227</sup> Si bien autores como Valle, con sus «autos para siluetas», o Alberti con su obra *El hombre deshabitado*, logran una nueva mirada de los autos sacramentales, otros aprovechan la tradición para ensalzar un pasado de esplendor histórico que quedó atrás. Se reivindica en el teatro calderoniano, por ejemplo, el concepto de «misterio» y entronca aquí con una de las premisas del teatro simbolista (recordemos, si no, la reseña de Gregorio Martínez Sierra a la obra *Peleás y Melisanda* (1898) de Maeterlinck, donde destacaba el interés de este por el alma, lugar donde reina el misterio).

---

<sup>226</sup> Jesús Rubio Jiménez, «Tendencias del teatro poético en España: 1915-1930» en *El teatro poético en España: del Modernismo a las Vanguardias*, pp. 66-67. Este ensayo también formó parte del seminario *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, recogido posteriormente en el libro con idéntico título bajo la coordinación y edición de Dru Dougherty y M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera S.A., 1992, pp. 255-263.

<sup>227</sup> En este aspecto, es muy interesante la lectura del artículo «La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: la *Página teatral* del *Heraldo de Madrid* (1923-1927)» [en línea] de María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, publicado en *Twentieth Century Spanish Association of America*, volumen 6, núms. 1-2, 1988-1989, pp. 47-56, en el cual realizan un minucioso recorrido por esta sección con el fin de recoger las impresiones de sus colaboradores, durante los cuatro años que estuvo vigente, entorno al panorama teatral de la época y a la necesidad de crear un «teatro de arte» nacional. [Última consulta: 22 de julio de 2015]. Disponible en:

[http://digital.csic.es/bitstream/10261/77229/1/VILCHES-DOUGHERTY\\_Siglo%20XX-20Th%20Century\\_1988-1989.pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/77229/1/VILCHES-DOUGHERTY_Siglo%20XX-20Th%20Century_1988-1989.pdf)

Igualmente útil ha resultado la lectura del artículo «"La Farsa": una revista teatral de vanguardia (1925-1926)» [en línea] de Elena Santos Deulofeu, publicado en *Twentieth Century Spanish Association of America*, volumen 6, núms. 1-2, 1988-1989, pp. 57-65, donde analiza el propósito de la revista, con una tirada de tan solo tres números, de combatir los problemas de la escena española. [Última consulta: 22 de julio de 2015]. Disponible en: [http://digital.csic.es/bitstream/10261/77229/1/VILCHES-DOUGHERTY\\_Siglo%20XX-20Th%20Century\\_1988-1989.pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/77229/1/VILCHES-DOUGHERTY_Siglo%20XX-20Th%20Century_1988-1989.pdf)

Va a ser en la «farsa poética» donde se recupere la tradición popular y ciertos aspectos de la tradición simbolista. En la farsa de los años veinte confluyen los clásicos (Aristófanes, Plauto, Cervantes, Shakespeare, Molière...), tendencias y autores contemporáneos (Banville, Jarry, Feydeau, el teatro grotesco italiano, con Pirandello entre sus filas...) y formas populares (*commedia dell'arte*, los entremeses, los títeres o el género chico). A estos modelos, se debe añadir a Edmond Rostand y su *Cyrano de Bergerac* (1897), excelente ejemplificación de pastiche literario (híbrido entre tradición y modernidad), que influyó notoriamente en los años veinte en el redescubrimiento de la tradición española. La pieza se estrenó en el Teatro Español en febrero de 1899 por la compañía de María Guerrero, un año escaso después de su exitoso estreno en diciembre de 1897 en el Teatro de la Porte-Saint Martin de París, otro indicio de que las compañías teatrales españolas estaban al día del panorama teatral europeo de la época. En la propia obra, *Cyrano*, descrito con rasgos de Polichinela<sup>228</sup>, alude a ese hibridismo:

[...] enjambre bullidor por quien se hermana  
este drama español con la italiana  
farsa [...] (*Cyrano de Bergerac*, acto I, escena VII, pág. 203)

Además, realiza otras alusiones a figuras áureas españolas como a Lope de Vega y a su «Soneto a Filis» (*Cyrano de Bergerac*, acto II, escena II, pág. 212) y a don Quijote:

GUICHE. —(*Que se ha dominado, sonriendo.*)  
¿Conocido  
os es el «Don Quijote»?

CYRANO.  
Lo he leído,  
y ante ese loco insigne me descubro. (*Cyrano de Bergerac*, acto II, escena VII,  
pág. 251)

En un poema juvenil titulado «Canción menor», fechado en Granada en diciembre de 1918, e incluido en *Libro de poemas*, Federico se siente identificado con las figuras de *Cyrano* y del caballero manchego como ser grotesco que siente que es:

Yo  
Voy llorando por la calle,  
Grotesco y sin solución,  
Con tristeza de *Cyrano*

---

<sup>228</sup> Entre los rasgos de *Cyrano*, como de Polichinela, destaca una descomunal nariz. La figura de don Perlimplín, tal como la recoge Lorca de la tradición de las aleluyas del siglo XIX, también los posee. Con los tres personajes, moldeará Federico a su Perlimplín. La casualidad del amor será, además, el vínculo que los una en la farsa.



### 7.3.1. LA CLAVE GUIÑOLESKA BENAVENTINA EN *LOS INTERESES CREADOS*

Por lo que respecta a la capital, ya en los años noventa, Jacinto Benavente publica ocho piezas breves de carácter marcadamente modernista reunidas con el título *Teatro fantástico* (1892), algunas de ellas protagonizadas por muñecos, como *El encanto de una hora*, que ofrece la relación amorosa que se desarrolla, en una hora, entre dos figuras de porcelana: una Merveilleuse (Maravillosa) y un Incroyable (Increíble). La figurita femenina sufre un golpe en la cara y, al final de esa hora, los muñecos cambian de posición para disimularlo. Se trata de una pequeña tragedia simbolista donde el amor salva a los muñecos del tedio de la vida humana que envidian y que tratan de emular. En una de las primeras farsas para guiñol juveniles, [*Jehová*] (1920), Federico resalta la degeneración en que se incurre cuando se trata de imitar al hombre en boca del propio Jehová: «Desde que en mi corte entró la fatal manía de imitar a los hombres hemos degenerado lamentablemente, y la imitación es cosa despreciable» (*Primeros escritos*, [*Jehová*], pág. 1005).

Otra de las obras que componen el volumen del teatro quimérico de Benavente, *La senda del amor*, se subtitula «comedia para marionettes» y comienza con un diálogo entre el Poeta y la Marquesa que dará pie a una comedia protagonizada por muñecos, donde el amor volverá a vencer por encima de los infortunios. Al acabar la representación, la Marquesa le dirá al Poeta:

Los muñecos son muy graciosos y muy lindamente vestidos, y el bribón de vuestro paje se da muy buena maña para manejarlos... ¿Qué edad tiene? (*La senda del amor*, pág. 58)

Benavente no se desvincularía nunca de su afición a los títeres y existen documentos gráficos que así lo atestiguan (la revista *Nuevo Mundo*, por ejemplo, publicó fotografías del autor participando en funciones de títeres rodeado de niños). En la introducción que Rubén Darío realizó del volumen *Teatro de ensueño* de Martínez Sierra alude a él precisamente «ocupado en crear sus aladas marionetas de *rêve*» (*Teatro de ensueño*, pág. 12).

Su obra más famosa, *Los intereses creados* (1907), subtitulada «comedia de polichinelas en dos actos, tres cuadros y un prólogo», debe parte de su idea al mundo de los títeres, puesto que como anuncia Crispín en el prólogo:

Es una farsa *guiñolesca*, de asunto disparatado, sin realidad alguna. Pronto veréis cómo cuanto en ella sucede no pudo suceder nunca, que sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, sino muñecos o fantoches de cartón y trapo, con groseros hilos,

visibles a poca luz y al más corto de vista. Son las mismas grotescas máscaras de aquella Comedia del Arte italiano, no tan regocijadas como solían, porque han meditado mucho en tanto tiempo. (*Los intereses creados*, prólogo, pág. 84)

Aunque interpretada habitualmente por actores, la farsa benaventina resulta un ingenioso drama donde los comportamientos humanos son analizados sosteniendo, como tesis central, que a los muñecos, como a los humanos:

Muévenlos cordelillos groseros, que son los intereses, las pasioncillas, los engaños y todas las miserias de su condición: tiran unos de sus pies y los llevan a tristes andanzas; tiran otros de sus manos, que trabajan con pena, luchan con rabia, hurtan con astucia, matan con violencia. (*Los intereses creados*, acto segundo, cuadro tercero, escena última, pág. 143)

Y prosigue Silvia, dirigiendo su parlamento al público, con una solución a todas las vilezas que comparten humanos y muñecos, y que no es otro sentimiento que el del amor:

Pero entre todos ellos, desciende a veces del cielo al corazón un hilo sutil, como tejido con luz de sol y con luz de luna, el hilo del amor, que a los humanos, como a estos muñecos que semejan humanos, les hace parecer divinos, y trae a nuestra frente resplandores de aurora, y pone alas en nuestro corazón y nos dice que no todo es farsa en la farsa, que hay algo divino en nuestra vida que es verdad y es eterno y no puede acabar cuando la farsa acaba. (*Los intereses creados*, acto segundo, cuadro tercero, escena última, pp. 143-144)

El amor es, pues, la fuerza que anula todas las miserias humanas, que ilumina el camino hacia la felicidad y el que vence a los intereses creados.

Benavente aprovecha las posibilidades que le brinda el diálogo de la farsa para descargar una tenue crítica social hacia la clase política en boca de Leandro y Crispín:

LEANDRO. Yo no puedo engañarme, Crispín. No soy de esos hombres que cuando venden su conciencia se creen en el caso de vender también su entendimiento.

CRISPÍN. Por eso dije que no servías para la política. (*Los intereses creados*, acto segundo, cuadro tercero, escena IV, pág. 124)

Estas posibilidades fueron mejor aprovechadas en autores como Jacinto Grau y, sobre todo, en Valle-Inclán, como veremos en los apartados siguientes.

En cuanto a las fuentes de la farsa, hallamos una larga tradición literaria como modelo: las comedias latinas, las comedias del arte italiano, las comedias de Jean-François Regnard, personajes como Scapin y Sganarelle de Molière, el Fígaro de *Le barbier de Seville* [*El barbero de Sevilla*] (1775) de Beaumarchais (personaje este último protagonista de la ópera de Rossini de análogo título y al que remitirá Manuel de Falla para la creación, junto con Federico, de *Lola la comedianta*), el Mosca de *Volpone* [*El*



zorro] (1606) de Ben Johnson, e incluso *El caballero de Illescas* (1618) de Lope de Vega, como fuente argumental.<sup>229</sup>

El propio Benavente declaró que la idea de la farsa se la dio un célebre cuento infantil, *Le chat botté [El gato con botas]* (1697) de Charles Perrault:

La ventaja que tiene esta fábula sobre todas las otras fuentes que se han sugerido para la obra de que nos ocupamos es que aporta el mecanismo fundamental para el argumento, un mecanismo que le permite fácilmente a Benavente, con su usual ironía, satirizar aspectos del capitalismo burgués de su tiempo, siempre dispuesto a creer en todo aquello que pueda redundar en su provecho.<sup>230</sup>

El juego teatral, el intercambio permanente entre verdad y mentira, apariencia y realidad, constituyen el verdadero centro de la función. Según palabras del propio autor tras el estreno: «La obra gustó; más el segundo cuadro. Los críticos opinaron que el tercero decaía bastante, por lo que tenía de farsa. Entonces esto de la farsa se estimaba grave pecado literario» (*Los intereses creados*, introducción, pp. 47-48). Es el año 1907 y, junto a *La cabeza del dragón* de Valle, representa todo un reto literario:

Farsa, sí, con toda la novedad que en 1907 suponía este género, y donde los símbolos e intenciones viven, se manifiestan en la alegre arquitectura de la farsa, la cual se expresa en un diálogo sutilísimo, pleno de agudeza, de ironía clara que desemboca, a veces, en sátira, y alcanza otras fina cadencia poética, con un regusto arcaico en ocasiones que sirve certeramente a la condición del muñeco que habla y a los perfiles de las distintas situaciones. Género este de la farsa con el que Benavente abre caminos por donde han de transitar magistralmente Valle-Inclán y García Lorca. (*Los intereses creados*, introducción, pág. 49)

La apertura hacia esos caminos quedaría plasmada, ese mismo año, en el ya mencionado artículo «El teatro de los poetas», recogido en 1909 en *El teatro del pueblo*, donde, como se ha comentado, defendía la variedad de géneros y escuelas teatrales y realizaba un llamamiento a que los poetas se acercasen al teatro con su fantasía y sus ensueños.

---

<sup>229</sup> Según Dámaso Alonso (1967) y extraído de la edición de José Montero Padilla, pág. 57.

<sup>230</sup> Rodolfo Cardona, «El poder de la palabra en *Los intereses creados* de Benavente» [en línea]. Actas del IX Congreso de la AIH, 1986, pág. 199. [Última consulta: 17 de junio de 2013]. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_021.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_021.pdf)

### 7.3.2. REVISIÓN DEL MITO DE PIGMALIÓN EN JACINTO GRAU

Contemporánea en su redacción a la historia de los seis personajes en busca de autor pirandelliana, cuya renovación teatral ejercería una enorme influencia en la literatura europea posterior (en el pesimismo existencialista de Sartre o en las comedias del absurdo de Ionesco y Beckett, por ejemplo), en España, Jacinto Grau tratará también las relaciones entre el creador teatral y su criatura, el personaje autómatas, en *El señor de Pigmalión* (1921). En esta farsa, los muñecos de Pigmalión se rebelan contra su dueño, reivindicando su condición de criaturas, como Augusto Pérez en la unamuniana *Niebla*, la que parece su fuente más directa. La farsa indaga en los comportamientos de personajes muy primitivos a través de tipos populares españoles: Juan el Tonto encarnaría la necedad y la mezquindad; Pedro Urdemalas, la maldad; el Tío Paco, la vulgaridad; Mingo Revulgo, la sensatez, la medida y la discreción; Pero Grullo, la solemnidad y la autoridad, etc. Pigmalión, como si de Dios se tratase, ha creado unos muñecos-criaturas «de un barro sensible y complicado como el humano» (*El señor de Pigmalión*, prólogo, escena X, pág. 78) tan perfectos, que se ha enamorado perdidamente de uno de ellos como el escultor griego de Galatea. Sin embargo, cree Pigmalión que Dios lo castiga con el desdén de la muñeca por haber interferido en su trabajo. La trama se complica cuando el Duque, dueño del teatro donde van a representarse las farsas interpretadas por los excepcionales muñecos, se enamora de Pomponina y huye con ella. El resto de muñecos, con Urdemalas a la cabeza, logran huir también y van en su busca. Logran dar con ella, así como Pigmalión, que también ha salido en pos de sus fantoches. Cuando está a punto de doblegar la voluntad de los sublevados, un trágico final aguarda al creador en mano de uno de sus ingenios: Pedro de Urdemalas. La maldad del muñeco, que no es más que el reflejo del comportamiento humano, se verá culminada por Juan el Tonto, que, con su simpleza y necedad, rematará a Pigmalión en lugar de socorrerlo, como réplica a las continuas humillaciones a las que este lo ha ido sometiendo a lo largo de su existencia. Historia, en consecuencia, de conspiración y sublevación llevada a cabo por unos muñecos, creados a imagen y semejanza del hombre, cuyo odio hacia su creador, Pigmalión, y por extensión, hacia el género humano al que divierten con sus farsas, ha ido macerándose en sus entrañas y que desemboca en un infausto, pero adecuado, desenlace.

Es curioso observar cómo, conforme la obra avanza, de la admiración a los fantoches, a los que se calificará como muñecos-criaturas, ingenios, prodigios o autómatas, se

pasará a la desacreditación con apelativos tales como peleles, polichinelas, juguetes, bufones... A modo de ejemplo, un Duque indignado ante el fracaso de su intento de fuga con Pomponina, aludirá a ellos con un despectivo «peleles de la porra» (*El señor de Pigmalión*, acto tercero, escena IX, pág. 160) en un guiño acertado al personaje de Don Cristóbal, o el propio Pigmalión hará uso de su papel como omnipotente creador para someterlos a su voluntad con un agrio discurso:

[...] Rebelaros contra mí es tan inútil como escaparos. Yo soy el hombre, el fuerte, el amo, el creador. Vosotros sois mis juguetes, mis peleles, mis bufones... [...] Yo haré muy en breve algo mejor que el hombre; pero vosotros no sois todavía más que polichinelas de mi teatro, capricho ingenioso de mi fantasía y habilidad de mecánico, esclavos míos, en fin. ¡Sois un prodigio, y no sois nada! (*El señor de Pigmalión*, acto tercero, escena IX, pág. 162)

Grau, con esta pieza, se hizo un hueco entre los dramaturgos europeos más avanzados<sup>231</sup>, aunque en España tardó en estrenarse, si bien cuando lo hizo dio lugar a una excelente escenografía a cargo de Salvador Bartolozzi, otro de los titiriteros más atractivos en los años veinte y treinta. Lorca también se lamentaba de que su teatro, «por demasiado avanzado, se estrene antes en el extranjero que en mi país. Pero, ¡qué le vamos a hacer!» (*EC*, pág. 736). Así se lo hacía saber a Carlos Martínez-Barbeito en carta de principios de junio de 1932. Federico estaba ayudando al profesor Mayer, escritor y crítico de arte especializado en el arte español, a traducir *La zapatera prodigiosa* que estaba prevista que se estrenase en Berlín en la siguiente temporada. El vanguardista escenógrafo alemán Sigfrid Burmann, diseñador de los decorados de *La zapatera* en su estreno en 1930, fue discípulo de Max Reinhardt, quien parece que estaba interesado en llevar a escena la obra con su compañía Deutscher Theater.

El propio Grau, en el prólogo de la primera edición bonaerense de *El hijo pródigo* y *El señor de Pigmalión*, de 1940, denuncia la situación del teatro en aquella época. El prólogo es tratado como un verdadero espacio crítico donde el autor vierte, sin tapujos, su manifiesta opinión acerca del negocio teatral:

El teatro industrial, de puro negocio, va siendo cada vez, afortunadamente, un peor negocio. Y será un bien público que desaparezca cuanto antes, por consunción [...] El único teatro que permanecerá, dentro del género comercial, es la revista, con buen muestrario de pantorrillas y desnudos más o menos encubiertos [...] Pero el teatro simulador de arte, con pseudo literatura y trucos y frases hechas y viejas recetas torpemente renovadas, de manida cocina escénica, es un agobio, porque es siempre un

---

<sup>231</sup> Se ofreció el 17 de marzo de 1923 en el Hotel Sudamericano de Madrid un banquete en honor a Jacinto Grau por su éxito parisiense de *El señor de Pigmalión*. Al acto asistieron, entre otros literatos, artistas y gentes de teatro de la época, los hermanos García Lorca.

reflejo espiritual de lo más opuesto al espíritu, a la curiosidad y a la inquietud, o sea del vulgarísimo empresario, un buen señor que lo desconoce todo, incluso la mercancía con que trafica [...] Nos referimos a las latitudes geográficas de habla española que es la que conocemos bien.<sup>232</sup>

Crítica de la que dejará constancia en la conversación que tiene lugar entre los dos empresarios en la escena VI del prólogo:

DON JAVIER.- Me importa un comino a mí el ridículo y el nombre de Miranda. ¡Pesetas, pesetas!

DON LUCIO.- A eso estamos.

DON JAVIER.- Además, después de traer a Pígalión, nuestro nombre de empresarios queda a gran altura. (*El señor de Pígalión*, pág. 59)

Lorca, en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, también ataca la situación del panorama teatral español:

Por este miedo absurdo y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, 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.<sup>233</sup>

Sin olvidar, algunos años después, su «Charla sobre teatro», pronunciada el 2 de febrero de 1935 en el Teatro Español tras la representación de *Yerma*, sobre el papel del teatro en la sociedad:

Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia; no es un mal de flor actual, o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible.<sup>234</sup>

Prosigue Grau con su ataque al empresario:

El empresario desconoce todo ese movimiento subterráneo social y mental, ignora y es incapaz de saber nunca, cuál es el movido transcurso del tiempo en que vive y reflejando sus gustos y sus inocentes creencias, de lo que él cree su negocio, paraliza en el tablado escénico que gobierna la manifestación práctica de toda la posible originalidad artística

---

<sup>232</sup> Jacinto Grau, *El hijo pródigo y El señor de Pígalión*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, pp. 7-8. De esta edición se citará el prólogo crítico del autor.

<sup>233</sup> Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, ed. de Joaquín Forradellas, Madrid, Espasa Calpe, 1990, 12.ª edición, pág. 53.

<sup>234</sup> Federico García Lorca, «Charla sobre teatro» en *Teatro completo, I*, edición y prólogo de Miguel García-Posada, Barcelona, Debolsillo (Col. Biblioteca Federico García Lorca, núm. 371/4), 2004, pág. 24. Citado como «Charla sobre teatro».

teatral de su país y cierra también las fronteras al tumulto exterior. (*El hijo pródigo y El señor de Pigmalión*, prólogo, pp. 7-8)

Las conversaciones de los tres empresarios en la obra ejemplifican la opinión de Grau:

DON AGUSTÍN.- [...] La Gómez Pintado, que se va de la compañía, porque no está conforme con el repertorio de provincias. Ella quiere hacer arte.

DON LUCIO.- Que se vaya hombre. ¡Buen viaje!

DON JAVIER.- Sí, hombre. ¿Actriz dramática, guapa, pero dramática? No perdemos nada con que se vaya. (*El señor de Pigmalión*, prólogo, escena VI, pág. 61)

DON JAVIER.- ¡Qué tiempos aquellos de la *Verbena*! Entonces sí que se hacían negocios en el teatro.

DON LUCIO.- Y ahora se harían también, si no fuera por lo que nosotros nos sabemos.

[...]

DON JAVIER.- También es desgracia, hombre, que con lo arrimados a la cola que suelen ser los señoritos, y más los aristócratas, el duque éste, propietario del teatro, haya salido con gustos y aficiones artísticas, y nos dé la lata con el buen nombre del teatro y el arte dramático y demás zarandajas por el estilo. (*El señor de Pigmalión*, prólogo, escena VII, pág. 61)

Es muy elocuente, y merece la pena anotarlo en su totalidad, el concepto que tiene el empresario del artista. En la escena VIII, cuando el Duque está presentando a Pigmalión como «un verdadero artista, de los pocos que hay», los empresarios muestran su decepción y Don Javier argumenta:

Un artista es siempre un loco o un chiflado, que cree que todo el mundo es *imbécil* menos él. Y si ese artista tiene fama mundial, como Pigmalión, se convierte en un ser intratable. La primera vez que se presenta al público, todos los literatos, pintores, músicos y demás gentecilla sin un real, que son el tifus y el engorro de los teatros, la nube de langosta del negocio, todos esos señores se apoderan del escenario y rodean al debutante, y chillan y alejan a todo el mundo con sus voces. Y a los tres días no viene nadie al teatro, ni ellos mismos, aunque no les cueste nada el espectáculo. Se contentan con chillar en los cafés hablando de lo que han visto, y nosotros los empresarios, pagamos muy caro, carísimo al artista y a su arte. (*El señor de Pigmalión*, prólogo, escena VIII, pág. 65)

A lo que el Duque, replica:

Todo esto es delicioso. Ustedes los empresarios al uso, son los únicos negociantes que desconocen la mercancía que negocian: el arte. (*El señor de Pigmalión*, prólogo, escena IX, pág. 68)

Rechaza también Grau la egolatría de los intérpretes porque interfiere en la creación artística:

A esa plaga se une el divo y elector corriente, que contrae el teatro a su persona, excluyendo del vario teatro del mundo todo lo que no sea él. Todo lo que no le vaya, según sea actriz o actor. (*El hijo pródigo y El señor de Pigmalión*, prólogo, pp. 7-8)

No solo el dramaturgo critica la actitud de los intérpretes, sino que los celos profesionales también hacen mella entre los propios actores:

PONZANO.- Ese fantoche de Miranda, será un gran actor, un trágico, pero no viene nadie a verlo. En cambio, yo, cuando pongo una obra mía, lleno el teatro, ¿sabe?

[...]

Ellos serán muy actores y muy geniales y muy dramáticos, pero andan años y años por provincias dando tumbos, y cuando vienen aquí, el drama de verdad es el de la taquilla: ¡ni una perra chica! (*El señor de Pigmalión*, prólogo, escena II, pág. 50)

TERESITA.- ¿Es verdad que hablan esos muñecos?

DON AGUSTÍN.- Mejor que usted y que yo.

DOÑA HORTENSIA.- Mejor que los actores no es posible.

DON AGUSTÍN.- ¡Señora, hay cada actor por ahí! ¡Está muy rebajado el oficio! (*El señor de Pigmalión*, prólogo, escena IV, pág. 56)

Y por último, también tiene unas palabras para los «autores a sueldo» que trabajan para el empresario:

Únase también a esto la inmensa turba de jornaleros de las letras, de autores de contaduría, agradadores serviles de lo más bajo del vulgo, y se tendrá una visión clara, y una explicación precisa de la penuria y justa agonía del teatro corriente y moliente, que por no ser ya nada, ni siquiera es negocio. (*El hijo pródigo* y *El señor de Pigmalión*, prólogo, pp. 7-8)

Grau pone en boca del empresario Don Agustín esa idea:

¡Y cada autor! Ya ve usted, Pérez, el traductor de *La mano colgante* todavía dice *pusilámíne* y *exámíne* y *cuala*, y cobra sus buenos miles de duros de derechos. Así está el hombre de tonto y ensoberbecido, chillándole ahora a la empresa. (*El señor de Pigmalión*, prólogo, escena IV, pp. 56)

Su crítica va más allá y queda personalizada en el empresario Gregorio Martínez Sierra, quien rehusó estrenarle *El señor de Pigmalión*, «a pesar de tener en la farsa un adecuadísimo papel Catalina Bárcena» (*El hijo pródigo* y *El señor de Pigmalión*, prólogo, pp. 7-8). En cuanto a *El hijo pródigo*, estrenada sin demasiado entusiasmo por don Gregorio en el Teatro Eslava el 14 de marzo de 1918 y con una acogida no mucho más calurosa por parte del público, declara en 1940:

[...] basta leer la prensa de provincias de España, donde se representó esa obra, después de estrenada en Madrid, para comprender que a pesar del desconsolador teatro al uso, estaba viva la calumniada sensibilidad artística del público español y que no fué culpa de la obra, sino de otras circunstancias, hijas de nuestra miseria teatral, que no quedara en el repertorio de comedias del coautor de *Canción de Cuna*. (*El hijo pródigo* y *El señor de Pigmalión*, prólogo, pág. 9)

Por aquellos años veinte, Lorca también había sufrido cierto desengaño con el empresario. El entusiasmo inicial con el que le prometió estrenarle sus obras *Los títeres de Cachiporra* y *Mariana Pineda*, y sobre todo esta última, se convirtió en un ir y venir de cartas con aplazamientos, gestiones, etc., que finalizó con la renuncia por parte del empresario a continuar adelante con el proyecto.

Finaliza Grau su crítica con una apuesta por el cambio, que revelará la manipulación a la que se han visto sometidas las actividades artísticas por parte de la España oficial y la España burguesa. Concluye con un mensaje de esperanza:

A nosotros nos parece que esta viciosísima y estúpida constitución teatral que padecemos, lleva consigo su penitencia y que todo teatro digno de vivir se perpetúa en el libro, del que pasa fatalmente al teatro, cuando el teatro existe. Mientras no exista, basta el libro para conservarlo. Y cuando es auténtico ese teatro, como el vino, crece en fuerza con los años. (*El hijo pródigo* y *El señor de Pigmalión*, prólogo, pág. 10)

Grau menciona en el prólogo a Bernard Shaw y a Pirandello. A la parálisis de ideas originales que estaba sufriendo la escena española, se sumaba el bloqueo al que se sometía a los autores extranjeros:

Con este inveterado procedimiento, viene la municipalidad o el Estado, se explica el tiempo que estuvieron estancadas en las carpetas algunas magníficas comedias de Bernard Shaw, lo tarde que apareció Pirandello en las lides escénicas y el calvario de grandes autores, cuyas obras han sido, en el correr de los años, magníficos negocios de taquilla, meta única de toda actividad teatral al uso. (*El hijo pródigo* y *El señor de Pigmalión*, prólogo, pág. 8)

El mito de Pigmalión ya había sido revisado con anterioridad por el escritor irlandés, quien estrenó en 1913 *Pygmalion* [*Pigmalión*] en Viena y en Alemania (en Inglaterra se estrenó un año más tarde). La primera versión publicada apareció en Alemania en 1913, y no sería hasta 1916 que se publicaría en Inglaterra.

Las ideas sociales, políticas y filosóficas de Shaw sacudieron la conciencia de la sociedad del siglo XX. Influenciado por Ibsen, desde 1894, empezó a escribir dramas de tesis, en los que ridiculizaba a mucha gente y se burlaba de los modos en boga para escribir teatro:

Atacó a todo lo establecido y a las causas injustas, pero también él, aún en su vejez, fue duramente atacado. Ni políticos ni literatos economizaron adjetivos para herirlo. Lo motejaron «polichinela irlandés –saltimbanqui de la paradoja– mequetrefe presumido que expresa lo evidente en términos injuriosos». Winston Churchill lo calificó como

«charlatán del socialismo» y Gilbert Seldes, criticando su monumental *Vuelta de Matusalén*, escribió: «Su creación no tiene vida porque su autor no es artista».<sup>235</sup>

En *Pygmalion* realiza una crítica particular del uso del inglés, con lo que subyace en la obra un interés sociocultural que va más allá de la simple intención teatral:

Els anglesos –diu Shaw en el seu pròleg– no tenen respecte al seu idioma i no volen ensenyar els seus fills a parlar-lo. El pronuncien tan horriblement que ningú no pot aprendre, tot sol, a imitar-ne els sons. És impossible que un anglès obri la boca sense fer-se avorrir i menysprear per un altre anglès.<sup>236</sup>

Unos cuarenta años después realizó una revisión de la misma y llevó a cabo profundas modificaciones. Es un dato interesante comentar que el 17 de julio de 1908 se estrenó como primicia en España *Mistress Warren's Profession [Trata de blancas]* (1894), con la adición en 1902, al principio de la obra, del *Author's Apology [Disculpa del autor]*, en la tercera sesión del Teatro de Arte promovido, entre otros intelectuales de la época, por los tres autores que ocupan este capítulo: Benavente, Grau y Valle-Inclán, quienes impulsaron un teatro al margen de la industrialización y a favor de las minorías artísticas. Era la primera vez que se estrenaba una obra de Shaw en España, pues hasta ese momento solo se tenían noticias de su teatro a través de la prensa (se estrenó la obra por primera vez en el Teatro New Lyric Club de Londres los días 5 y 6 de enero de 1902). Con todo, como ya se ha comentado con *Pygmalion*, se le consideraba un autor de ideas avanzadas, quizá demasiado incluso para un público abierto como podía considerarse al parisiense, puesto que con la obra, ambientada en un burdel, pretendía golpear la conciencia de la sociedad culpándola de la existencia de la prostitución. Ese tipo de reflexiones también tenía sus detractores, como se aprecia en un artículo de C. González Clifford, corresponsal en Londres, publicado en el *ABC* de Madrid el 26 de julio de 1908, donde emite unas críticas palabras con respecto a la dramaturgia de Shaw,

---

<sup>235</sup> Jorge Orellana, «George Bernard Shaw» [en línea]. *Cultura General – Lecturas y Datos interesantes*. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.arconet.es/users/rogelio/textos/shaw.htm>

<sup>236</sup> «Los ingleses –dice Shaw en su prólogo– no tienen respeto a su idioma y no quieren enseñar a sus hijos a hablarlo. Lo pronuncian tan horriblemente que nadie puede aprender, por sí solo, a imitar los sonidos. Es imposible que un inglés abra la boca sin ser aborrecido y menospreciado por otro inglés». (Traducción propia)

Joan Oliver, *Pigmalió. Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw*, pròleg de Francesc Vallverdú, Barcelona, Edicions 62, 1986, pág. 5.



a la que considera «una lata», así como a los seguidores que ven en ella un teatro innovador.<sup>237</sup>

De Pirandello recoge el concepto de que «una vez nacido el personaje, ya no es una mera creación del autor, la criatura puede rebelarse contra su dueño»<sup>238</sup>. Este concepto dramático fue acogido por el cine, sobre todo por el expresionismo alemán, que también adaptó y versionó el mito de Pígalión. Cineastas como Paul Wegener, quien estrenó en 1920 *Der Golem, wie er in die Welt kam [El Golem]*, recreación de la historia de Gustav Meyrink en la que un rabino dota de vida a una escultura de barro que se rebela y desencadena la tragedia; o *Das Cabinet des Dr. Caligari [El gabinete del Dr. Caligari]*, rodada en 1919 por Robert Wiene, obra mítica del expresionismo alemán que sirvió de inspiración para el rodaje de otros mitos del cine de terror, como el *Frankenstein* de James Whale (1931), que llevaba a la gran pantalla la historia creada por Mary W. Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus [Frankenstein o el moderno Prometeo]*, escrita en 1817. Las criaturas ideadas por la absoluta ambición del hombre se rebelan contra sus creadores y contra la sociedad cuando comprueban el sentimiento de rechazo que producen reivindicando su sitio en el mundo del hombre. Las similitudes, en cuanto a la formulación del mito entre el doctor Frankenstein de Shelley y el Pígalión de Grau, merecen un capítulo aparte. Como introducción, solo apuntar estos breves fragmentos de una y otra obra:

¿Acaso te he pedido, Hacedor, que de esta  
arcilla me hicieses hombre? ¿Yo te he rogado  
que me alzases de las sombras?

El Paraíso Perdido<sup>239</sup>

DON LINDO.- ¿Por qué me has dado vida, Pígalión, para hacerme tan desgraciado?

PIGMALIÓN.- Por la misma razón que Dios me dio vida a mí y al mundo, sin consultárnoslo. (*El señor de Pígalión*, acto primero, escena III, pág. 101)

En síntesis, Grau aprovechó las posibilidades técnicas y escénicas de la farsa y junto con su particular visión sobre la relación entre el creador y su creación, valiéndose de los modelos populares españoles, enjuició el panorama teatral español.

---

<sup>237</sup> C. González Clifford, «La diplomacia y el teatro» [en línea]. *ABC Madrid*, 26/vii/1908, pág. 4. [Última consulta: 31 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1908/07/26/004.html>.

<sup>238</sup> Federico García Lorca, *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, ed. de Annabella Cardinali y Christian de Paepe, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 29.

<sup>239</sup> Mary W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, traducción de Isabel Altés Yáñez, Barcelona, Edicomunicación, 1994, pág. 15.

### 7.3.3. MARIONETAS PARA UN *TABLADO* Y UN *RETABLO* DE VALLE-INCLÁN

Valle-Inclán también aprovechó las posibilidades del mundo de los muñecos en su obra dramática para mover a sus personajes como el titiritero mueve a sus figuras. Las primeras alusiones a las marionetas datan de 1909, año en el que escribió y se representó *La cabeza del dragón*, renombrada posteriormente como *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, y que en 1926 formaría parte de *Tablado de marionetas para educación de príncipes* junto con *Farsa italiana de la enamorada del rey* (*Farsa de la enamorada del rey* cuando se publicó por primera vez en 1920) y *Farsa y licencia de la reina castiza*, publicada también por primera vez en los números de agosto, septiembre y octubre de 1920 en la revista *La Pluma*. El continuo contraste entre lo sentimental y lo grotesco y sus personajes, marionetas de feria, abren el camino hacia el esperpento. Precisamente así subtitulará Valle otra de sus farsas, *La Marquesa Rosalinda*, estrenada en 1912 y publicada en 1913: *Farsa sentimental y grotesca*<sup>240</sup>. Tanto esta obra como *La cabeza del dragón*, ambas de tradición simbolista, son las primeras a las que Valle subtitula *farsas*. Ambas compartirán elementos en común (escenarios, personajes, trucos, recursos humorísticos y juegos de violentos contrastes<sup>241</sup>), si bien *La cabeza del dragón* está ideada para marionetas. Con todo, cabe señalar que en *La Marquesa Rosalinda*, además de las constantes alusiones al mundo de la farándula, Valle también nos acerca al mundo de los muñecos.

En el *Heraldo de México* (21/IX/1921), realizaba estas declaraciones:

Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que ya he creado y que yo titulo «Esperpentos.» Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro «Di Piccoli» (sic) en Italia. De este género he publicado *Luces de bohemia*, que apareció en la revista *España*, y *Los cuernos de don Friolera*, que se publicó en *La Pluma*. Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma...<sup>242</sup>

En una conversación mantenida con Gregorio Martínez Sierra y publicada en la edición madrileña del diario *ABC* el 7 de diciembre de 1928, «plantea Valle-Inclán tres modos de ver el mundo artística y estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el

---

<sup>240</sup> En una de las acotaciones de la obra *El embrujado* (1912), Valle vuelve a utilizar el término «farsa grotesca»: «LA VIRULA empuja al CIEGO. Los otros se huelgan con la risa jocunda que promueve una farsa grotesca». (*El embrujado*, jornada segunda, pág. 136)

<sup>241</sup> Leda Schiavo, «Tradición literaria y nuevo sentido en *La Marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán» [en línea]. Actas del IV Congreso de la AIH, 1971, pág. 615. [Última consulta: 9 de abril de 2014]. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_057.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_057.pdf)

<sup>242</sup> Jesús Rubio Jiménez, «Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX», pág. 12.

aire»<sup>243</sup>. Sobre esta tercera manera de relacionarse con el mundo y con los personajes, seguía diciendo:

Hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y cuerdo que él, y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los “esperpentos”, el género literario que yo bautizo con el nombre de “esperpentos”.<sup>244</sup>

No solo las marionetas, también las siluetas y las sombras serán experimentadas en *Ligazón* (1926) y *Sacrilegio* (1927), «autos para siluetas», nueva mirada a los áureos autos sacramentales, cuyos personajes son reducidos a fugaces sombras, siguiendo la consigna de Shakespeare, quien consideraba a los hombres de la misma materia que los sueños. Es capaz de combinar el misterio inquietante de Maeterlinck con la fuerza de las tragedias de Shakespeare. Dentro de ese teatro de misterio, resulta fundamental el tratamiento de la luz para dramatizar una atmósfera. Sin duda, el autor belga fue un referente fundamental en los contrastes de luces y sombras, en las luces indirectas o en los reflejos de luz. Otras piezas que designa para marionetas son *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* (1924), ambas con el subtítulo de «melodramas para marionetas». Estas cuatro obras, junto con *El embrujado* (1912), subtitulada *Tragedia de tierras de Salnés*, formarán el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, publicado en 1927. Valle supo plasmar el sentido metafórico que hallamos en Goethe o en Maeterlinck con respecto a los títeres y a las marionetas: expresar la impotencia del ser humano frente a las oscuras fuerzas del destino, como reza una de las acotaciones de *El embrujado*:

DON PEDRO BOLAÑO *hállase atento a los rumores de la noche, vencido, amedrentado, caviloso, sintiendo en el oscuro enlace de todas las cosas lo irreparable y lo adverso del Destino.* (*El embrujado*, jornada tercera, pág. 146)

«Lo irreparable y adverso del Destino» va a contar en *La cabeza del Bautista* con la irrupción de Alberto Saco en la estable vida de Don Igi. Su llegada va a desencadenar toda una serie de malos recuerdos que van a conducir a Don Igi, de manera inexorable,

---

<sup>243</sup> Anthony Zahareas, «La historia en el esperpento de Valle-Inclán» [en línea]. Actas del II Congreso de la AIH, 1965, pág. 705. [Última consulta: 4 de julio de 2013]. Disponible en:

[http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih\\_02\\_1\\_071.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_071.pdf)

<sup>244</sup> G. Martínez Sierra, «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra» [en línea]. *ABC* Madrid, 7/XII/1928, pág. 3. [Última consulta: 4 de julio de 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1928/12/07/003.html>

al asesinato. En el momento de la muerte de Alberto Saco a manos del facón de Don Igi, la acotación nos describe lo siguiente:

*Parece cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, parece mudada la ley del tiempo. (La cabeza del Bautista, pág. 169)*

El título no es ocasional, puesto que al final, Alberto Saco muere en brazos de La Pepona con la «cabeza yerta» mientras esta le declara su amor, al igual que la Salomé de Óscar Wilde hiciera ante la cabeza cercenada de Juan el Bautista en 1891. Don Igi, como el Herodes enamorado, condenará y maldecirá este amor, un amor de igual modo traicionado por Mari-Gaila, a quien Pedro Gailo jurará cortar la cabeza para recuperar su honor en *Divinas palabras* (1920) o bien nos traerá la agonía de El Idiota antes de morir con «la cabeza azulenca, con la lengua entre los labios y los ojos vidriados», de tal modo que «parecía degollada» (*Divinas palabras*, jornada segunda, escena séptima, pp. 87-88).

En *Ligazón*, se perfilan sombras, bultos, figuras: la de La Mozuela, la del mozo afilador... a la luz de la luna, por el claro del ventano, sobre la estrella de los caminos luneros. En *Sacrilegio*, son las sombras de los bandoleros las protagonistas del auto. Figuras grises adquieren protagonismo en las páginas de *La rosa de papel* y en un espectro amarillo se convierte don Igi en *La cabeza del Bautista*, pero, sobre todo, es en *El embrujado* donde la mayoría de los personajes son descritos como sombras borrosas o figuras diluidas. Desde los protagonistas (don Pedro Bolaño, Anxelo o Rosa Galans), hasta la vieja hilandera o los criados. Don Pedro Bolaño es descrito de este modo:

*Hay en toda su figura una tristeza medrosa, algo de fantasma y algo de desenterrado. (El embrujado, jornada primera, pág. 107)*

Anxelo, en la jornada segunda, aparecerá así:

*ANXELO se levanta como una sombra: Los ojos febriles, la boca blanca y trémula en el rostro mortal, de cera amarilla. (El embrujado, jornada segunda, pág. 134)*

O Rosa Galans, casi al final de la obra, irrumpirá en el hogar de don Pedro Bolaño de un modo tétrico:

*Se oye en una ráfaga la voz de ROSA LA GALANA, y se ve su sombra que adelanta en la noche. En la cocina callan todos como recogidos bajo el vuelo de unas alas invisibles. (El embrujado, jornada tercera, pág. 149)*

El resto de personajes aparecerán como figuras estáticas envueltas en un aire de misterio:

*Las figuras, las sombras, las voces parecen próximas a desvanecerse, inconsistentes como el ondular de la llama bajo las negras piedras de la chimenea donde silba el viento. (El embrujado, jornada tercera, pág. 138)*

La relación entre el esperpento y el teatro de muñecos será, según declaraciones de Valle, uno de los rasgos definidores de su teatro de madurez. Términos como fantoche, maniquí, moña, muñeco, pelele, títere, marioneta... se repiten en los textos. Veamos, para comenzar, cómo los emplea en las diferentes obras que forman el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Por ejemplo, en la acotación final de *Ligazón*, hallamos:

*Por el hueco del ventano, cuatro brazos descuelgan el pelele de un hombre con las tijeras clavadas en el pecho. (Ligazón, pág. 76)*

En *La cabeza del Bautista*, Valle nos describe continuamente a Don Igi como si de un fantoche se tratara, ya desde la acotación inicial:

*DON IGI hace cuentras tras el mostrador, tiene un rictus de fantoche triste y hepático. (La cabeza del Bautista, pág. 153)*

En *Sacrilegio*, escribe:

*EL SORDO DE TRIANA dobla la cabeza sobre el hombro, con un viraje de cristobeta. (Sacrilegio, pág. 186).*

En la jornada primera de *La Marquesa Rosalinda*, Valle nos presenta de este modo a uno de los personajes fundamentales de la *commedia dell'arte*:

*Surge Colombina  
como una muñeca,  
toda vana y hueca,  
pintada de harina.<sup>245</sup>*

A la que, más adelante, hará aparecer en escena:

*Hace un vuelo por el jardín  
con un ritmo de marioneta,  
que recuerda la comedieta  
del retablo de Fagotín. (La Marquesa Rosalinda, jornada segunda, pág. 128)*

---

<sup>245</sup> Ramón del Valle-Inclán, *La Marquesa Rosalinda*, ed. de César Oliva, Madrid, Espasa Calpe, 1990, 5.ª edición, pág. 82.

La propia Colombina le reprochará a Arlequín, ya al final de la farsa, sus desaires de modo análogo al mundo de los muñecos:

¡La cabeza no es una pieza  
que se tenga de quita y pon,  
y aquí te juegas la cabeza  
sin ton ni son! (*La Marquesa Rosalinda*, jornada tercera, pág. 180)

En las farsas que componen el *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, diversos van a ser los nombres que en *Farsa italiana de la enamorada del rey* se le van a dar al personaje de Maese Lotario: titiritero (pp. 70, 85, 97, 131, 135 y 140), comediante (pág. 71), bululú (pp. 74, 131 y 137) o farandul (pp. 77 y 86).<sup>246</sup> Hay varias alusiones al teatro de muñecos, ya sea a través de los propios muñecos que aluden al oficio del titiritero:

DON FACUNDO

Detrás de esa cortina está el retablo  
de la Santa Patrona de París.

ALTISIDORA

¡Voy a curiosear tras la cortina!

DON FACUNDO

¡Y verás un tinglado de cimbeles!  
(*Farsa italiana de la enamorada del rey*, jornada segunda, pág. 86)

Ya sea a través de Maese Lotario cuando se refiere a sus muñecos:

Cintas en los cayados y rosas en los talles  
son otras marionetas que nunca vio Versailles.  
(*Farsa italiana de la enamorada del rey*, jornada segunda, pág. 97)

O en las acotaciones:

*Se torna al Ministro el Monarca,  
y con un gesto de reproche,  
que el vasto entrecejo le enarca,  
abre los brazos de fantoche.*

<sup>246</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Tablado de marionetas para la educación de príncipes*, ed. de César Oliva, Madrid, Espasa Calpe, 2008, 13.ª edición. Como a «farandules» también presentará Valle a Lucero y a Poca Pena en la acotación de la escena primera de la primera jornada de *Divinas palabras*, obra cercana en su publicación (por entregas en el madrileño diario *El Sol* durante 1919 y en forma de libro en 1920) a *Luces de bohemia* (publicada por entregas entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920 en la revista *España* y cuya versión definitiva tuvo lugar en 1924) y a las farsas de este apartado. Nos hallamos ante un cruce de caminos creativo en el cual confluirán la etapa farsesca (con algunos ecos modernistas aún) y la esperpéntica.

(*Farsa italiana de la enamorada del rey*, jornada tercera, pág. 144)

En la acotación inicial de la cuarta escena de *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, incluye Valle al cristobita de la porra, entre otros muñecos:

[...] *EL MAESTRO DE CEREMONIAS anda entre todos batiendo el suelo con su porra de plata. En los momentos de silencio, meninas y pajes, damas y chambelanes accionan con el aire pueril de los muñecos que tienen el movimiento regido por un cimbel. Saben hacer cortesías y sonreír con los ojos quietos, redondos y brillantes como las cuentas de un collar. (Farsa infantil de la cabeza del dragón, escena cuarta, pág. 175)*

En otra acotación de la misma escena, se indica lo siguiente:

*LA INFANTINA queda sola en el bosque, sentada al pie de un árbol lleno de nidos y de cantos de ruiseñor. Damas y chambelanes, meninas y pajes se retiran lentamente. Con sus ojos de porcelana y sus bocas pueriles, tienen un aire galante y hueco de maniqués. (Farsa infantil de la cabeza del dragón, escena cuarta, pp. 178 y 179)*

La tercera farsa del grupo que compone el *Tablado para marionetas, Farsa y licencia de la reina castiza*, se inicia con el «Apostillón»:

Corte isabelina,  
befa septembrina.  
Farsa de muñecos,  
maliciosos ecos  
de los semanarios  
revolucionarios  
*La Gorda, La Flaca y Gil Blas.*

(*Farsa y licencia de la reina castiza*, Apostillón, pág. 200)

Ya avanzada la obra, en otra acotación describirá:

*Llegan dando voces atorbellinadas  
LA INFANTA FRANCISCA y dos de sus dueñas,  
torcidos los moños, las lenguas trabadas  
y un mimo grotesco de niñas pequeñas.*

(*Farsa y licencia de la reina castiza*, jornada segunda, pág. 262)

Con bastón y enfurecido nos introducirá Valle al personaje de El Gran Preboste:

*¡Vuelta de fantoche,  
golpe de bastón,  
mirada feroce  
del viejo mandón!*

(*Farsa y licencia de la reina castiza*, jornada segunda, pág. 274)

Finaliza la jornada segunda con un gesto típico de los muñecos:

*EL REY vuelve la pupila,  
mete, como el avestruz,  
el pico bajo la axila  
y se le apaga la luz.*

*(Farsa y licencia de la reina castiza, jornada segunda, pág. 280)*

Y acaba la farsa con la siguiente acotación:

*Pregones y campanas el alba sinfoniza,  
apaga de repente sus luces el guiñol  
y en el reino de Babia de la Reina Castiza  
rueda por los tejados la pelota del sol.*

*(Farsa y licencia de la reina castiza, jornada tercera, pág. 303)*

Los propios muñecos son conscientes de su condición y así lo declararán en los diálogos: por ejemplo, en el transcurso de la acción de la escena quinta de *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, La Duquesa manifestará:

–¡Oh! ¡Qué tragedia! ¡Y yo que no puedo llorar!

*(Farsa infantil de la cabeza del dragón, escena quinta, pág. 191)*

En *Farsa y licencia de la reina castiza*, el personaje de Lucero del Alba, en su intento de seducir a Mari-Morena, comentará:

Me tira aquella prenda,  
la ando por camelar, y es piedra dura,  
lleva sobre los ojos una venda,  
y no sabe apreciar esta pintura.

*(Farsa y licencia de la reina castiza, jornada primera, pág. 208)*

O el personaje de El Rey Consorte, quien en varias ocasiones aludirá a ello en la jornada tercera:

Dar un escándalo esta noche,  
porque estoy hasta la corona  
cansado de hacer el fante.  
¡Abrid esa puerta!

*(Farsa y licencia de la reina castiza, jornada tercera, pág. 296)*

Se necesita de un maniquí.

*(Farsa y licencia de la reina castiza, jornada tercera, pág. 300)*

Esto me barre las telarañas.  
Me habéis tomado por maniquí.

*(Farsa y licencia de la reina castiza, jornada tercera, pág. 302)*



El teatro de marionetas le sirvió también para representar críticamente su tiempo y conectar, de este modo, con la tradición satírica áurea y con la vanguardista. Por ejemplo, a través del personaje del titrtero Maese Lotario declarará:

En arte hay dos caminos: Uno es arquitectura  
y alusión, logaritmos de la literatura;  
el otro realidades como el mundo las muestra,  
dicen que así Velázquez pintó su obra maestra.  
Sólo ama realidades esta gente española;  
Sancho Panza medita tumbado a la bartola.  
Aquí, si alguno sueña, consulta la baraja,  
tienta la lotería, espera, y no trabaja.  
Al indígena ibero, cada vez más hirsuto,  
es mentarle la madre, mentarle lo Absoluto.  
Pero acá llega el Duque, que si no alcanza jota  
de tales sutilezas, es un gran patriota,  
y no quiero, por una divagación estética,  
recibir su cornada de toro de la Bética. (*Farsa italiana de la enamorada del rey*,  
jornada segunda, pág. 98)

En *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, durante la conversación que mantienen El Bufón y El Príncipe Verdemar sobre el oficio bufonesco, el cómico le confesará:

¿Imaginas que hay burlas capaces de divertir a quien espera la muerte entre los dientes de un terrible Dragón? Los bufones somos buenos para la gente holgazana y sin penas. Yo lo aprendí pronto, y sólo después de los banquetes dije donaires en el palacio del Rey Micomicón. Si corriste mundo, habrás visto cómo en España, donde nadie come, es la cosa más difícil el ser gracioso. Solo en el Congreso hacen allí gracia las payasadas. Sin duda, porque los padres de la Patria comen en todas partes, hasta en España. Por lo demás, si no cobré mis salarios fue por estar vacías las arcas reales. (*Farsa infantil de la cabeza del dragón*, escena segunda, pág. 161)

La ironía del bufón sobre la situación político-social española ya permite vislumbrar la deformación grotesca que el ingenio creativo de Valle bautizará como «esperpento». No olvidará, sin embargo, aludir a los «fantonches» que tanta materia farsesca habían generado. Por ejemplo, en *Luces de bohemia* (1920), en la acotación de la escena segunda, la giba de Zaratustra quedará vinculada a su caracterización como fanteche; y en *Los cuernos de don Friolera* (1921), dentro de la representación, ofrecerá un espectáculo de cristobillas con el tema del cornudo en los diálogos entre el Bululú y sus muñecos: el Fanteche y La Moña. Y todo ante la atenta mirada de don Estrafalario y de don Manolito, para quien parece teatro napolitano<sup>247</sup>, guiño a ese nuevo teatro a la manera del Teatro dei Piccoli al que aludía Valle en sus declaraciones. Igualmente

---

<sup>247</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera* en *Martes de carnaval*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pág. 74.

deudora del teatro de Vittorio Podrecca parece la iniciativa del Teatro de los Amigos de Valle-Inclán, «un proyecto surgido espontáneamente dentro de la andadura del grupo del Teatro de la Escuela Nueva»<sup>248</sup> junto a Cipriano Rivas Cherif y Enrique Díez-Canedo, grandes conocedores de la labor de la compañía italiana y de las corrientes estéticas de la época<sup>249</sup>.

Valle-Inclán se convirtió en Teófilo Everit en el estreno de la benaventina *La comida de las fieras* (1898), un bohemio excéntrico que quemaba un teatrillo de títeres durante una función dentro de una casa aristocrática. Se probaron técnicas de interpretación muñequizadas en la guiñolada grotesca *El gato de la mère Michel* (1926), en una de las sesiones de El Mirlo Blanco, el teatro de cámara que los Baroja tenían en el salón de su casa bajo la dirección escénica de Cipriano Rivas Cherif. Los actores se movían como muñecos y, además, sus voces pertenecían a otras personas ocultas, con lo que el efecto marionetesco se acentuaba. Junto con la obra de Carmen Baroja, se representaron también *Ligazón* y *Los cuernos de don Friolera*.

Si aunamos la historia de los desvergonzados don Cristóbal y doña Rosita y la técnica de las farsas valleinclanescas, nos da como resultado que ya en 1924 García Lorca bosquejaba su *Zapatera* y, un poco más tarde, su *Perlimplín*<sup>250</sup>, protagonistas de sus dos farsas para personas: la primera subtitulada «Aleluya erótica en cuatro cuadros» y la segunda «Farsa violenta en dos actos». *La zapatera prodigiosa* se estrenó el 24 de diciembre de 1930 en el Teatro Español y Juan Guerrero Ruiz, quien asistió a la

---

<sup>248</sup> Elzbieta Kunicka, «Valle-Inclán y Teatro dei Piccoli: una inspiración vanguardista» [en línea]. Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, La Plata 1 al 3 de octubre 2008, pp. 1-11. [Última consulta: 5 de julio de 2013]. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.325/ev.325.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.325/ev.325.pdf)

<sup>249</sup> Sobre Rivas Cherif y el proyecto del Teatro de la Escuela Nueva, consultar la nota 349.

<sup>250</sup> Las aleluyas de *Perlimplín* aparecen en el *ABC* madrileño en un artículo de Antonio Velasco Zazo titulado «La Minerva» y fechado el 13 de junio de 1914 como unas coplas cantadas por niños: «Los chicos repetían, cantando, las aleluyas de don *Perlimplín*: “Viéndose rico y galante, se pasea muy campante. -- Bailaban él y su novia al estilo de Varsovia. -- Marchóse á un puerto de mar y se dispuso á embarcar. -- De un reventón muere al fin el señor don *Perlimplín*”» [en línea]. *ABC* Madrid, 13/vi/1914, pág. 4. [Última consulta: 18 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1914/06/13/004.html>. Sobre la procedencia de las aleluyas, se ha consultado el artículo de Helen Grant titulado «Una aleluya erótica de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX» [en línea]. Actas del I Congreso de la AIH, 1962, pp. 307-314. [Última consulta: 3 de junio de 2015]. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/01/aih\\_01\\_1\\_029.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/01/aih_01_1_029.pdf). Se lee en el artículo que, de entre las aleluyas del siglo XIX, hay dos que tratan la vida de Don *Perlimplín*: una se publicó en Madrid con el título *Vida de Don Perlimplín*, y la otra en Barcelona con el título *Historia de Don Perlimplín*. Las coplas que cantaban los niños del artículo de Antonio Velasco coinciden con la aleluya publicada en Madrid, la *Vida de Don Perlimplín* (viñetas 11, 22, 30 y 48, respectivamente). Por otro lado, este Don *Perlimplín* es retratado con joroba, panza y nariz larga, con lo que recuerda, en algunos momentos, a nuestro Don Cristóbal, descendiente de Polichinela, como se verá en el apartado 8.1., «Currículum vitae de Don Cristóbal Polichinela».

representación, escribió a Jorge Guillén a finales de diciembre haciéndole notar, precisamente, la exagerada influencia del autor gallego:

Margarita Xirgu estrenó en el Español *La zapatera prodigiosa* de Federico, y aun cuando es obra graciosa, que tuvo éxito no corresponde al teatro que se debe esperar de una nueva generación; por otra parte tiene demasiada influencia de los esperpentos de D. Ramón, y concretamente el segundo acto recuerda con exceso el final de *Los cuernos de D. Friolera*. (EC, nota a pie de las pp. 701-702)<sup>251</sup>

En conclusión, retablo y tablado se pusieron al servicio de la pluma valleinclanesca, pluma cultivada y avanzada, que aportó su deforme y farsesca visión de la vida y que a Federico no le pasó inadvertida.

---

<sup>251</sup> Quizá por ese motivo, en 1933, Lorca realizó unas declaraciones no demasiado afortunadas sobre Valle y su obra en un periódico local leonés («Declaraciones de Federico García Lorca al diario leonés “La Mañana”», 12 agosto de 1933), entrevista recuperada por Eutimio Martín y que puede leerse en Persée: [http://www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1974\\_num\\_23\\_1\\_1951](http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1974_num_23_1_1951). Es probable que Valle no tuviese noticia de ese artículo nunca, puesto que, un año más tarde, acudió al ensayo general de *Yerma*, cuyo estreno tuvo lugar en Madrid el 29 de diciembre de 1934. De ese día existe una fotografía de los dos artistas con la actriz Pura Maórtua de Ucelay. También acudió Valle a la representación del montaje de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* por el Club Teatral Anfístora el 25 de enero de 1935, donde Lorca colaboraba como codirector y donde manifestó que había que volver a los clásicos. El 20 de febrero del mismo año, amigos y admiradores de Lorca y de Margarita Xirgu acudieron a la representación de *Yerma* en el Teatro Español con la finalidad de homenajearlos por el éxito cosechado. Entre ellos, estaba Valle.

#### 7.4. LOS TÍTERES «RESIDENTES»

Lo más frecuente entre los artistas españoles de vanguardia fue que conjugaran la experimentación de las raíces populares en el arte de los títeres con la música, la poesía o las artes plásticas. Un buen ejemplo de estos artistas que indagaron en lo popular, pero al mismo tiempo, siguieron las corrientes artísticas europeas, fueron Manuel de Falla y Federico García Lorca.

El interés con que el vanguardismo recibió el mundo de los muñecos llegó en 1922 a los residentes Buñuel, Lorca y Chabás, quienes, rápidamente, se enfrascaron en actividades relacionadas con el teatro de títeres. José Francisco Aranda, biógrafo de Buñuel, revela sobre la afición de los tres amigos:

Buñuel comenzó a interesarse por el teatro –sobre todo en el de guiñol– gracias a sus amigos Federico García Lorca y Juan Chabás. Los tres encontraron a un hombrecito llamado Mayeu [*sic*] que hacía unas pequeñas representaciones para los chiquillos en el parque del Retiro, pasando después la bandeja. Juan Chabás y Luis organizaron allí espectáculos de más categoría, ayudando al hombre a hacer las piezas y a representarlas. Terminaron por llevarlo a la Residencia y organizar allí algunas representaciones de este delicioso teatro, que Federico ya había practicado en abundancia, en colaboración con Manuel de Falla, durante los años de su adolescencia en Granada.<sup>252</sup>

Sobre esa anécdota se conserva la conferencia que Buñuel dio en la Residencia de Estudiantes el 5 de mayo de 1922 y a la que Federico no pudo asistir porque se encontraba en Granada finalizando sus estudios de Derecho.

En esa conferencia presentó su ensayo «El Guignol» con la finalidad de introducir una función del titiritero callejero Mayeu<sup>253</sup>. Realizó un recorrido por la historia de los títeres en Europa y ultramar aludiendo a las figuras más representativas de cada tradición nacional (Polichinela, Guignol, Casperle) y finalizó con nuestro Cristobica, al que procuró una atención especial antes de dar paso a Mayeu para que mostrara el primitivo y sugestivo mundo del títere.

En 1925, Buñuel se marchó a París con una carta de recomendación para Ricardo Viñes. Fruto de la improvisación en el encuentro con el pianista, logró debutar como

<sup>252</sup> Ian Gibson, *Luis Buñuel, la forja de un cineasta universal 1900-1938*, Madrid, Aguilar, 2013, pág. 138.

<sup>253</sup> Se han recogido hasta tres versiones del nombre del titiritero: Mayeu, que es la que he adoptado de la edición de Annabella Cardinali y Christian de Paepe de los *Títeres de Cachiporra*, pág. 14 (y que ellos, a su vez, citan del libro de J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*), Malleu (según el manual de Francisco Porrás citado en la nota anterior) y Manlleu, según la conferencia pronunciada por Buñuel: «Para que llene nuestra alma con alegría, esta noche Cristobica se encuentra entre nosotros y pronto su amigo Manlleu le hará piruetear desde su prisma» (Luis Buñuel, «El Guignol», en Pedro Christian García Buñuel, *Recordando a Luis Buñuel*, Zaragoza, Diputación y Ayuntamiento de Zaragoza, 1985, pp. 125-133).

director escénico de *El Retablo de Maese Pedro* de Falla en Ámsterdam. Viñes, por encargo del director de la orquesta holandesa, el maestro Mengelberg, tenía que buscar toda clase de elementos artísticos en París con el fin de presentar en Ámsterdam la obra de Falla. Si en la representación en casa de los Polignac, tanto los personajes de Cervantes como los de guiñol habían sido muñecos, la original idea del recién llegado Buñuel que tanto gustó a Viñes consistía en que «los personajes humanos fuesen actores alterando sus caras con máscaras, para que de esta manera hubiese una diferencia más pronunciada entre ellos y los de guiñol, los cuales solo podían ser muñecos»<sup>254</sup>. Buñuel buscó entre sus amigos los personajes de carne y hueso que necesitaba (ninguno de ellos era actor). Contó con la colaboración de Manuel Ángeles Ortiz, que se encargó del telón, de las decoraciones y de los muñecos, y de Hernando Viñes, que dirigió los trabajos de los decorados y de las figuras, mientras que su padre, José Viñes, se ocupaba de los trabajos más técnicos. Buñuel da más detalles sobre la puesta en escena:

El *retablo* es en realidad el teatrillo de un titiritero. Teóricamente, todos sus personajes son títeres doblados por las voces de los cantantes. Yo lo innové introduciendo a cuatro personajes de carne y hueso que asistían, enmascarados, al espectáculo de Maese Pedro y de vez en cuando intervenían en la acción, doblados también por los cantantes que se encontraban en el foso de la orquesta. Por supuesto, di los papeles –mudos– de los cuatro personajes a amigos míos. Peinado hacía de posadero y mi primo, Rafael Saura, de «don Quijote». También figuraba en el reparto Cossío, otro pintor.<sup>255</sup>

Sigue recordando:

Los cantantes eran de la Ópera Cómica, entre otros Vera Janocópulos, y tenían que cantar desde el emplazamiento de la orquesta. Los intérpretes de la obra tenían que seguir la acción de la canción con pantomima [...] Este espectáculo formaba el más discordante y heterogéneo que música y teatro han visto jamás. Debo decir que no lo hicimos mal del todo, y tanto mis amigos como yo pusimos todo de nuestra parte para triunfar en esta desproporcionada empresa. Nadie entre el público sospechó que la parte plástica del espectáculo era un experimento, esta vez no catastrófico, de improvisación española. Añadiré que tuvimos que estar ensayando durante un mes...<sup>256</sup>

El estreno tuvo lugar el día 26 de abril de 1926 (hubo otra representación al día siguiente). La crítica, en su gran mayoría, apoyó su audacia (Adolfo Salazar la alabó en una serie de artículos recogidos en los libros *Música y músicos de hoy* y *La música contemporánea en España*).

---

<sup>254</sup> Francisco Porrás Soriano, *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, Unima, 1995, pág. 256.

<sup>255</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, traducción de Ana M.<sup>a</sup> de la Fuente, Barcelona, Plaza & Janés, 1983, pág. 87.

<sup>256</sup> Francisco Porrás Soriano, *Op. Cit.*, pp. 256-257.

Unos meses antes del estreno en Ámsterdam, en el mes de febrero, Buñuel publicó un artículo en la revista *Alfar* titulado «Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo», en el que apostaba por un posible teatro vanguardista con temas nuevos y originales:

Seguramente lo inanimado nos dará amplios temas. Es cierto que muchas veces se hizo hablar a algún objeto desprovisto de vida, pero siempre lo hacen como un ser humano o superan en lirismos al mejor poeta. Existe la expresión lírica y filosófica, pero no la psicológica innata a ellos: esa tremenda y complicada psicología aún tan sin estudiar... Pero lo indudable es que en lo abiótico existen las pasiones.<sup>257</sup>

Otro de los amigos de la «Resi» que también experimentó con el teatro de títeres fue Rafael Alberti. Los espectáculos que Vittorio Podrecca dio en Madrid a finales de 1924 influyeron en Alberti de manera decisiva. De su proyecto, *La pájara pinta* (1926), inacabado, se conserva el prólogo, en posesión del músico Óscar Esplá, y una copia mecanografiada, sin prólogo, que posee Ruiz Castillo. Fue ideada como ópera cómica, pero al estilo de Podrecca, es decir, con fragmentos hablados. De la música se encargó el maestro Esplá. Iba destinada al titiritero italiano, quien deseaba renovar su espectáculo e incorporarla a su repertorio, pero parece ser que cuando se marchó de España aún no estaba terminada y se archivó el proyecto. Alberti compuso el prólogo y el primer acto, al que subtitó «Guirigay lírico bufo-bailable». Benjamín Palencia hizo unos bocetos para los personajes. No llegó a estrenarse tal y como había sido concebida, pero sí se representó en la Sala Gaveau de París en junio de 1932 «una nueva versión realizada por el propio Alberti, por el compositor Federico Elizalde y por el pintor sevillano Pablo Sebastián, en la que Alberti aparecía recitando el texto»<sup>258</sup>. *Colorín colorado* (*Nocturno español en un solo cuadro*) (1926-1929), es la primera obra teatral de Alberti conservada íntegramente. Considerada una farsa por parte de la crítica, destaca por la minuciosidad en las acotaciones escenográficas y en las de vestuario. Lenguaje inventado, no convencional y con el predominio de los colores blanco y azul claro. *Fermín Galán* (*Romance de ciego*), estrenada el 1 de junio de 1931 por la compañía de Margarita Xirgu bajo la dirección de Rivas Cherif, desató polémica y dejó de representarse veinte días más tarde. Luego llegaría el teatro de propaganda de los años de la guerra civil española, impulsado por Alberti en Madrid. Tanto Alberti como

---

<sup>257</sup> Agustín Sánchez Vidal, *Op. Cit.*, pág. 140.

<sup>258</sup> Rosa Sanmartín, «Rafael Alberti, un poeta en escena» [en línea]. *Stichomythia: Revista de Teatro Contemporáneo*, núm. 2, 2004, pág. 2. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/ALBERTI.pdf>

María Teresa León apoyaban la creación de grupos teatrales partidarios de la causa de los proletarios. Después del 18 de julio de 1936, se formó en Madrid la Alianza de Intelectuales bajo la presidencia de José Bergamín, con Alberti como director de la Secretaría General y María Teresa León como directora del Comité de Agitación y Propaganda. Se fundó el grupo Nueva Escena dirigido por la Alianza y que ensayó un tipo de teatro «de urgencia», como lo denominó Alberti. El Ministerio de Instrucción Pública del Gobierno Negrín creó el Consejo Central del Teatro, cuya gestión fue otorgada a María Teresa León, y que permitió que la renovación comenzase por el Teatro de la Zarzuela con la compañía Teatro de Arte y Propaganda, que el 10 de septiembre de 1937 escenificó la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, presentada con el título de *Los títeres de Cachiporra*. María Teresa León y su compañía debieron de encontrar en los títeres de Lorca «los motivos aptos para lanzar su manifiesto cultural» (*Títeres de Cachiporra*, pág. 78).

## 7.5. GARCÍA LORCA Y LA LIBERTAD DE UN GÉNERO

El guiñol fue para García Lorca algo más que una simple práctica de juventud, supuso un verdadero género teatral que nunca abandonó:

I burattini non sono, dunque, dal punto di vista di Lorca, uno spettacolo marginale, come potrebbero essere alcune manifestazioni del folklore, ma rappresentano una forma espressiva popolare che raggiunge profondità inconoscibili ed insospettabili a prima vista [...] Ci troviamo di fronte ad un autentico genere che egli assume come proprio e al quale inizia a dedicarsi fin dal 1919 senza più abbandonarlo. È un genere che corre in parallelo a tutti gli altri della produzione lorquiana, ma forse è proprio quello che vanta la più prolungata presenza e la maggiore resistenza.<sup>259</sup>

La precoz pasión de Lorca por los títeres data, según muchos biógrafos lorquianos, de 1905 o tal vez de 1906, a raíz de una fiesta que tuvo lugar en Fuente Vaqueros en la que actuaba una compañía de títeres. Carmen Ramos, antigua nodriza de Federico, recuerda de aquel primer encuentro: «Federico, que volvía de la iglesia con su madre, vio a los comediantes que levantaban su teatro, y a partir de aquel momento no abandonó la plaza del pueblo. Por la noche no quiso cenar, y se moría por asistir al espectáculo. Volvió a casa en un terrible estado de excitación. Al día siguiente el teatro de títeres sustituyó al “altar” de la tapia del jardín» (*FGL*, I, pág. 54). Los primeros muñequitos que tuvo fueron de trapo y cartón, hasta que la madre de Federico le obsequió con un auténtico teatrillo de títeres que estuvo presente en la casa familiar hasta la época del exilio.

Menarini distingue varias etapas en la creación *guiñolesca* de Lorca:

Tanto per fare un po' di storiografia e proporre nozioni schematiche, credo sia giustificato parlare di due epoche del teatro per burattini di Lorca. La prima va dal 1919, anno nel quale inizia a scrivere *La ínfima comedia* (il futuro *Maleficio de la Mariposa*), al 1926, anno nel quale la *Tragicomedia*, dopo diverse stesure e ripensamenti, è già terminata, tanto è vero che ne era in progetto la rappresentazione. La seconda epoca è quella degli anni Trenta, che daterei, sempre per sommi capi, dal 1934, anno dell'*estreno* del *Retablillo*, al 1936. Rientrano in questa seconda epoca, della quale non mi occuperò in questa sede, le due versioni del *Retablillo*, il *Dialogo* e una nuova versione della *Tragicomedia*, con musica di Federico Elizalde [...] Resta scoperto un breve interregno, che va dal 1927 al 1933, costellato però di progetti, quali l'intenzione di pubblicare la *Tragicomedia* insieme al *Don Perlimplín*, come afferma il poeta in un'intervista del 1928,

---

<sup>259</sup> «Los títeres no son, desde el punto de vista de Lorca, un espectáculo marginal, como pueden ser algunas manifestaciones del folclore, mas representan una forma expresiva popular que alcanza una profundidad desconocida e insospechada a primera vista. Nos encontramos ante un auténtico género que asume como propio y al que comienza a dedicarse a finales de 1919 sin abandonarlo más. Es un género que va en paralelo a todos los otros géneros de la producción lorquiana, por lo que quizá sea realmente aquello que tiene la más prolongada presencia y la mayor resistencia». (Traducción propia)

Piero Menarini, «Gli anni dei burattini», en Laura Dolfi (ed.), *L'«imposible/posible» di Federico García Lorca*, pág. 140.



oppure il desiderio di farla rappresentare a New York, come risulta da una lettera del 22 o 23 ottobre 1929. In sostanza, dovunque si trovi, persino a New York, e qualunque situazione personale o di ricerca espressiva stia affrontando, Lorca non cessa mai di pensare ai burattini. È un genere col quale mantiene un rapporto di simbiosi, che non può abbandonare e per il quale, anzi, cerca sempre alleati illustri, primo fra tutti Manuel de Falla.<sup>260</sup>

Quizá rememorando el interés con el que recibió a esas compañías de títeres de la niñez, en la prosa [*El comediante de amores*], perteneciente a la *juvenilia* y redactada en el dorso de una de las místicas fechada el 16 de mayo de 1917 (*Prosa inédita de juventud*, pp. 388-389), alude al oficio de titiritero, al estilo del retablo de maese Pedro, con cierto tono nostálgico, pues serán los niños los espectadores más interesados en el espectáculo del viejo comediante.

El 28 de noviembre de 1920, aparecía publicado en el diario *Blanco y Negro* un detallado artículo sobre el titiritero Félix Malleu titulado «El hombre del guiñol», donde Ramón López Montenegro reseguía toda la trayectoria profesional del artista. Félix Malleu realizaba actuaciones callejeras en el Paseo de Rosales y en el Parque del Retiro, donde precisamente García Lorca y Buñuel presenciaron una de sus actuaciones (y en mayo de 1922 llevó su teatrillo a la Residencia de Estudiantes). Es muy probable, como comenta Adolfo Ayuso en su estupendo estudio sobre Malleu<sup>261</sup>, que los dos amigos leyeron el artículo publicado y despertara la curiosidad de ambos por ir a conocer el trabajo del titiritero, exdomador de leones. A partir de ahí, García Lorca retomaría su interés por don Cristóbal<sup>262</sup> y la *señá* Rosita.

---

<sup>260</sup> «Para hacer un poco de historiografía y proponer nociones esquemáticas, creo que es justificado hablar de dos épocas en el teatro para títeres de Lorca. La primera va del año 1919, año en el que inicia *La ínfima comedia* (el futuro *Maleficio de la mariposa*), al 1926, año en el que la *Tragicomedia*, después de diversas redacciones y reflexiones está terminada, tanto es así que estaba en proyecto la representación. La segunda época es aquella de los años treinta, que dataremos, siempre en resumen, del 1934, año del estreno del *Retablillo*, al 1936. Pertenecen a esta segunda época, de la que no me ocuparé en esta sede, las dos versiones del *Retablillo*, el *Diálogo* y una nueva versión de la *Tragicomedia*, con música de Federico Elizalde. Falta por descubrir un breve intermedio, que va del 1927 al 1933, lleno pero de proyectos, con la intención de publicar la *Tragicomedia* junto al *Don Perlimplín* como afirma el poeta en una entrevista de 1928, o bien el deseo de hacerla representar en Nueva York, como resultado de un carta del 22 o 23 de octubre de 1929. En resumen, dondequiera que se encuentre, incluso en Nueva York, y ante cualquier situación personal o de búsqueda expresiva que esté afrontando, Lorca no deja nunca de pensar en los títeres. Es un género con el que mantiene una relación de simbiosis, que no puede abandonar y para el que, al contrario, busca siempre aliados ilustres, ante todo, a Manuel de Falla». (Traducción propia)

Piero Menarini, «Gli anni dei burattini», pp. 141-142.

<sup>261</sup> Adolfo Ayuso, «Félix Malleu, domador de leones y hombre del guiñol» [en línea], estudio histórico incluido en la revista *Fantoche*, núm. 2, octubre de 2008 (pp. 5-23). [Última consulta: 10 de julio de 2014]. Disponible en: [http://www.unima.es/spip/fantoche\\_2.pdf](http://www.unima.es/spip/fantoche_2.pdf)

<sup>262</sup> En el apartado dedicado a la genealogía de don Cristóbal (8.1.), veremos cuáles son las variantes de este personaje, descendiente, como ya se ha comentado, de *Pulcinella*.

En el verano de 1921 comienza a escribir una obrita para ellos. Según carta a Adolfo Salazar, quien está al día de todos sus proyectos, ya le había propuesto la posibilidad de que ambos colaborasen en la creación de un teatro de muñecos que supusiese la resurrección de la tradición de los *crístobicas* andaluces:

Los Crístobital los estoy *machacando*. Pregunto a todo el mundo, y me están dando una serie de detalles encantadores. Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa. Figúrate tú que en una de las escenas un zapatero que se llama *Currito er der Puerto* quiere tomarle medida de unas botinas a Doña Rosita y ella no quiere por miedo a Crístóbal, pero Currito es muy retrechero y la convence cantándole en el oído esta copla:

Rosita por verte  
la punta del pie  
si yo te *pillara*  
veríamos a ver

con una melodía de una chabacanería estupenda. Pero viene Crístóbal y lo mata de dos porrazos.

Siempre que este hércules celoso remata a sus víctimas dice, «Una, dos y tres, ¡al barranco con él!», y se oye un formidable golpe de tambor en el abismo del teatrillo.

¡Verdad que es divertido! Dime lo que tú piensas hacer, que en seguida yo te daré una sorpresa. (FGL, I, pp. 300-301)

Aquí hallamos la raíz de su futura *Tragicomedia de don Crístóbal y de la señá Rosita*, cuyo manuscrito dará por concluido al año siguiente. Según una carta de Salazar al poeta, fechada el 13 de agosto, los dos amigos han hablado de la posibilidad de realizar una versión para que sea montada por Diaghilev:

A ver si descubres nuevas cosas para los crístobitas. La escena del zapaterillo resultará deliciosa y no debería faltar otra de un barberillo que afeite ante una puerta a Crístobitas. ¡Cómo haría esto Massine! Consigue *de todo punto necesario* el hacer dos versiones: una de ellas de *ballet* solo. Si consiguiéramos interesar a los rusos sería estupendo... (FGL, I, pp. 300-301)

La escena que le propone Salazar del barbero afeitando a Crístobita aparece en la *Tragicomedia*. Es la escena II del cuadro quinto en la que Fígaro, el barbero, le está afeitando la cabeza a Crístobita y descubre que es de madera:

¡Esto es admirable! Ya me lo figuraba yo. ¡Pero qué cosa más estupenda! Don Crístobita tiene la cabeza de madera. ¡De madera de chopo! ¡Ja, ja, ja! (*La niña se acerca más.*) Y mirad, mirad cuánta pintura... ¡cuánta pintura! ¡Ja, ja, ja! (*Teatro completo*, 2012, pág. 35)

Recordemos que los *ballets* rusos de Diaghilev habían revolucionado el panorama teatral europeo con montajes vanguardistas en los que cobraban tanta importancia la

escenografía como la coreografía. Es por este motivo que pensar en que los rusos llevasen a escena la obra era garantizarle el éxito. También era un aliciente el hecho de que don Manuel de Falla fuese colaborador de Diaghilev y Massine.

Por su parte, Falla, que también había poseído su propio teatrillo de muñecos y había escrito pequeñas comedias para su teatro, además de pintar los decorados, visitaba asiduamente el teatro de títeres de La Tía Norica de Cádiz. Dicho teatro es una tradición de marionetas que cuenta con más de doscientos años de antigüedad. No había niño en Cádiz que a finales del siglo XIX y principios del XX no hubiese acudido al espectáculo que daban todos los años, durante las fiestas navideñas, la vieja tía Norica y su nieto Batillo. Comenzaba el repertorio con los *Autos* de Navidad y concluía siempre con el sainete de la tía Norica, que recogía la aventura de la vieja Norica y su nieto Batillo con un toro. Se popularizó la canción:

A la Tía Norica l'ha cogió el toro  
y l'ha metió el cuerno por el escritorio.  
A la Tía Norica l'ha vuerto a cogé  
y l'ha metió el cuerno por donde yo sé.<sup>263</sup>

La gravedad de la cogida hacía que doña Norica llamara al escribano para redactar un extravagante y cómico testamento.

Es muy probable que ese contacto infantil con el teatro de La Tía Norica, y su pequeño teatro de marionetas, influyeran en sus proyectos posteriores con títeres. En diciembre de 1918 decidió el tema de una de sus composiciones, *El retablo de Maese Pedro*, basándose en el capítulo XXVI de la segunda parte de *Don Quijote*<sup>264</sup>. Según parece, ya de pequeño, había representado las aventuras de don Quijote en su propio teatrillo con su hermana Carmen como espectadora. Es la escena en la que Maese Pedro y sus muñecos entretienen a don Quijote y a Sancho Panza, y en la que resulta tan convincente la representación, que realidad y fantasía vuelven a confundir a don Quijote, que arremete contra los moros cortándoles la cabeza.

<sup>263</sup> Francisco Porras Soriano, *Op. Cit.*, pág. 21.

<sup>264</sup> El Teatro de La Tía Norica desapareció de los escenarios sobre los años sesenta, pero en 1982, algunos de los titiriteros aún con vida de la última generación, Eduardo Bablé entre ellos, hicieron posible la recuperación de La Tía Norica. Pepe Bablé, hijo de Eduardo, es el director actual de la compañía, la cual estrenó en 2001 *El retablo de Maese Pedro* (Pepe Bablé, «La Tía Norica y Cádiz» en la exposición *Historia de los títeres*, Fundación Joaquín Díaz, Uruña, 2004, 15 pp. [Disponible primero en línea: [http://www.funjdiaz.net/expos/ex\\_titeres3.htm](http://www.funjdiaz.net/expos/ex_titeres3.htm) con fecha del 15 de junio de 2005 para pasar a ser una publicación impresa con el título de *Títeres*]. Posterior es la ponencia de Pepe Bablé titulada «Actualidad y futuro de La Tía Norica de Cadiz» y publicada en la revista *Titeresante*, el 26 de enero de 2014. [Última consulta: 6 de julio de 2014]. Disponible en: <http://www.titeresante.es/2014/01/26/actualidad-y-futuro-de-la-tia-norica-de-cadiz-por-pepe-bable/>).

Cuando Lorca y Falla se conocieron, el proyecto estaba bastante avanzado. La mutua afición a tal teatro hizo que surgiesen planes de trabajar juntos. Falla debió hablarle del teatro de La Tía Norica a Lorca, pues en su *Retablillo de don Cristóbal*, saluda: «[...] y saludemos hoy en “La Tarumba”<sup>265</sup> a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú<sup>266</sup> gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérgamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro» (*Teatro completo*, 2012, pág. 379).

La noche del 31 de diciembre de 1921, Federico había preparado para Falla una extraordinaria sorpresa con motivo del cumpleaños del maestro, anécdota que relató a su amigo Salazar mediante carta, en la que le explicaba que se habían presentado su hermano Francisco y él junto con cuatro músicos de la banda municipal en casa de don Manuel para darle una serenata. Federico había instrumentado la «Canción del fuego fatuo» para trombón, clarinete, tuba y cornetín, y Falla quedó encantado con la ocurrencia, tanto que él mismo invitó a los músicos a tocar con él en su habitación acompañándolos al piano. Sigue explicando Federico a Salazar:

Bueno... pues esta mañana se presenta en mi casa y me dice que la idea que yo tenía de hacer un teatro de cachiporra es menester llevarla a cabo, y me dice que te lo diga para animarte a terminar el Cristobital que yo ya veo como el primer episodio del cachiporra. Falla se compromete a hacer música ¡como la de anoche! para otras cosas, y asegura que Don Igor y Ravel harían inmediatamente *cosas!* Manuelito piensa, si hacemos esto, recorrer Europa y América con nuestro teatro de muñecos que se llamaría así: Los títeres de Cachiporra de Granada. Ya ves, Adolfo, como la murga de anoche sirvió para algo. Falla está tan entusiasmado que anoche no durmió pensando en las instrumentaciones que hará para el cachiporra y yo te llamo la atención para que arremetas con nuestro Cristobital, que será lo primero que pongamos en la inauguración de los *Títeres españoles*. Yo estoy muy contento también porque si hacemos esto saldré contigo, Adolfo, en una obra que es la ilusión de mi juventud. Estoy deseando hablar contigo para empezar ardentemente el trabajo. (*FGL*, 1, pp. 329-330)

Lo cierto es que los preparativos para el Concurso de Cante Jondo aplazaron el proyecto guiñolesco de Lorca y Salazar. En esa misma carta del 1 de enero, ya le habla de los preparativos para la organización del concurso, que tuvo lugar los días 13 y 14 de junio de 1922. El proyecto lo tiene en mente, y así se lo hace saber a Regino Sáinz de la Maza, a quien escribe en febrero de 1922: «y además proyectamos Falla y yo *grandes cosas* que ya se verán» (*EC*, pág. 141). Una vez terminado el concurso, retoma el

---

<sup>265</sup> El teatro de La Tarumba fue creado por Miguel Prieto en Barcelona durante los años de la República con la intención de reorganizar los espectáculos de guiñol. Las exhibiciones duraron hasta julio de 1937, año en el que Prieto tuvo que exiliarse.

<sup>266</sup> Representación del Bululú en el prólogo de *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán.

entusiasmo por el proyecto. En julio, Lorca vuelve a reunirse con Falla para reanudar el tema de los títeres de Cachiporra, en el que planean montar su teatrillo, si no ya a nivel internacional, como había manifestado a principio de año, sí a llevarlo por algunos pueblos granadinos:

Estoy entusiasmado con el proyecto de viaje a La Alpujarra. Ya sabe V. la ilusión tan grande que tengo de hacer unos *Cristobical* llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular.

Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas. Hay que hacer la tragedia (nunca bien alabada) del caballero de la flauta y el mosquito de trompetilla, el idilio salvaje de Don Cristóbal y la *señá* Rosita, la muerte de Pepe Hillo en la plaza de Madrid, y algunas otra farsas de nuestra invención. Luego habrá que llevar romances de crímenes y algún milagro de la Virgen del Carmen, donde hablen los peces y las olas del mar. Si vamos a La Alpujarra, habrá que llevar también algún asunto morisco, que podría ser el de Aben-Humeya.

[...] En el pueblo no hace muchos días hubo un tío con unos cristobical que se *metía* con todo el pueblo de una manera verdaderamente aristofanesca.

Manolito [Ángeles Ortiz] y usted pueden hacer cosas preciosísimas, y [José] Mora [Guarnido], que conoce muy bien el bajo romance popular, puede ser utilísimo. (EC, pág. 153-154)

Parece que están sucumbiendo más colaboradores, según demuestra una carta de José Mora Guarnido a Melchor Fernández Almagro de esas fechas, en la que le comenta ese proyecto:

Uno de ellos es un viaje a La Alpujarra de Federico, Falla, Ortiz, Vílchez, algún que otro más y yo, llevando un guiñol y unos romances para costearnos dando funciones en los pueblos. Otro es la fundación del teatro miniado español. Federico y Ortiz han tenido la idea de hacer un teatro de muñecos planos con fondos como los de las miniaturas de los códices antiguos para representar refundiciones del Romancero y teatro clásico español.<sup>267</sup>

A finales de julio o principios de agosto, le escribe desde Granada a Melchor Fernández Almagro:

He venido a saludar a los amigos y a tratar de un asunto precioso con Falla. Se trata de los *títeres de Cachiporra* que estoy *fabricando*, en los que el maestro tendrá parte activa [...] Bordar y bordar..., zapatero, tero, tero<sup>268</sup>, ¡y nada! (EC, pág. 155)

Fernández Almagro le pregunta al respecto: «Y ese otro proyecto del Tío Cachiporra, ¿en qué consiste? Me lo figuro. Pero háblame de él» (EC, pág. 155). Uno de los

<sup>267</sup> Antonina Rodrigo, *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz, Federico García Lorca*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1984, pp. 120-121.

<sup>268</sup> Aparece la misma frase en la versión que se conserva en el archivo de la FFGL de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*: «Zapatero, tero, tero, / ¡clava la lezna en el agujero!», y en la *Tragicomedia de don Cristóbal*: «¡Zapatero, tero, tero, / mete la lezna / por el agujero!»; alusión, según aclara Tadea Fuentes, a una conocidísima rima infantil: «Zapatero remendero, / que mete la aguja / por el agujero. / Que ya la ha metido, / que ya la ha sacado, / que da la media vuelta / y el coche en la puerta» (juego infantil recogido en Fuentevaqueros); véase Tadea Fuentes, *Op. Cit.*, pp. 168-169.

manuscritos de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* está fechado el 5 de agosto de 1922. Falla recuerda cómo aquel verano de 1922, Lorca les había leído la obra a él y a Mora Guarnido.

El proyecto de Lorca y Falla de llevar al *Tío Cachiporra* aquel otoño por tierras de La Alpujarra no cuajó, pero sí el de realizar el teatro de muñecos planos en una fiesta de títeres para el día de Reyes de 1923.

En carta de finales de diciembre de 1922, invita a Fernández Almagro al evento:

*El objeto de la presente es invitarte a un teatrillo que Falla y yo vamos a hacer en mi casa. Será un Guiñol extraordinario y haremos una cosa de arte puro del que tan necesitados estamos. Representaremos en *Cristobical* un poema lleno de ternura y giros grotescos que he compuesto con música instrumentada por Falla para clarinete, viola y piano. El poema se llama «La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón» y tiene un gran sabor granadino. Además, pondremos en escena, también por el mismo procedimiento de *cristobical*, el entremés de Cervantes *Los habladores* con música de Strawinsky, y para final representaremos ya en teatro planista el viejo *Auto de los Reyes Magos*, con música del siglo XV y decoraciones copiadas del código de Alberto Magno de nuestra Universidad.*

*Estamos todos contentísimos. Falla parece un chico diciendo «¡Oh, va a ser una cosa única!». Anoche se quedó hasta las tantas trabajando y copiando las partes de los instrumentos con el mismo entusiasmo que un muchacho lo haría. (EC, pág. 165)*

La función pretendía aunar diferentes facetas artísticas con un solo propósito: contribuir al arte puro.

## 7.6. LORCA, FALLA Y LANZ: LA FIESTA DE REYES DE 1923

La gran función guiñolesca fue todo un éxito. Organizada para Isabel García Lorca y para sus amigos, contó, como ya se ha comentado, con la colaboración de don Manuel de Falla y de Hermenegildo Lanz. El programa, en el que se podía leer en la portada *Títeres de Cachiporra (Cristobica)*, y que se imprimió con extremo cuidado en papel de varios colores (morado y verde) como el usado en la impresión de aleluyas y pliegos de cordel, contaba con la representación, en primer lugar, del entremés *Los dos habladores*, atribuido originalmente a Cervantes y refundido por D. Manuel de Foronda en 1881<sup>269</sup>, con la «aparición final del pícaro Cristobica» (*FGL, I*, pág. 335). Esta representación fue ilustrada musicalmente por la «Danza del Diablo» y el «Vals» de *La historia del soldado* (1918) de Stravinsky, según arreglo de Falla para clarinete, violín y piano. «Esta propuesta era muy novedosa, recordémoslo, *La historia del soldado* no se representaría en público en España hasta el 30 de octubre de 1932, en el Coliseo España de Sevilla, en traducción española de Rafael Alberti»<sup>270</sup>. Uno de los programas de la función llevaba la siguiente dedicatoria autógrafa de Falla a Stravinsky: «Para el admirable Igor Stravinsky, con mi vieja amistad a pesar de su silencio obstinado... /Manuel de Falla /Granada 1923»<sup>271</sup>.

Luego tuvo lugar la representación de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, «viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromo, dialogado y adaptado al *Teatro Cachiporra Andaluz* por Federico García Lorca»<sup>272</sup>. Fue amenizada musicalmente por la *Serenade for the Doll [Serenata a la muñeca]* (1906), pieza número 3 de *Children's corner [El rincón de los niños]* para piano de Debussy; fragmentos de *La Vega de Granada* (1896-1897) para piano de Albéniz; la *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré [Nana sobre el nombre de Gabriel Fauré]* (1922), para piano y violín de Ravel; y *Españoleta y Paso y medio*, anónimo español del siglo XVII transcrito por Felip Pedrell en el tomo I de su *Cancionero musical popular español*.

---

<sup>269</sup> En la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes consta como obra atribuida a Cervantes y refundida por Manuel Foronda: *Los habladores: entremés famoso / original de Miguel de Cervantes Saavedra; refundido por D. Manuel de Foronda*. Se puede consultar en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg15x2>

<sup>270</sup> Yvan Nommick, «Día de Reyes en casa de los Lorca. Muñecos en busca de maese» [en línea]. *La Opinión de Granada*, 2/1/2005, pág. 62. [Última consulta: 28 de mayo de 2016]. Disponible en: [http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316130732\\_139.pdf](http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316130732_139.pdf)

<sup>271</sup> *Ibidem*

<sup>272</sup> *Ibidem*

Se indicaba que las cabecitas de ambas obras habían sido talladas por «el aguafuertista Hermenegildo Lanz» y las decoraciones pintadas por «el poeta Federico García Lorca». En cuanto a los decorados, en la copia que guardó Lanz del programa había tachado el nombre de Federico y lo había corregido por el suyo. Así como no hay duda de la autoría de las cabezas de los títeres de guante, en cuanto a los decorados, las opiniones divergen, pues parece que Federico, en un estilo mucho más ingenuo, podría haber reproducido (o haber colaborado) en alguno de los decorados de Lanz, como el «[Jardín con el árbol del sol y el árbol de la luna]», que se halla expuesto en la Huerta de San Vicente.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> Decorado propiedad del Ayuntamiento de Granada y expuesto, como se ha mencionado, en la Huerta de San Vicente. A pesar de que el programa rezaba que las decoraciones corrían a cargo de Federico García Lorca, investigaciones posteriores le han otorgado la autoría a Lanz y la intervención de Lorca en alguno de los decorados para el cuento y el entremés. Remito a la intervención de Mario Hernández titulada «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)», e incluida en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, pp. 227-239, donde, a pesar de que el decorado no se halla firmado, le otorga la autoría de este a Lorca, puesto que, según Hernández, se trata de una reproducción, de trazo más ingenuo, del decorado que Lanz había creado para el auto. La propia doña Laura García-Lorca también lo consideraría así. Más recientemente, Yanisbel V. Martínez, ayudante de Dirección de la compañía de títeres Etcétera, en su artículo «En busca de la niña que riega la albahaca» (revista *Fantoche*, núm. 10, 2016, pp. 101-124), ha continuado investigando sobre la función de aquel día y devolviéndole a Lanz el importante papel que desempeñó en la velada. Le agradezco a la amable Yanisbel el envío del artículo, de reducida difusión aún. En la nota n.º 294 se vuelve a hacer referencia a esta imagen, esta vez relacionada con la autoría de los textos conservados. Lo cierto es que entre los dibujos del poeta que se hallan digitalizados en VEGAP, hay uno, de la época 1923-1925, firmado por Federico y dedicado a Miguel Cerón, que lleva por título «Casa de huerta entre dos árboles» y que guarda ciertas similitudes (la fuente, las macetas o el enrejado de la ventana inferior) con el decorado del jardín de los árboles. Resta pues continuar con esta interesante investigación desde una perspectiva más plástica:



«Casa de huerta entre dos árboles» (1923-1925)  
Dibujo en pasteles sobre papel (19,8 x 24,7 cm)  
© Herederos de Federico García Lorca



Proseguía el programa con la representación del *Misterio de los Reyes Magos*, obra anónima del siglo XIII, acompañada con la música de la *Cantiga Ave et Eva* y de la *Cantiga LXV*, del código de Alfonso El Sabio, armonizadas por Pedrell e instrumentadas por el propio Falla para clarinete, violín, laúd y clavicémbalo; los invitorios *Laudemus Virginem* y *Splendes ceptigera* del *Llibre Vermell*, y, por último, un arreglo para voz y el mismo conjunto instrumental descrito más arriba de la *Cançó de Nadal* (en realidad, el popular villancico catalán *Lo desembre congelat* armonizado por Luis Romeu).



Decorado del [«Jardín con el árbol del sol y el árbol de la luna»].  
Imagen cedida por Enrique Lanz

La representación del *Misterio de los Reyes Magos* fue llevada a cabo con más de cien figuras planas recortadas y pintadas por Lanz, de las que apenas se han conservado una docena de ellas, de interés porque adelantaban la fórmula empleada en el *Retablo de Maese Pedro* de Falla. En cuanto a los decorados, mostraban la minuciosa labor de documentación llevada a cabo, ya que el artista se inspiró en un código del siglo XV de la Universidad de Granada: *De natura rerum*.

Melchor Fernández Almagro no acudió a la cita y, a mediados de enero de 1923, Federico le hizo llegar cuatro fotos de la función publicadas en la madrileña *La Esfera* (10/II/1923), junto con un artículo de José Francés titulado «En Granada resucita el

guignol» en el que exaltaba la inauguración de un teatro dormido, como era el Teatro Guignol (consultar Apéndice III, documento 1).

José Mora y Guarnido también publicó en *La Voz* de Madrid dos artículos que aparecieron con el título genérico de «Crónicas granadinas». El primero apareció el 12 de enero, «El Teatro “cachiporra” andaluz», en el que elogiaba el trabajo de los organizadores del evento (consultar Apéndice III, documento 2). Mora aprovechó las posibilidades que le brindaba el teatro de muñecos para hacer un recorrido histórico por la tradición popular de los «Cristobicas», rescatados y reanimados por los tres maestros, y finalizar ofreciendo este tipo de teatro como alternativa al fracaso que estaba sufriendo la escena española (sintonizaban sus pensamientos con el de otros autores avanzados de la época, como Grau, para el que empresarios, actores y autores eran una plaga que estaba exterminando al teatro)<sup>274</sup>.

El día 19, Mora, publicó un nuevo artículo, «El teatro “Cachiporra” de Andalucía», en el que se centró más en el espectáculo que en la historia de los «Cristobicas» (consultar Apéndice III, documento 3). En él, Mora, anunciaba:

Hermenegildo Lanz, animado por el éxito de su primer ensayo, proyecta unos aguafuertes escenográficos de guiñol: el primero, escenas de brujas en la noche; el segundo, una feria de pueblo. Ambos se incorporarán al repertorio planista del “Teatro Cachiporra Andaluz”.<sup>275</sup>

Al respecto, a finales de julio, Federico remitía una carta a José de Ciria y Escalante acerca de la posibilidad de una nueva representación de los títeres de Cachiporra:

[...] En el mes de septiembre preparamos Falla y yo la segunda representación de los títeres de Cachiporra en los que representaremos un cuento de brujas, con *música infernal* de Falla y además colaborarán Ernesto Halffter y Adolfo Salazar. (*EC*, pág. 200)

La compenetración artística de los tres amigos había dado como resultado una velada excepcional y deseos de continuar colaborando.

Enrique Lanz San Román, nieto de Hermenegildo Lanz, y director de la compañía de títeres Etcétera, rescató del olvido, no hace muchos años, una serie de dibujos y manuscritos del *Cuento de brujas* al que hacían referencia Mora y Federico: «Un niño con cara de terror aparece en una tranquila habitación dormitorio...». Los bocetos y dibujos reproducen murciélagos, gatos, duendes, lechuzas... En el documento se

<sup>274</sup> Ampliado en el apartado dedicado al autor (7.3.2. «Revisión del mito de Pigmalión en Jacinto Grau»).

<sup>275</sup> José Mora Guarnido, «Crónicas granadinas: El teatro “Cachiporra” de Andalucía» [en línea]. *La Voz*, Madrid, 19/1/1923, pág. 4. [Última consulta: 28 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000763332&page=4&search=&lang=es>

describe el decorado y la escena: «(El sueño de un niño) (Aguafuerte) Escena Primera. Interior antiguo, siglo XVII. Chimeneas a la derecha del espectador, un poco al fondo, bancos, mesa, escaños, cornucopias, y todo lo que caracteriza una casa de viejos hidalgos temerosos del Poder Oculto»<sup>276</sup>. Con respecto al proyecto *Feria de pueblo*, existen dos dibujos, todo ello exhibido en la exposición «Títeres. 30 años de Etcétera» (Parque de las Ciencias de Granada, junio 2012-julio 2013). También se exhibieron las cabezas de los siete títeres de guante que talló Lanz para *Los dos habladores* y *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, así como trece de las numerosas figuras planas que realizó para el *Misterio de los Reyes Magos*, integradas en un decorado reconstruido a partir de fotografías.<sup>277</sup>

En la Fundación Federico García Lorca se conservan el programa de mano de aquel día, del que se adjuntan a continuación la ficha bibliográfica, así como una ilustración de la parte frontal y trasera, y los trajes que lucieron los muñecos (diez en total), de los que se ofrecen dos muestras gráficas. También se incluyen las descripciones formales de los mismos que aparecen en la catalogación.

---

<sup>276</sup> Elsa Fernández-Santos, «Aquel titiritero a la vera de Lorca» [en línea]. *El País*, 30/V/2012. [Última consulta: 28 de mayo de 2016]. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/30/actualidad/1338406642\\_413583.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/30/actualidad/1338406642_413583.html)

<sup>277</sup> Información ofrecida en el artículo de Yanisbel Martínez, «“Títeres de cachiporra” en Granada» [en línea]. Revista *Titeresante*, 18/XI/2012. [Última consulta: 28 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.titeresante.es/2012/11/18/titeres-de-cachiporra-en-granada/>

Agradezco desde estas líneas el correo de doña Yanisbel Martínez con la autorización para el uso de las imágenes relacionadas con la representación de ese día.



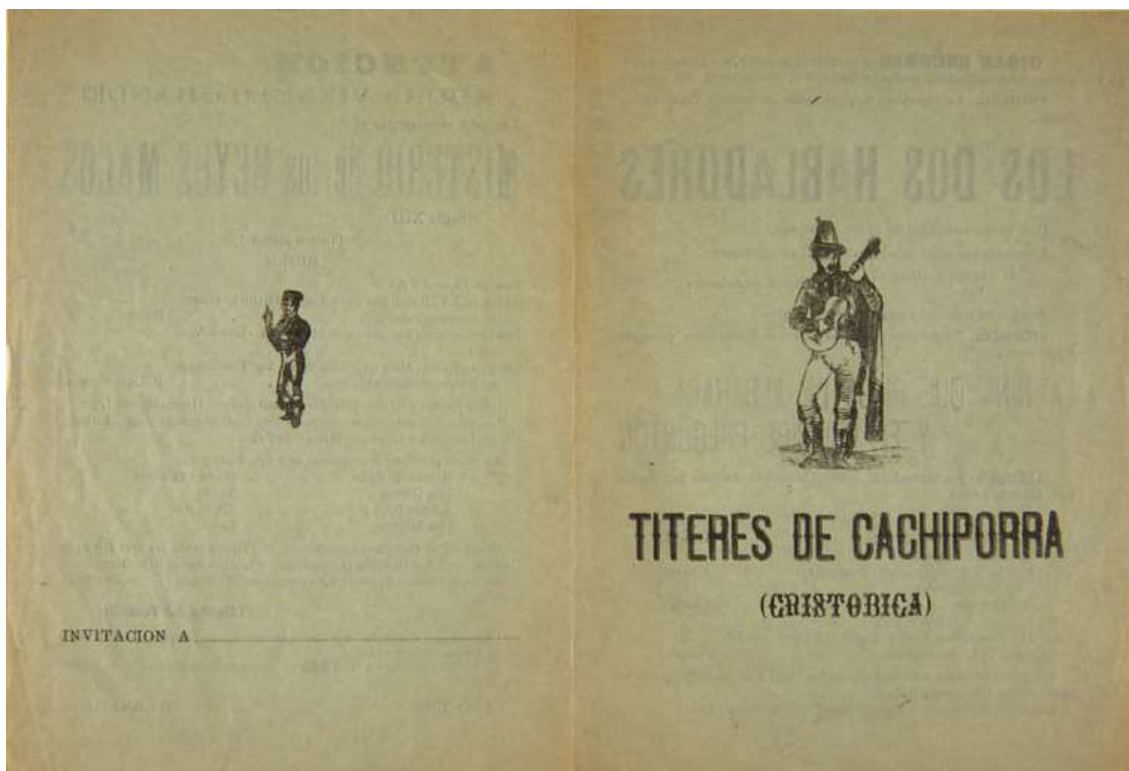
Cabezas talladas por Hermenegildo Lanz.  
Pertenece al Archivo Lanz. Fotografía: Enrique Lanz Durán



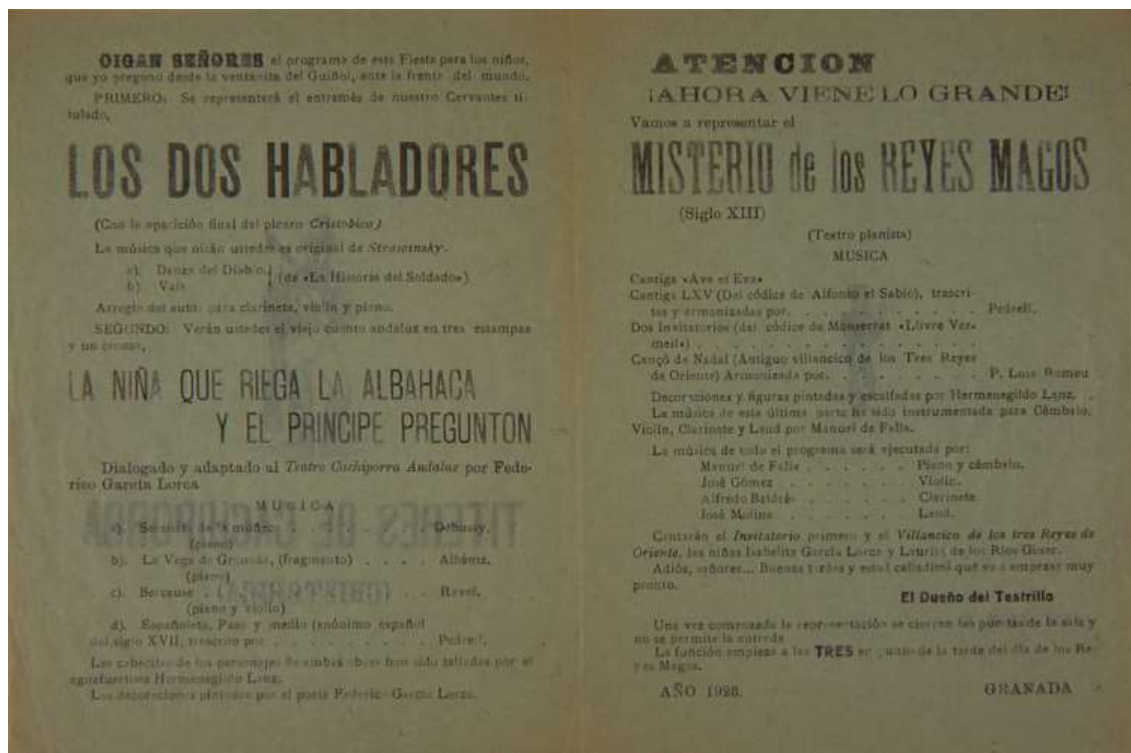
Figuras planas realizadas por Hermenegildo Lanz para la función del *Misterio de los Reyes  
Magos*.

Pertenece al Archivo Lanz. Fotografía: Enrique Lanz

<b>Número de catálogo (programas): 8</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	—
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	1923, [Enero], [5].
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	—
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	—
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene: Bajo el tít. general <i>Títeres de Cachiporra (Los dos habladores – La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón – Misterio de los Reyes Magos)</i>.</i>
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 312 x 212 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Programa de mano.
<b>9. Descripción formal</b>	Programa de la representación de los <i>Títeres de Cachiporra</i> en papel verde impreso a tinta negra formando cuadernillo.
<b>10. Estado de conservación</b>	M. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue en varias direc.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Mes y día de la fecha tomados de la celebración de los <i>Títeres de Cachiporra</i> en casa de la familia García Lorca.
<b>14. Nota general al texto</b>	El programa es una invitación para asistir a la Fiesta de Reyes.
<b>15. Nota de edición</b>	Programa 8, p. 137.



Progr.-8r



Progr.-8v

Imágenes pertenecientes a la Colección Fundación Federico García Lorca, Madrid  
© Herederos de Federico García Lorca

<b>Número de catálogo (trajes): 1</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	—
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[Granada], [1923], [Enero], [5].
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	—
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	—
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	370 x 410 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Trajes.
<b>9. Descripción formal</b>	Traje de raso negro con estrellitas de plata y un cuello de puntilla con cucurucho de cartón revestido con la misma tela negra con estrellitas.
<b>10. Estado de conservación</b>	R. Algo apolillado con manchas de pegamento. En el sombrero algunos rasgados.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha sacada de la función de la Fiesta de los Reyes Magos en Granada.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	Trajes 1, p. 143.

<b>Número de catálogo (trajes): 3</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	—
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[Granada], [1923], [Enero], [5].
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	—
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	—
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	290 x 300 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Trajes.
<b>9. Descripción formal</b>	Vestido de tela rosa con enaguas y cuello de organdí y mangas de tela blanca, con brazos de madera.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Manchas.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha sacada de la función de la Fiesta de los Reyes Magos en Granada.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	Trajes 3, p. 143.





Traje 1



Traje 3

Imágenes pertenecientes a la Colección Fundación Federico García Lorca, Madrid  
© Herederos de Federico García Lorca

## 8. LOS TÍTERES DE CACHIPORRA (1921-1935)

Los manuscritos y los apógrafos relacionados con el teatro de los *Títeres de Cachiporra* se hallan catalogados bajo la etiqueta «M-Lorca T-8». Se incluyen todos los proyectos relacionados con estos: desde el programa y los trajes de los muñecos de la Fiesta de Reyes de 1923 hasta los diferentes manuscritos y apógrafos relacionados con la *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* y sus variantes (*Cristobícal*) y el apógrafo del *Retablillo de don Cristóbal*.

Las coordenadas temáticas establecidas nos permiten vincularlas también a estas farsas para muñecos: por un lado, la casualidad del amor la encontramos desde en forma de cuento de adivinanzas o acumulativo entre la niña y el príncipe, que termina con final feliz, hasta la unión pactada entre don Cristóbal y doña Rosita, lazo que produce una gran impotencia e insatisfacción al personaje femenino ante su sino. En cuanto a la cuestión religiosa y social, aprovechará el género para manifestar su opinión sobre el estado del teatro, por ejemplo, sin el corsé de las convenciones o del interés material con el que los miembros eclesiásticos realizan sus actos. Sobre la inexorabilidad de la muerte o el destino trágico, aparece como parte del juego escénico, es decir, la porra de don Cristóbal se va a cobrar unas cuantas víctimas.

TEATRO PARA TÍTERES (1921-1935)				
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	ETIQUETA	NÚMERO DE CATÁLOGO	PÁGINA
Fiesta de Reyes de 1923	<i>La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón</i> (versión entregada por César Linari a Francisco Porras y publicada por este último en 1982 en la revista <i>Títtere</i> por primera vez. Corregida por González del Valle en 1984 con la autorización de los herederos de	Programas	Progr.-8	316
		Trajés	1-10	318-319

	Federico García Lorca y publicada como inédito lorquiano en la edición de las <i>Obras completas</i> de 1986)			
Empezada en agosto de 1921 con fecha en uno de los manuscritos del 5 de agosto de 1922 (existen dos manuscritos autógrafos y tres apógrafos mecanografiados en el AFFGL)	<i>Los títeres de Cachiporra.</i>	M-Lorca T-8(1)	64	359-360
	<i>Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita.</i> Farsa guñolesca en seis cuadros y una advertencia	M-Lorca T-8(2)	65	361-362
		M-Lorca T-8(3)	66	363-364
		M-Lorca T-8(4)	ApoT-4	368-369
		M-Lorca T-8(4) <sup>278</sup>	ApoT-5	370-371
		M-Lorca T-8(8)	67	365
Empezada en agosto de 1921 como probable versión para <i>ballet</i> solo (interrumpida al final del segundo cuadro)	<i>Los títeres de Cachiporra. Cristobícal.</i> Burla	M-Lorca T-8(6)	36	386-387
1931 con revisiones posteriores (1934 y 1935)	<i>Retablillo de don Cristóbal.</i> Farsa para guñol	M-Lorca T-8(7)	ApoT-3	392
26 de marzo de 1934 (modificación del <i>Retablillo de don Cristóbal</i> realizada por el propio Federico en exclusiva para la función en el Teatro Avenida de Buenos Aires)	<i>Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita.</i> Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guñol andaluz	El autógrafo no consta en el archivo de la FFGL, sino en el Patronato Cultural Federico García Lorca, organismo de la Diputación Provincial de Granada, que lo adquirió en 1984.	—	—

<sup>278</sup> A la hora de transcribir las fichas bibliográficas y de identificarlas, creo notar que, en realidad, el apógrafo número 5 (ApoT-5) debería etiquetarse como «M-Lorca T-8(5)», puesto que en el momento de ordenar todos los documentos relacionados con los *Títeres de Cachiporra*, ocho en total, se duplica el número 4.

## 8.1. CURRÍCULUM VITAE DE DON CRISTÓBAL POLICHINELA

Tras el capítulo sobre el origen y la andadura de los títeres y el posterior sobre la mirada que sobre estos vertieron los artistas vanguardistas del siglo XX, se pasa ahora, antes de iniciar el recorrido por el teatro dedicado a ellos, a presentar el currículum vitae de su protagonista indiscutible: Don Cristóbal Polichinela.

El Cristóbal Polichinela español adoptó el nombre del *Pulcinella* italiano que llegó a la Península a través de tierras francesas hacia mediados del siglo XVII. *Pulcinella* es el personaje de la *commedia dell'arte* con el carácter más diverso. Es posterior a todos los personajes clásicos (*Pantalone, Il Dottore, Il Capitano, Zanni, Arlecchino, Brighella*, etc.). Su papel primitivo, y el más corriente, es el de criado (*Zanni*), «pero a veces también es campesino, panadero, mercader de esclavos, posadero, pintor, incluso padre de familia y amante (Nicoll, p. 99)»<sup>279</sup>. Ese modo de ser polimorfo facilitará su adaptación en cualquier país de Europa donde puede adoptar cualquier edad (pero es más frecuente que sea maduro o viejo) o cualquier condición social<sup>280</sup>. De *Pulcinella* sabemos lo siguiente:

El personaje de Pulcinella (Polichinela, Pulchinel-la) es originario de Nápoles, que es a la vez ciudad alta y ciudad baja, como Bérgamo. En sus orígenes habrían existido dos Pulcinella, el uno timador y el otro estúpido. Prácticamente tiene los mismos defectos que los otros criados. En el juego de la representación encarna el buscavidas independiente que conoce muy bien los bajos fondos de la ciudad.

Su nombre se cree que deriva de *pulcino* (polluelo). Cuentan que se encuentra en un gran huevo y no puede salir. Pía para atraer la atención; pero el diablo lo coge por la espalda y lo deja caer, de ahí su famosa joroba, que lo hace verdaderamente horrible. También se contempla la posibilidad de que provenga más bien de *fiulce* (pulga) por su mordacidad, sus agudezas y saltos imprevistos.

En su joroba lleva el sentido del ridículo propio y ajeno. Su arma secreta es la ironía, que emplea siempre con gran ingenio. Es un viejo solterón, fantástico, egoísta y sensual. Un verdadero camaleón imitando, actúa como magistrado o poeta, dueño o criado, siempre atormentado. A menudo, es cruel, lascivo y ladrón, y trata de olvidar su desgracia física vengándose sin piedad o hundiéndose en placeres brutales, y, al tiempo que dice las cosas más ingeniosas, come cantidades inverosímiles de tallarines en una escupidera.

Su traje es un cuello ancho y de pliegues, una blusa amplia de tela blanca apretada debajo del vientre por un cinturón grueso de cuero en el que se ajusta un sable de madera y una bolsa. Un gran gorro sin borde, como de molinero (representado en los cuadros de Tiepolo).

---

<sup>279</sup> La información de este apartado está extraída de la ponencia de Adolfo Ayuso «Informe para tallar un rostro a Don Cristóbal Polichinela» [en línea], publicada en la revista *Titeresante*, el 11 de febrero de 2014. [Última consulta: 6 de julio de 2014]. Disponible en: <http://www.titeresante.es/2014/02/11/informe-para-tallar-un-rostro-a-don-cristobal-polichinela-por-adolfo-ayuso/>

<sup>280</sup> En la comedia de polichinelas de Benavente, *Los intereses creados* (1907), el personaje de Polichinela es un codicioso padre de familia representado con dos jorobas, una en la espalda y otra en el pecho.

Su máscara es cruel y fría, con una nariz ganchuda en forma de pico, que recuerda a una rapaz, espiritual y ridícula, y su aspecto es erótico y sentimental.

Este napolitano mordaz, estúpido y grosero es vivo e insolente. A pesar de su físico, se mueve infatigablemente, su movimiento es liviano, danzante, ligero: en el escenario, su juego se basa en el contraste entre la inmovilidad absoluta y la agilidad inmediata, con un espíritu que linda con la demencia. Se destaca en tres matices característicos: su forma ingeniosa de ser directamente grosero, su aspecto erótico-sentimental, que se disfraza con un lenguaje mordaz, y la burla.<sup>281</sup>



Esta es una de las representaciones más usuales de Pulcinella.

Giambattista Tiepolo, *Omaggio a Pulcinella incoronato*, Trieste, Civico Museo Sartorio

---

<sup>281</sup> Gemma Beltrán, «Principales personajes de la *commedia dell'arte*», CaixaEscena, septiembre de 2011, pp. 9-10. [Última consulta: 7 de julio de 2014]. Disponible en: <http://www.ies-galileo.com/wp-content/uploads/2014/05/Personajes-de-la-Comedia-del-Arte.pdf>

En Francia, no logró encajar su papel en la *Comédie Italienne*, bajo la protección real, pero sí en las ferias parisinas, donde fue convertido pronto en títere y con un traje de colores vivos que guarda cierta similitud con el de *Arlecchino*. Allí suele ejercer el papel de presentador y maestro de ceremonias.

Como ya se ha mencionado, debió de llegar a España, vía Francia, hacia mediados del siglo XVII, aunque apenas hay referencias a los denominados «títeres italianos». John E. Varey, hispanista inglés especializado en el antiguo teatro español de títeres y marionetas, halla mencionados por primera vez a los «títeres italianos» o «purchinelas» en la obra *Entremés de la burla de los títeres fingidos* (1702) de Francisco de Castro y así lo publicó en su obra *Historia de los títeres en España* (1957). Hasta 1760, o un poco después, no aparece Don Cristóbal como personaje. Para Varey, el nombre de *purchinelas* o *purichinelas* designa en España a los «títeres de guante», sinónimo de «títeres italianos», dato del que algunos estudiosos (en España, Adolfo Ayuso y Paco Cornejo) no acaban de estar seguros, puesto que para ellos, el personaje de *Pulcinella* vino como marioneta de barra y como títere de guante.

Con el término *purchinelas* (castellanización del *Pulcinella* italiano), se englobaba a toda una serie de personajes y a la misma expresión teatral, como ocurrirá con Don Cristóbal y los *crístobitas*. Acerca de la indumentaria de Polichinela, parece claro que el origen es el traje blanco con la máscara negra que persistirá en buena parte de Italia. Sin embargo, y aunque el uso del traje de colores ya se iniciaría en Italia, sería un signo distintivo en el *Polichinelle* de Francia, seguidos del *Punch* en Inglaterra y del *Kasperle* en Alemania.

Se desconoce el momento en el que Polichinela pasa a ser Don Cristóbal Polichinela. Una de las hipótesis que se barajan es que, en ese momento, hubiera algún titiritero cuyo nombre fuera Cristóbal. Varey, en su obra, menciona a dos: Cristóbal Franco, quien provenía de una familia de volatineros que estuvieron en activo desde 1751 a 1805 y Christofol lo Bolantin, italiano que trabajó en Valencia sobre 1680-1683. Si bien los primeros trabajaron con marionetas de palo o de barra y no hay constancia de que trabajaran con *purchinelas* o títeres de guante, y del segundo solo hay noticias sobre su trabajo como volatinero, se podía haber pasado fácilmente de los «purchinelas de Cristóbal» a «Cristóbal Polichinela».

La primera vez que se menciona a Don Cristóbal es en la obra *Las tertulias de Madrid o el porqué de las tertulias* (1770) de Ramón de la Cruz. No se da mucha información sobre la fisonomía de Don Cristóbal, pero aparecen mencionados ya otros personajes

como el perro, el hombre, el demonio y la madama, que serán idénticos o muy parecidos a los personajes que acompañarán a los otros polichinelas europeos, con lo que se deduce que los rasgos físicos de Don Cristóbal tampoco distarían demasiado de sus homónimos europeos.

Jovellanos, en 1790, presenta la *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* por encargo de la Real Academia de Historia, donde informa de los juegos, espectáculos y diversiones públicas usados en lo antiguo en las respectivas provincias de España. Además de documentar el origen de todos ellos, arremete, no solo contra la comedia antigua y los géneros menores, sino que en la sección «Medios para lograr la reforma», acomete también contra el espectáculo de títeres, al que considera perjudicial para la educación del gusto del público, función fundamental que debía cumplir el teatro para los neoclásicos:

Acaso fuera mejor desterrar enteramente de nuestra escena un género expuesto de suyo a la corrupción y a la baja, e incapaz de instruir y elevar el ánimo de los ciudadanos. Acaso deberían desaparecer con él los títeres y matachines, los payasos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis, y otras invenciones que, aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes. Porque, ¿de qué serviría que en el teatro se oigan solo ejemplos y documentos de virtud y honestidad si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero que con la boca abierta oye sus indecentes groserías? Mas si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuanto puede dañarle y abatirle. La religión y la política claman a una por esta reforma.<sup>282</sup>

Desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, Polichinela continúa evolucionando en toda Europa para dar lugar a *Guignol* en Lyon, *Gerolamo* en Génova, *Fagiolino* en Bolonia, *Kasperle* en Múnich... El *Punch* inglés permanecerá casi invariable. En general, estas figuras conservan algunos rasgos del carácter de Polichinela pero pierden su vieja fisonomía y adoptan vestimenta y temperamento adecuado a su tiempo y al lugar donde nacen. En Cataluña, hacia mediados del siglo XIX, van a surgir las figuras del Perot o Titella, luego Pericu (que proviene de *Pierrot*), y el Tòfol (de Cristòfol o Cristóbal). En el resto de España, también se va a producir esta transformación, sin que desaparezca del todo la figura de Polichinela. El nombre de Don

---

<sup>282</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (colección hecha e ilustrada por D. Cándido Nocedal), edición digital a partir de la edición de Cándido Nocedal, Madrid, Atlas, 1952, pp. 480-502 (Biblioteca de Autores Españoles, 56). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/html/fedbb6e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/html/fedbb6e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0)

Cristóbal Polichinela va a aparecer vinculado, en los documentos de la época, a las fiestas populares y a las ferias, sobre todo, andaluzas. De este modo, en la Feria de Abril de Sevilla del año 1847 se tiene noticia de la actuación de Don Cristóbal. En 1882 aparece publicado un artículo titulado «Cristóbal el Bravo (Polichinelas de Juan Misa el Sevillano)», posteriormente agrupado con el título de *La capa del estudiante: artículos literarios de diferentes colores* (1889) por Luis Montoto<sup>283</sup>. En 1897, aparece de nuevo mencionado en el artículo «Una feria en un pueblo de Andalucía», escrito por José Gestoso y Pérez, y publicado en la revista barcelonesa *La Ilustración Artística*, donde alude a la barraca de los polichinelas de Juan Misa, a los cuales, la gente de la tierra conoce como «las *puchinelas de D. Cristóbal* ó de *Cristobita*» y encomia la labor artística de Misa al acercar al pueblo un género que está a punto de desaparecer. El artículo, importante fuente de documentación folclórica y popular, ofrece una gran cantidad de detalles a la hora de describir el espectáculo de títeres de Misa. En él, Don Cristóbal es el primero en salir a escena y saludar al público entre vítores y aplausos. A continuación, comienza la acción, que gira alrededor del diálogo que entabla con el titiritero y donde se irán sucediendo los diversos episodios tratados con un agudo ingenio y una sutil sátira, entre los que destaca uno que tiene a un cura como protagonista y que acaba perseguido por los golpes de la porra de Don Cristóbal.<sup>284</sup>

En cuanto a la tipología, Don Cristóbal Polichinela no es un solo tipo de títere, sino que son muchos tipos, aunque se pueden resumir en tres: por un lado, el Don Cristóbal Polichinela original, y, por otro lado, otros dos prototipos herederos de su papel en la *commedia dell'arte*, uno cuando hace de amo (el comprador de mujeres) y otro cuando hace de criado (el bravo). Comparten las siguientes características: cogen sin miramientos aquello que desean; utilizan la cachiporra como argumento principal; son glotones, buenos bebedores y perseguidores de mujeres hermosas; son groseros en el habla y en las formas y, por último, son ocurrentes y graciosos.

### **El Don Cristóbal original**

La referencia más antigua se ha visto ya en el sainete de Ramón de la Cruz. Se refiere a él como Don Cristóbal y no como a Cristóbal (como *Mister Punch* o *Monsieur Polichinelle*). Es probable que en la evolución del personaje perdiera el tratamiento.

---

<sup>283</sup> Artículo incluido por Francisco J. Cornejo en «Don Cristóbal y Juan Misa el Sevillano» [en línea], revista *Fantoche*, núm. 1, octubre de 2007, pp. 13-25. [Última consulta: 21 de julio de 2014]. Disponible en: [http://www.unima.es/wp-content/uploads/2012/01/fantoche\\_1.pdf](http://www.unima.es/wp-content/uploads/2012/01/fantoche_1.pdf)

<sup>284</sup> José Gestoso Pérez, «Una feria en un pueblo de Andalucía» [en línea]. *La Ilustración Artística*, Barcelona, 20/XII/1897, pp. 6-8. [Última consulta: 10 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001537340&search=&lang=es>



Aparece con faz de hombre maduro o ya viejo, nariz en pico curvado y joroba (una o dos). Lleva casaca roja (a veces con otros colores, verde o amarillo, mezclados) y gorro bicorne que lo aproxima a la imagen del francés *Polichinelle*. Su traje puede estar adornado con greguescos o golilla<sup>285</sup>, cintas de colores y grandes botones. Ilustraciones de un cuento de Calleja<sup>286</sup> de finales del siglo XIX, principios del XX, así lo muestran. Federico, en una de sus obras incompletas de juventud, *La viudita que se quería casar*, anterior a 1919 y revisada posteriormente en 1920, transforma al personaje del folclore popular Antón Pirulero en un bufón que va vestido como el polichinela de la farsa italiana. El bufón aludirá incluso a su propia joroba y a su condición de muñeco:

¡Somos muñecos dolientes  
De la [...] feria humana,  
Somos corazones rotos  
Desterrados del amor! (*Primeros escritos, La viudita*, cuadro primero, escena II, pág. 921)

### **Don Cristóbal amo, el comprador de mujeres**

Es este Don Cristóbal un indiano prepotente, ya mayor, comprador de mujeres y futuro cornudo. Federico García Lorca rescató a Don Cristóbal del olvido popular en 1921 y lo hizo protagonista de sus farsas para guiñol convertido en un ser adinerado, malcarado y, efectivamente, comprador de mujeres y cornudo (*Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, Cristobícal y Retablillo de don Cristóbal* junto al *Diálogo del poeta y Don Cristóbal*, diálogo introductorio a la representación que tuvo lugar en Buenos Aires en el año 1934). A pesar de todo lo negativo que representaba, y como veremos en el capítulo correspondiente a los Títeres de Cachiporra, Federico le tenía gran aprecio a la figura. Hay que tener en cuenta que el autor, además, se refería ya a sus muñecos en 1921 como «cristobitas». Entre noviembre de 1930 y febrero de 1931 le encargó a Ángel Ferrant las cabecitas para los *Títeres de Cachiporra* que se debían representar en la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes. Aunque no actuó finalmente en esa función, sí lo hizo en la de Buenos Aires en 1934.

---

<sup>285</sup> Greguescos o gregüescos: Calzones muy anchos que se usaron en los siglos XVI y XVII (DRAE).

Golilla: Adorno hecho de cartón forrado de tafetán u otra tela negra, que circundaba el cuello, y sobre el cual se ponía una valona de gasa u otra tela blanca engomada o almidonada usado antiguamente por los ministros togados y demás curiales (DRAE).

<sup>286</sup> Uno de los ilustradores que colaboró con la Editorial Calleja fue Salvador Bartolozzi, nombrado director artístico entre 1915 y 1928. Bartolozzi, además, ejerció de escenógrafo en *El señor de Pigmalión* (1921) de Jacinto Grau y realizó los bocetos de decorados y figurines de Lorca para *La zapatera prodigiosa* en su estreno en el Teatro Español de Madrid en 1930.



Federico García Lorca en Buenos Aires (1934) con el títere don Cristóbal, cuya cabeza fue esculpida por Ángel Ferrant.

Imagen perteneciente a la Colección Fundación Federico García Lorca, Madrid  
© Herederos de Federico García Lorca

### **Don Cristóbal criado, el bravo**

Aludido ya como tal en el artículo de Luis Montoto, el papel de este Don Cristóbal no es tanto el de criado como el de un personaje que pertenece a las clases populares. Sería algo así como una versión rural y española, quizá más bien andaluza, del *Guignol* lionés. Su campo de acción ocupa la mayor parte del territorio español, presentándose principalmente, además de en pequeños teatros particulares, en las ferias y fiestas mayores de ciudades y pueblos grandes a través de titiriteros ambulantes que actúan en barracas, patios de fondas y al aire libre de las plazas. Su presencia está documentada, sobre todo, en todo el territorio andaluz, murciano y de las dos Castillas, pero también,

quizá con menor importancia, en zonas como el País Valenciano o Cataluña. Si bien puede confundirse con el Don Cristóbal amo porque comparten algunas características, la diferencia fundamental radica en que el público no se ríe de este Don Cristóbal sino que se ríe con él, puesto que el personaje se dedica a burlarse de los policías, de los curas, del casero, etc., con lo que logra empatizar con el público popular.

Ejerce dos papeles: el de protagonista de la obra y el de presentador y dialogador con el titiritero al comienzo, en los descansos y quizá también al final de la representación. Crítico e incitador, realiza alusiones a aspectos de la vida social del momento y del lugar en que se está llevando a cabo la actuación. Aunque también aparece con el título de cortesía de «don», ya comienza a ser conocido como Cristóbal o Cristobita (José Gestoso y Pérez va alternando el tratamiento en su escrito de 1897).

En un artículo de prensa titulado «Polichinelas», de Pedro Nogales, y publicado el 5 de agosto de 1900 en el diario madrileño *El Liberal*, se alude también a él de ese modo. Al perder el tratamiento, se integra ya en el pueblo llano y como mucho pasará a ser reconocido como *señó* Cristobita (como la *señá* Rosita). En cuanto al aspecto de este Cristobita, el artículo de prensa mencionado es realmente muy descriptivo:

Apareció *Cristóbal* con sus grandes patillas andaluzas, su habla agitanada y ronquilla de hombre corrido, diciendo donaires sin pararse en barras ni excusar facecías de un tono subido, como, al fin, despreciador de convencionalismos y zarandajas. Sobrevino la donosa disputa con su mujer, en quien el sexo se señalaba por la sola carencia de patillas, y tras de la disputa el patatús clásico, especie de aguacero con que desaguan generalmente las tormentas conyugales. Vimos a *Cristóbal* descender por la *medicina*, y a poco asomar con la cachiporra enorme, bestial, y entre dichajos de pillete aguardentoso, descargar una y otra vez el leño sobre el cráneo sonoro de su consorte, hasta dejarla inerte, con la cabeza colgando y los brazos vacíos.. El asesino marchóse cantando una copla feroz, incendiaria: una copla de triunfo, en que el pito de caña hacía primores.<sup>287</sup>

Coinciden las crónicas de la época en el hecho de que este Cristóbal está tallado en madera, con mayor o menor gracia, en función de si era encargado a un especialista o bien lo realizaba el propio titiritero. El colorido de la indumentaria solía ser vistoso. Encontramos desde la talla que Hermenegildo Lanz realizó para la Fiesta de Reyes de 1923, elegante y sobria, hasta un traje realizado con una tela de cuadros de cualquier mercadillo. En la mayoría de las ocasiones, va Cristóbal cubierto por un gorro (estrafalario, bicorne o puntiagudo) pero en otras va a cabeza descubierta. Entre los titiriteros que contaron con este Cristóbal entre sus personajes, se documentan cinco:

---

<sup>287</sup> Pedro Nogales, «Polichinelas» [en línea]. *El Liberal*, Madrid, 5-VIII-1900, pág. 1. [Última consulta: 10 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001338879&search=&lang=es>

tres que trabajaron en ferias andaluzas (Juan Misa el Sevillano aparece en el artículo de Montoto y en el de Gestoso) y dos en Madrid. De entre los practicantes madrileños, destaca Félix Malleu, y de entre sus espectadores más ilustres, Luis Buñuel y Federico García Lorca, como ya se ha apuntado en el apartado de «Los títeres “residentes”» (7.4).



Detalle de la cabeza de Cristóbal tallada por Hermenegildo Lanz para la Fiesta de Reyes de 1923.

Perteneciente al Archivo Lanz. Fotografía: Ricardo Lanz

## 8.2. LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA Y EL PRÍNCIPE PREGUNTÓN

### 8.2.1. BASES PARA UNA RECONSTRUCCIÓN

El único testimonio verdaderamente fiable que se conserva de la obra es el recuerdo de su hermano Francisco:

Federico escribió para esta fiesta una obra cuyo título completo era *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. Esta obrilla, que puede darse por perdida, era la escenificación de un cuento de niños. En el programa de mano que se hizo para guardar memoria de la celebración, se la definió como «viejo cuento andaluz», dividido en «tres estampas y un cromó».

Tengo para mí que Federico compuso la obra sobre fragmentos de un viejo cuento medio perdido en la memoria. Lo digo porque no recuerdo que ese cuento formara parte de nuestro saber tradicional, si bien Federico era mejor sujeto folklórico que yo. Por otra parte, algunas de las preguntas, entre ellas la que se encarna en el título, tienen un tan marcado sabor tradicional que me inclino a creer que todo no fue invención del poeta. En el citado poema se restringe su acción, y se dice que el cuento ha sido simplemente «dialogado y adaptado al *Teatro Cachiporra Andaluz* por Federico García Lorca».

Con el auxilio de mi hermana Concha, que también en la buena memoria se parecía a Federico, me ha sido posible reconstruir el argumento del cuento tal como fue escenificado.

La Niña, muñeco que era movido por mi hermana, aparecía cantando en la ventana el Vito, ya con la letra con que Federico lo divulgó más tarde:

Tengo los ojos azules  
y el corazoncito igual  
que la cresta de la lumbre.

Esta música y letra es la canción que canta reiteradamente la doña Rosita de *Los títeres de Cachiporra*, y es de suponer que la Niña era la anticipación de doña Rosita<sup>288</sup>. El Príncipe, muñeco que movía Federico, pregunta a la Niña:

Niña que riegas la albahaca,  
¿cuántas hojitas tiene la mata?

La Niña responde con otra pregunta igualmente difícil:

Dime, rey zaragatero,  
¿cuántas estrellitas tiene el cielo?

---

<sup>288</sup> «Con el vito, vito, vito, / con el vito que me muero, / cada hora, niño mío, / estoy más metida en fuego» canta doña Rosita en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* y en el *Retablillo de don Cristóbal*. Hay un baile popular en Granada titulado «El Vito» cuya letra dice así: «Con el vito, vito, vito, / con el vito, vito, va, / no me mires a la cara / que me pongo colorá. / Una malagueña fue / a Sevilla a ver los toros / y en la mitad del camino / la cautivaron los moros. / Con el vito, vito, vito, / con el vito, vito, va», en Tadea Fuentes, *Op. Cit.*, pp. 131-132.

La Niña le cierra la ventana y el Príncipe se aleja triste. Para poder hablar con ella se disfraza de pescadero y, ya en el mismo plano que la Niña, se entabla un idilio en el que ella paga en besos el pescado que compra. Se repite la escena de las preguntas, pero cuando el Príncipe es requerido acerca del número de estrellas -¿cuántas estrellitas tiene el cielo?- ya puede responder:

Los besos que le diste al pescadero.

La Niña no vuelve a salir a la ventana y el Príncipe enferma de melancolía. Hay reunión de sabios para curarlo. La Niña se disfraza de mago con manto negro y cucurucho bordado de estrellas de plata. Entraba en palacio diciendo:

Soy el mago de la alegría,  
que traigo el trompetín de la risa.

Creo que es ella misma la que propone como única curación el matrimonio con la Niña que regaba la albahaca. Recuerdo que había un idilio final en un jardín fantástico con el árbol del sol y el árbol de la luna, que es una de las decoraciones de la obra que conservamos en nuestra casa de la Huerta de San Vicente; probablemente es el cromo que pone fin a la obra.<sup>289</sup>

La obrilla, que según palabras del propio Francisco, podía darse por perdida, reaparece en 1982 en el número 23 de la revista *Títere* en un artículo publicado por Francisco Porrás y titulado «Un texto inédito para títeres, de Federico García Lorca», y que introduce así:

El texto que publicamos a continuación se consideraba perdido. De él se tenían noticias a través de los recuerdos del hermano del poeta, plasmados en su último libro, y de un par de artículos aparecidos en Madrid, uno de Francisco García Lorca y otro de Mario Hernández.

La obra se estrenó la víspera del día de Reyes, del año 23, en Granada. Las circunstancias de ese estreno han sido ampliamente difundidas en todos los libros que de cerca o de lejos han tratado de Federico.

Algunos datos sobre ello aparecen en el libro: “Los títeres de Falla y García Lorca”, que ya está en producción, en la Editora Nacional. Al libro remitimos a los posibles interesados.

Este texto, hasta ahora inédito, fué entregado en Alta Gracia (Argentina) por Falla al Director del Teatro de la Ciudad de Buenos Aires, Roberto Aulés, a petición de éste para su estreno en el “Teatro de los Niños”. Allí se representó, con actores y para público infantil en 1962, en el Primer Festival para niños de Nicochea.

Quien desee más datos puede solicitarlos a la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Nicochea en la Provincia de Buenos Aires.

En la representación en éste Festival el papel de Negro estaba representado por el propio Roberto Aulés. La obra fué grabada por el titerero Cesar Linari, y posteriormente

---

<sup>289</sup> Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 2.ª edición, pp. 271-273.

representada por éste artista - desde el año 65 - en Bahía Blanca, en Buenos Aires, en Mar del Plata... Ahora Cesar Linari se encuentra, esperamos que definitivamente, en Granada, y estrenará la obra en Madrid en el III Festival de Títeres para Adultos que se celebrará también éste año en el Parque del Retiro.

En honor a la publicación de éste inédito de García Lorca la portada de TITERE ha sido dibujada por Raul Mosquera, y los dibujos que acompañan al texto son creación de Carlos Taberneiro.<sup>290</sup>

Para otorgar autoridad al texto que está presentando, estrenado la víspera de Reyes de 1923 en Granada (en realidad, no fue la víspera sino el día de Reyes), remite al libro de memorias de Francisco García Lorca (*Federico y su mundo*, 1980)<sup>291</sup> y a dos artículos publicados en el suplemento de *El País* en 1977 («La niña que riega la albahaca», de Francisco García Lorca, precedido de otro de Mario Hernández titulado «García Lorca y Manuel de Falla: una carta y una obra inéditas»). Alude posteriormente al libro en preparación *Los títeres de Falla y García Lorca* (1995), para proceder a indicarnos el camino que ha recorrido el texto antes de caer en sus manos para su publicación: fue entregado en Alta Gracia (Argentina) por Falla a Roberto Aulés, según petición de este último, para estrenarlo en su «Teatro de los Niños», y fue representado, con actores y para público infantil, en 1962, en el Primer Festival para niños de Nicochea. Si se desean más datos sobre la función, remite a la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Nicochea en la Provincia de Buenos Aires. Además, comenta que la obra fue grabada por el titerero César Linari, quien la incorporó a su repertorio y la anduvo escenificando a partir del año 1965 por varias ciudades argentinas, para llegar finalmente a Granada, en 1982, donde tiene pensado estrenarla en el III Festival de Títeres para Adultos que se celebrará en Madrid. Desprendemos de todas estas líneas que Linari le ha ofrecido el texto «inédito» a Porras para su difusión en los medios españoles, si bien será el propio Linari quien la estrenará en Madrid en breve, pues el festival al que alude tendrá lugar entre mediados de julio y mediados de agosto del año en curso.

---

<sup>290</sup> Agradezco desde estas páginas el envío del texto publicado en *Títere* en 1982 al profesor González del Valle y a la persona que se lo remitió a él en aquellas fechas y que ha hecho de intermediaria, el Dr. Darío Villanueva. Todo ello gracias a la intervención de la Dra. Sotelo. Aparecerá citado como *La niña*, Títere. He preferido realizar el estudio a partir de esta versión y no de la revisada para preservar la recepción del «inédito» sin intervenciones filológicas.

<sup>291</sup> Mario Hernández, el 10 de julio de 1980, concedía una entrevista a José Miguel Ullan, del diario *El País* donde, como editor, avanzaba cuál iba a ser el contenido de *Federico y su mundo*, libro póstumo de Francisco García Lorca entorno a la figura de su hermano, que, como novedad, ofrecía nuevos puntos de vista sobre su obra. Consultar en José Miguel Ullan, «“Federico y su mundo”, un libro hasta ahora inédito de Francisco García Lorca» [en línea]. *El País*, Madrid, 10/vii/1980. [Última consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1980/07/10/cultura/332028009\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/07/10/cultura/332028009_850215.html)

Ese mismo año, 1982, Luis T. González del Valle publica en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* un artículo sobre el hallazgo titulado «*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca»<sup>292</sup>, donde se hace eco del genial hallazgo y analiza el argumento de la obra ofreciendo algunas claves para su comprensión.

El texto editado en *Títere*, que consta de siete páginas, alberga múltiples errores ortotipográficos, con lo que, en 1984, el mismo González del Valle publica en *ALEC* una versión depurada de la obrita con la autorización de Manuel Fernández-Montesinos García titulada «*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* de Federico García Lorca»<sup>293</sup>. A pesar de que el crítico finaliza la introducción a la obra dejando claro lo siguiente:

A lo ya aseverado se desea añadir que esta versión de *La Niña...* no es concebida como una edición crítica. No lo puede ser ya que no disponemos de un manuscrito: la única otra versión que existe bien pudo haber sido alterada siendo, como parece, una reconstrucción.

Las prisas por tener acabada la edición del cincuentenario de las obras de Lorca, en 1986, en la que iba incluida la recién aparecida obra como nuevo material, no permitió analizar el hallazgo con detenimiento y, al hacerlo, algunos años más tarde, surgieron las dudas acerca de la autenticidad del texto.

Si ya en 1984 González del Valle hablaba de reconstrucción, en 1986, Mario Hernández, en el catálogo de los *Dibujos* de Federico García Lorca, en nota a pie de página, con motivo de la imagen [«Jardín con el árbol del sol y el árbol de la luna», 1923], apuntaba acerca de la autenticidad parcial del texto editado por Porras:

En la acotación inicial a la estampa tercera y última: “(En el escenario está el árbol del sol y el árbol de la luna)”. Esta acotación es una de las pruebas de la autenticidad, aunque sólo sea parcial, del texto editado por Francisco Porras en *Títere* (1982) y reeditado después por L. González del Valle, *Society of Spanish and Spanish-American Studies*, 1985.<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> Luis T. González del Valle, «*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca», en *ALEC*, 7, 2, 1982, pp. 253-264. Citado como *ALEC*, 1982.

<sup>293</sup> Luis T. González del Valle, «*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* de Federico García Lorca», en *ALEC*, 9, 2, 1984, pp. 295-306.

<sup>294</sup> Federico García Lorca, *Dibujos*, proyecto y catalogación de Mario Hernández, Barcelona, Ministerio de Cultura [etc.], 1986, pág. 93. Sobre la autoría de la imagen [«Jardín con el árbol del sol y el árbol de la luna», 1923], se debe consultar la nota n.º 273.



En 1992, en una revisión de lo publicado anteriormente, Mario Hernández volvía a mencionar el hipotético original perdido<sup>295</sup>, y es que ese mismo año, 1992, la adquisición por parte de la Fundación Federico García Lorca de la adaptación escénica realizada por Roberto Aulés, permitía el acceso a los investigadores a su análisis, comenzando por Piero Menarini, quien se encarga del cotejo de ambos textos y el resultado de su estudio lo publica en el artículo «¿Es *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* realmente de Lorca?», donde concluye que las siete páginas mecanografiadas custodiadas por Linari y publicadas en *Títere* son poco fiables y «que el texto de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* publicado en las *Obras completas* no es de Lorca sino de Linari y que este último elaboró su versión (quizá en dos momentos diferentes) refundiendo la de Aulés y encajándola en la estructura trazada por Francisco García Lorca»<sup>296</sup>.

Para ello, Menarini apunta que, según el testimonio de la familia de Falla, el compositor no se llevó consigo ningún manuscrito de Lorca a Argentina, y que, en cualquier caso, Falla murió en Alta Gracia en 1946 y el estreno no tuvo lugar hasta 1960 (y no 1962 como figura en la presentación de *Títere*), con lo que eso significaría que un jovencísimo Aulés habría tenido, sorprendentemente, todos esos años el texto guardado. También hace constar que el propio Roberto Aulés reconoció que desconocía por completo la copia original de la obra y que la suya había sido compuesta como homenaje al autor:

“LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA Y EL PRÍNCIPE PREGUNTÓN”  
Adaptación escénica en dos actos, el primero dividido en dos cuadros de:  
ROBERTO AULÉS  
de un viejo cuento popular español con poemas y canciones de  
FEDERICO GARCÍA LORCA.  
En homenaje a la infancia de FEDERICO GARCÍA LORCA.  
Estrenada el 2 de abril de 1960 por “El Teatro de los niños”  
en el Teatro Presidente Alvear.<sup>297</sup>

<sup>295</sup> En su intervención «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)», ya menciona acerca de los personajes del cuento «lorquiano», «de dar fe a las dos “refundiciones” que nos han llegado» (pág. 230).

<sup>296</sup> Piero Menarini, «¿Es *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* realmente de Lorca?», en «Un “hombre de bien”», *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, a cura di Patricia Garelli e Giovanni Marchetti, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 189-190. Nota: El profesor Menarini tuvo la gentileza de enviarme una copia de este artículo hace ya algunos años, cuando estaba realizando el trabajo de investigación. Le agradezco de nuevo su amabilidad y cortesía desde estas páginas, continuación de aquel proyecto.

<sup>297</sup> Roberto Aulés, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, adaptación escénica registrada con fecha del 24 de junio de 1992 en la biblioteca de la FFGL y catalogado bajo la signatura IT-346(5). Agradezco a Rosa Illán y a Sonia González una copia del mismo, a la que citaré como *La niña*, Aulés. El texto se halla registrado en Argentores desde 1960.

Se deduce de su introducción a la obra, que la intención no era otra que rendir homenaje a la infancia del granadino a través de un texto adaptado por él mismo de un viejo cuento popular español, tal como hiciera Lorca en la representación de la obra en 1923. No comenta nada, por otro lado, de que el texto le hubiera sido entregado por el maestro Falla, dato de especial relevancia dado el prestigio del compositor.

Todos estos datos son pues el punto de partida de la investigación entorno a la autoría de las páginas publicadas en *Títere*. Creo apropiado comenzar por la fuente principal, el viejo cuento popular español que menciona, *La mata de albahaca*, el cual tiene, en realidad, alcance universal y múltiples versiones; de hecho, en una de las versiones conocidas del cuento popular en Argentina, del que se recogen hasta cinco con el título de *La planta de albahaca*, aparece un negro que recibe un beso de la niña por cada pan o pasas que le da, personaje que no aparece en las versiones españolas del cuento ni tampoco en la memoria de Francisco García Lorca, pero sí en el texto de Aulés:

*(Hace su aparición un negro vestido con traje popular americano.) (La niña, Aulés, acto primero, cuadro primero, pág. 7)*

VOZ DE MUJER. —¿A cómo va la uva, moreno? (*La niña, Aulés, pág. 7*)

IRENE. (*Corriendo al encuentro del negro.*) Quiero cuatro pampanitos. (*La niña, Aulés, pág. 7*)

Y en el de Linari, que aparece como presentador del cuento:

Negro.- (Viene desde lejos). Vendo cuentos... Vendo cuentos... les voy a vender un cuento... Había una vez un zapatero pobre, muy pobre, requetepobre! (*La niña, Títere, estampa primera, pág. 1*)

Sin embargo, González del Valle, en su análisis de la obra, desconocedor entonces de la versión argentina, ve en este negro a un juglar medieval y lo asocia a la esclavitud de los de su raza para convertirlo en «un “traficante” de ficción» (ALEC, 1982, pág. 262). Por otro lado, Mario Hernández, en el artículo ya mencionado, «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)» (pp. 235-236), ve a la figura del rey Baltasar como personaje del auto que vendría después. Las interpretaciones, a día de hoy, y con la nueva tesis en proceso, quedan rebatidas en la medida en que el negro procede de la versión argentina del cuento y no de la española.

A esto deben sumarse las peculiaridades propias del léxico y del habla hispana que registra la versión de Aulés: las Indias, cacao, Santiago de Cuba, caimán o flor de

tabaco (pág. 8); batata (coloquialismo argentino que en este contexto serviría para referirse a la «persona tonta o apocada», pág. 9) o papacito (acto primero, cuadro segundo, pág. 17). En la publicada en *Títere* aparece el término «potiche» en boca del Mago en la estampa tercera, voz francesa empleada en Argentina cuyo significado es «jarrón» y que aquí podría tener un sentido más vago e impreciso, como «cosas»:

Vengo a palacio a curar mal de amores y otros potiches!!! (*La niña*, *Títere*, pág. 6)

El segundo rasgo pues lo aportan las características del idioma. Aulés menciona que el cuento lo ha armonizado con poemas y canciones de García Lorca y, efectivamente, se pueden rastrear una gran cantidad de ellos entre sus páginas, incluido el «Son de negros en Cuba» (abril de 1930) perteneciente a *Poeta en Nueva York*; en las siete páginas que se publican en *Títere* se realiza una selección y aparecen, por un lado, versos del poema «Es verdad» del libro *Canciones*:

Ay, qué trabajo me cuesta  
quererte como te quiero.  
Por tu amor me duele el aire,  
el corazón y el sombrero! (*La niña*, *Títere*, estampa primera, pág. 5)

E incluso del *Amor de don Perlimplín*, que es posterior:

Herido de amor herido.  
Herido muerto de amor. (*La niña*, *Títere*, pág. 5)

Pero no ya de un poemario que distaba tanto en el tiempo como *Poeta en Nueva York*, pues la desconfianza habría aparecido en el momento de la publicación, con lo que el tercer rasgo lo hallamos en la datación de las composiciones del poeta, todas posteriores a excepción de la titulada «El Vito», que es precisamente la que recuerda Francisco que entonaba la niña al salir a la ventana y la que se reproduce en *Títere* tal cual:

Tengo los ojos azules  
y el coranzoncito igual  
que la cresta de la lumbre.  
(Cantando) (*La niña*, *Títere*, estampa primera, pág. 2)

El hecho de no tener en cuenta la inclusión de otras composiciones con fecha posterior a 1923, nos lleva a pensar en el descuido provocado por la premura de la presentación del «inédito», a pesar de que el libro de memorias de Francisco García Lorca aparecía publicado en el segundo semestre de 1980 y el «inédito» no apareció hasta principios de

1982. Es probable que a Linari le llegase la noticia posteriormente o que se hiciese con un ejemplar algún tiempo después de su salida al mercado. Lo que sí seguía en sus manos era la grabación de la función de Aulés, de la que, recordemos una vez más, a pesar de estar registrada desde 1960 en la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), no será hasta algunos años más tarde cuando se tenga noticia de su existencia.

Esto último nos lleva a retomar las palabras de la introducción al «inédito» texto publicado en *Títtere*, donde se manifiesta que Linari grabó la actuación de Aulés en 1962 en el Primer Festival para niños de Nicochea, y tras unos años, él mismo incorporó dicho texto a su repertorio de representaciones. Menciona, además, que si alguien está interesado en el espectáculo de ese día, puede remitirse a la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Nicochea en la Provincia de Buenos Aires, pero no constan en los archivos del ayuntamiento de la localidad ningún registro de la función.<sup>298</sup>

Esa grabación de sonido, realizada de extranjería, y perdida posteriormente, fue transcrita por la mujer y compañera de Linari, Irene Melfi, y de ahí incorporada al repertorio y representada a partir de 1965. La transcripción, que sí se conserva, consta de un total de nueve páginas<sup>299</sup>, mientras que la de Aulés, que, en principio, era la que se estaba registrando en aquel Primer Festival para Niños de Necochea, consta de veintitrés, con lo que, aun teniendo en cuenta las posibles variantes tipográficas a la hora de transcribir un texto o las variantes textuales mismas derivadas de la itinerancia de este tipo de espectáculos, el hecho de que en esta transcripción figuren personajes que luego desaparecen en la publicada en *Títtere* (por ejemplo, el personaje de Isabel, el del Ministro Cacahuetes o el del Negro 2), la desaparición de la escena del beso del Príncipe a la cola del burro o de las órdenes de este en pago a la osadía de Irene, o la aparición en la estampa tercera de la niña Irene disfrazada de mago con un manto negro, un sombrero en forma de cucurucho bordado de estrellas de plata y una gran capa, y con el árbol del sol y el árbol de la luna como decorado, que no aparece, curiosamente, en la versión de Aulés, pero sí en el recuerdo de Francisco, conduce a pensar que nos

---

<sup>298</sup> Esta, y otras informaciones sobre la actividad de César Linari en España, han sido facilitadas por la amabilísima Yanisbel V. Martínez en su también reciente y amplia investigación sobre el tema.

<sup>299</sup> Un resumen del argumento de dicha transcripción se halla en el artículo de Yanisbel V. Martínez ya mencionado, «En busca de la niña que riega la albahaca», pág. 123. La entrevista que le realizó a Irene Melfi y en la que esta le ofreció una copia de lo transcrito, tuvo lugar en Granada el 21 de diciembre de 2015, por lo que la información aportada la podemos considerar la más reciente que existe sobre el asunto.

hallamos ante un híbrido de la obra cuya finalidad era aproximarse a la versión que Francisco y Concha dieron de ese día.

Otro indicio más para cuestionarse el «inédito» lorquiano es que el argumento publicado en la revista *Títere* sigue fielmente la reconstrucción realizada por Francisco y Concha García Lorca, tal como lo habían recordado pocos años antes. Si bien en ninguno de sus recuerdos la Niña tenía nombre, en la versión de Linari, como en la de Aulés, se llama Irene García. En la versión popular del cuento, como se analizará más adelante, la Niña no tiene nombre (a excepción de la versión granadina, donde aparece como Mariquilla, pero no como Irene, y menos aún como Irene García). Hay un poema del libro *Canciones*, de la serie «Juegos», titulado precisamente «A Irene García» y subtulado *Criada* (*Poesía*, pág. 353), con lo que, igual que aparecen unos versos de ese mismo poemario, el nombre de la dedicatoria pudo ser prestado al títere.

Sigue comentando que César Linari la anduvo escenificando, desde el año 1965, por varias ciudades argentinas hasta llegar a Granada y que se espera que estrene la obra en Madrid en el III Festival de Títeres para Adultos que se celebra en el Parque del Retiro. Un estreno de esas características en el año 1982 debía tener una repercusión mediática importante, pues se anunciaba, no solo un «inédito» de Federico García Lorca, sino, además, una parte del engranaje en la historia de los títeres en España que tuvo lugar en aquella función de Reyes de 1923.

En la hemeroteca del diario *ABC* de Madrid, figuran varias noticias relacionadas, pero sin ninguna repercusión *a posteriori*: el 9 de febrero, se hace eco de esta noticia, con el epígrafe de «Federico García Lorca», e informa de la publicación de la recién hallada obrita en la revista *Títere*; asimismo, el 21 de julio, en un artículo redactado por Francisco Otero y titulado «III Festival de Títeres para adultos», se facilita el programa de las actuaciones que tendrán lugar en el Parque del Retiro del 15 de julio al 15 de agosto, y, aunque figura el nombre de la compañía de César Linari, solo hace mención a que representarán, del 27 al 31 de julio, una versión de *La flauta mágica* de Mozart, sin otra alusión a la puesta en escena del «inédito» descubrimiento; por último: en un artículo del 3 de junio de la edición sevillana del diario, titulado «Se estrena en Madrid la primera obra de García Lorca»<sup>300</sup>, vuelve a aparecer el nombre de César Linari

---

<sup>300</sup> Los tres artículos que aparecen nombrados con relación a César Linari han sido consultados en la Hemeroteca Digital del diario *ABC*: «Federico García Lorca» [en línea]. *ABC* Madrid, 09/II/1982, pág. 75. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/02/09/075.html>;

vinculado al reciente descubrimiento pues, según esta fuente, al día siguiente, las marionetas de hilo del grupo argentino César Linari estrenarían la obra con motivo de la inauguración de la avenida de García Lorca ante un público tan escogido como la familia y los amigos del poeta, entre otros asistentes. Sin embargo, no hubo trascendencia alguna.

La interrelación argumental y estructural de las versiones que se pueden manejar hoy en día (desde la que parte del recuerdo de Francisco García Lorca hasta la transcripción que realizó Irene Melfi de aquella grabación de incógnito, y que es una de las más recientes incorporaciones a los estudios sobre la autoría de la obra) con respecto a su fuente más directa, el cuento popular tanto español como argentino, es el objetivo del apartado que viene a continuación.

---

Francisco Otero, «III Festival de Títeres para adultos» [en línea]. *ABC* Madrid, 21/VII/1982, pág. 27. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/07/21/027.html>; «Se estrena en Madrid la primera obra de García Lorca» [en línea]. *ABC* Sevilla, 3/VI/1982, pág. 99. Disponible en: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1982/06/03/099.html>. [Última consulta: 7 de abril de 2015].

### 8.2.2. LA MATA DE ALBAHACA

Retomando las palabras de Francisco García Lorca sobre la procedencia del cuento:

Tengo para mí que Federico compuso la obra sobre fragmentos de un viejo cuento medio perdido en la memoria. Lo digo porque no recuerdo que ese cuento formara parte de nuestro saber tradicional, si bien Federico era mejor sujeto folklórico que yo. Por otra parte, algunas de las preguntas, entre ellas la que se encarna en el título, tienen un tan marcado sabor tradicional que me inclino a creer que todo no fue invención del poeta. En el citado poema se restringe su acción, y se dice que el cuento ha sido simplemente «dialogado y adaptado al *Teatro Cachiporra Andaluz* por Federico García Lorca».

Toma como base el repertorio de la tradición popular existente, pero en esta ocasión, no del teatro de títeres sino de la transmisión oral. Y se trata de uno de los cuentos populares más difundidos en todo el mundo, *La mata de albahaca*<sup>301</sup>. En España, Aurelio Espinosa recogió los cuentos de la tradición popular oral durante su recorrido por los pueblos españoles en 1920 y formó una primera colección de *Cuentos populares españoles*, publicados entre 1923-1926 en tres volúmenes por la Universidad de Stanford (a finales de los años cuarenta disponía ya de treinta y ocho versiones de este cuento). A pesar de las divergencias registradas debido a la transmisión oral del cuento, guardan rasgos estructurales similares. En general, siempre finaliza con el matrimonio entre la niña y el príncipe/rey, aunque hay versiones en las que el desenlace se complica. Será interesante recorrer el cotejo de las versiones más populares del cuento con el texto que estrenó Roberto Aulés (1960) y la polémica refundición entregada por César Linari a Francisco Porrás para su publicación (*Títere*, 1982), aunque, como ya se ha apuntado, la incorporación del personaje del Negro en las versiones de Aulés y de Linari, personaje que no menciona Francisco García Lorca en su recuerdo de aquel día, nos acerca más al cuento popular difundido en Argentina y titulado *La planta de albahaca*<sup>302</sup>, del que se recogen hasta cinco versiones, que no al español.

En cualquier caso, Federico la que adaptó fue la versión española del cuento popular, por lo que comienza el análisis con la selección de las tres que figuran en el primer tomo de la recopilación realizada por Espinosa: la primera versión procede de Toledo; la segunda, de Aldeorno (Segovia); y la tercera, de Granada, quizá la más cercana a la

---

<sup>301</sup> Aurelio M. Espinosa, *La mata de albahaca* en *Cuentos populares españoles*, Tomo primero, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, pp. 3-13. En el año 2009 se volvió a editar la colección, en un solo tomo, con un estudio previo de Luis Díaz González.

<sup>302</sup> Berta Elena Vidal de Battini, *La planta de albahaca* en *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, Tomo IX, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1984, pp. 12-41. Disponible en: <file:///C:/Users/oxul/Downloads/cuentos-y-leyendas-populares-de-la-argentina-tomo-9--0.pdf>

hora de versionar el cuento (se debe tener presente que en el programa de mano de aquella noche figuraba «viejo cuento andaluz» «dialogado y adaptado al *Teatro Cachiporra Andaluz*»). Por otro lado, las cinco versiones del cuento argentino tienen también lugares de procedencia distintos (La Rioja, Mendoza y San Luis), así como fechas de registro diferentes (desde 1940 a 1968).

En la primera versión del cuento español, se trata de una madre con dos hijas; en la segunda versión, de una mujer con tres hijas; y en la tercera, de un hombre con tres hijas. El cuento, incluido en la sección de «Cuentos de adivinanzas», incluye también rasgos de los denominados cuentos «acumulativos», en los que el narrador se permitía añadir detalles. Esto explica por qué varía el número de hijas: la más frecuente es la reducción de tres niñas a una sola, como en la reconstrucción realizada por los hermanos García Lorca o en la refundición de Linari (la niña Irene). En la versión de Aulés las muchachas son tres (Adelina, Isabel e Irene), como en el cuento argentino, aunque en las versiones americanas, las niñas no tienen nombre. Esta es la variante más frecuente junto con la de la condición social del joven quien, en ocasiones, no es príncipe ni rey sino tan solo un señor o un caballero, si bien en las cinco versiones argentinas estudiadas, las más cercanas geográficamente a los titiriteros Aulés y Linari, siempre es el rey. Otro dato a tener en cuenta es que en Argentina el padre (o padres) de las tres hermanas suelen ser ya mayores y no se especifica ni la profesión ni el nombre (solo en dos de las versiones se menciona un telar), mientras que en la versión de Aulés el padre de las niñas es zapatero y además se presenta como don Gayferos, profesión y nombre que se imita en *Títtere*.

Llegamos a la anecdótica pregunta, que es realizada por un señor en la versión toledana:

–Señorita que riega la albahaca,  
¿cuántas hojitas tiene la mata? (*La mata de albahaca*, 1, pág. 3)<sup>303</sup>

Por el hijo del rey en la segoviana:

–Señorita que riega la albahaca,  
¿cuántas hojas tiene la mata? (*La mata de albahaca*, 2, pág. 6)

---

<sup>303</sup> Las citas de cada una de las versiones del cuento popular español aparecerán tras el nombre de la narración, *La mata de albahaca*, seguidas de un número: 1 (Toledo), 2 (Segovia) y 3 (Granada). Por otro lado, las versiones argentinas del cuento aparecerán tras el nombre, *La planta de albahaca*, la localidad y la fecha: 1 (La Rioja, 1951), 2 (La Rioja, 1968), 3 (La Rioja, 1950), 4 (Mendoza, 1951) y 5 (San Luis, 1940). Hay que señalar que la versión 3 lleva por título, en realidad, *El rey y la niña prudente* y la 4, *La mata de albahaca*, aunque las mencionaremos con el título generalizado.



Y por el propio rey en la granadina. Además, en esta última, la pregunta se formula de manera diferente:

–Regadora que riegas la albahaca,  
¿cuántas hojas tiene la mata? (*La mata de albahaca*, 3, pág. 9)

En las versiones argentinas, la pregunta se enuncia con algunos matices también, aunque en lo esencial, como en el cuento español, no varía el rumbo del mismo:

–Mira, niña de la mata de albahaca,  
¿cuántas hojas tiene tu planta? (*La planta de albahaca*, 3, La Rioja, 1950, pág. 29)

–¡Oh, mi niña que riega l' albahaca!,  
¿no me dirás cuántas hojas tiene la mata? (*La planta de albahaca*, 4, Mendoza, 1951, pág. 31)

–Adiós, señorita de la planta de albahaca,  
¿no me puede decir cuántas hojas tiene la mata? (*La planta de albahaca*, 5, San Luis, 1940, pág. 35)

Apreciamos que en las versiones españolas no figura el término «niña» en la cuestión, pero sí en las argentinas y en las versiones de Aulés y de *Títere*, muy similares al planteamiento recordado por Francisco García Lorca:

–Niña, niña que riegas la albahaca,  
¿cuántas hojitas tiene la mata? (*La niña*, Aulés, acto primero, cuadro primero, pág. 4)

–Niña que riegas las albahaca,  
¿cuántas hojitas tiene la mata? (*La niña*, *Títere*, estampa primera, pág. 2)

Las dos hermanas mayores, avergonzadas, no responderán y será la más pequeña la que rete al príncipe o rey con su ingenio, hecho que desencadenará que este se enamore aún más de la niña. La respuesta, pues, varía en los tres cuentos. En la versión toledana, responde:

–Caballero pinturero,  
usté que sabe leer y escribir,  
sumar y restar,  
multiplicar y dividir,  
¿cuántas estrellitas tiene el cielo  
y arenitas la mar? (*La mata de albahaca*, 1, pág. 3)

En la versión segoviana, dice:

–Señorito aventurero,  
¿cuántas estrellas tiene el cielo? (*La mata de albahaca*, 2, pág. 6)

Y en la versión granadina, la hermana menor, Mariquilla, contesta:

–Tenedor de pluma y tintero<sup>304</sup>,  
¿cuántas estrellas tiene er cielo? (*La mata de albahaca*, 3, pág. 3)

En las versiones argentinas la respuesta se emite en los siguientes términos:

–Digamé mi Real Majestá, cuántas estrellas hay en el cielo, y yo le diré cuántas  
hojas tiene mi planta. (*La planta de albahaca*, 3, La Rioja, 1950, pág. 29)

–¡Oh, mi Rey herrero!,  
¿no me dirá cuántas estrellas tiene el cielo? (*La planta de albahaca*, 4,  
Mendoza, 1951, pág. 32)

–Adiós, Rey de tierras y cielos,  
¿cuántas estrellas hay en el cielo? (*La planta de albahaca*, 5, San Luis, 1940,  
pág. 36)

Aulés cambia las «estrellas» por los «rayos de sol», mientras que en *Títere* se reproducen las palabras de Francisco García Lorca, «zaragatero» incluido:

–Señor Príncipe Preguntón,  
Ud. que está en el balcón,  
¿cuántos rayos tiene el sol? (*La niña*, Aulés, acto primero, cuadro primero, pág.  
6)

–Dime, rey zaragatero,  
¿cuántas estrellitas tiene el cielo? (*La niña*, *Títere*, stampa primera, pág. 2)

Ante la magnitud de tal pregunta, el protagonista masculino enmudece y, herido en su orgullo, decide vengarse de la niña. Es por ello que, o bien se disfraza, como ocurre en las versiones españolas, o bien envía a otra persona disfrazada, a venderle algo a la niña a cambio de un beso. El señor del primer cuento se presenta como vendedor de telas; el hijo del rey del segundo, como encajero; y el rey del tercero, como limosneta. En las versiones argentinas, el Rey envía desde a un viejo legañoso que vende pescado a cambio de que le laman las legañas (La Rioja, 1951) a un criado negro, feo y sucio que cambia pan por besos (La Rioja, 1968), pasando por otro negro que vende pasas por

---

<sup>304</sup> «De pluma y tintero» aparece en *Lola la comedianta*, en boca de Lola: «Adiós caballero... / (*Aparte*) / de pluma y tintero», y en el *Retablillo de don Cristóbal*, en boca de la madre de doña Rosita: «Caballero / de pluma y tintero»; en Tadea Fuentes, *Op. Cit.*, pág. 30.

besos y abrazos (Mendoza, 1951) o por otro viejecito pobre, mugriento y legañoso que vende truchas por un beso y un abrazo (San Luis, 1940).

En la versión de Aulés, el príncipe envía a un negro que vende uva a cambio de un beso, mientras que en la de *Títere* es el propio príncipe el que la vende, como relatara Francisco García Lorca, aunque no se trataba de uva sino de pescado.

En ninguna de las versiones españolas del cuento popular aquí reseñadas, aparece el personaje del Negro. Tampoco en la versión reconstruida por los hermanos de Federico, pero sí en la de Aulés y en la presentada en *Títere*. Aulés mantuvo el personaje del cuento popular argentino, no solo como criado disfrazado, sino también como la figura del cuentacuentos, figura que se aprovechó en el «inédito» ofrecido por Linari, pero que parece que no tiene demasiada cabida en nuestro folclore popular ni como presentador del cuento ni como lacayo del rey disfrazado.

La hermana menor es la única que accede a la peculiar venta, hecho que aprovecha el príncipe o rey para burlarse de ella cuando vuelve a verla. El caballero de la primera versión le recuerda:

–Y el beso que me dió  
¿qué tal le gustó? (*La mata de albahaca*, 1, pág. 5)

El hijo del rey de la segunda interviene así:

–Y el beso del encajero  
¿estuvo malo o estuvo bueno? (*La mata de albahaca*, 2, pág. 7)

Por último, el rey de la versión granadina manifiesta:

–Tre orejone te comites  
pero tre besito me dites. (*La mata de albahaca*, 3, pág. 11)

En las versiones argentinas, el rey también se lo echa en cara, con aire burlón, y la niña decide volver a vengarse disfrazándose de la muerte o de cura y visitar al rey para que le bese la cola a la montura (una yegua o una burra) y pueda ser perdonado por sus pecados, pues en caso contrario, deberá abandonar este mundo. El rey, muerto de miedo, lo hace sin pensárselo dos veces y sigue así la burla.

En las versiones españolas, después del engaño del beso, la niña no vuelve a aparecer más, él enferma de pena y la niña decide disfrazarse de médico para ir a sanarlo. En la primera versión se presenta como un especialista que cura todas las enfermedades de

amores y pide un mazo y un nabo muy gordo para metérselo por el culo y sanar así al caballero:

Y con el mazo empezó a darle mazazos al nabo pa metérselo bien en el culo. Y aquel pobre venga a chillar y venga a chillar... Y allí estuvo dando mazazos en el nabo hasta que se le metió todo en el culo. (*La mata de albahaca*, 1, pág. 5)

En la segunda, se presenta como médico superior y también dice:

–Pa que sane el príncipe hay que meterle un nabo en el culo. (*La mata de albahaca*, 2, pág. 8)

Y la Mariquilla granadina, disfrazada de médico extranjero, solicita que los dejen a solas:

Y llevaba un rábano mu largo que mandó que le cortaran de su güerta. (*La mata de albahaca*, 3, pág. 11)

A diferencia de las otras dos versiones, en esta, Mariquilla, le hace confesar que lo que tiene es mal de amores para acto seguido ofrecerle el tratamiento:

–Pus no hay má remedio que echale una lavativa.

Y cogió er rábano y se lo metió en er culo. Y er rey chillaba y chillaba. Y así lo dejó chillando y con er rábano metió en er culo. (*La mata de albahaca*, 3, pág. 11)

La versión de Aulés sigue la del cuento popular argentino y el rey le da un beso al rabo del burro, mientras que en la publicada en *Títere*, no aparece esta parte del cuento, como tampoco figura en la explicación del hermano del poeta. Cuando el príncipe enferma, aparece la niña disfrazada de mago, lo saca de la melancolía y este le pide que se case con él, a lo que ella accede sin dudarle. Así acaba la versión que se presentó en España en 1982 junto con un parlamento entre el príncipe y la niña que recuerda mucho al de Aulés y que luego veremos porque, en realidad, el cuento aún no se ha acabado.

Después del episodio del nabo, el caballero, el príncipe y el rey españoles sanan y vuelven a pasarse por casa de las hermanas repitiendo lo de siempre, con la respuesta de la niña toledana de:

–Y el nabo por el culo,  
¿estuvo blando o estuvo duro? (*La mata de albahaca*, 1, pág. 5)

En la segunda, muy similar la de la niña segoviana:

–Y el nabo por el culo,  
¿estaba blando o estaba duro? (*La mata de albahaca*, 2, pág. 8)

Y la niña granadina le contesta:

–Y el rábano que te metí pol culo,  
¿te supo blando o te supo duro? (*La mata de albahaca*, 3, pág. 12)

En el caso del beso al burro de la versión de Aulés, la pregunta es:

–Usted que besó el rabo a mi burro,  
¿cuántos rayos tiene el sol? (*La niña*, Aulés, acto primero, cuadro segundo, pág. 16)

Vamos llegando al desenlace, que cuenta con finales alternativos en cada una de las versiones del cuento. La primera acaba con el más generalizado:

Y entonces él comprendió que era ella la que le había metido el nabo por el culo y le dijo:  
–Yo comprendía que eras tú y por lo tanto me caso contigo.  
Y se casaron. (*La mata de albahaca*, 1, pág. 5)

La segunda tiene el final truncado, pues no sabemos si acaba como la versión toledana del cuento. La última intervención de la niña dice:

–Y el nabo por el culo,  
¿estuvo blando o estuvo duro? (*La mata de albahaca*, 2, pág. 8)

Y la tercera versión se complica, como la del cuento argentino, ya que el rey decide vengarse otra vez. La venganza consistía normalmente en contestar a tres preguntas absurdas o en llevar a cabo tres tareas aparentemente imposibles de realizar. En este caso invita a palacio al padre con las tres hijas con la siguiente orden:

–De la tres hija que uté tiene me entrega mañana una viuda, la otra doncella y la otra preñá. (*La mata de albahaca*, 3, pág. 12)

El padre, que no sabe qué hacer, disfraza a la mayor de viuda, a la mediana le pone una barriga y a Mariquilla la presenta como a la doncella. Ya en casa del rey, Mariquilla pide para comer «nieve asá». Imposible, «eso no pué sé», así que, enfadada, reta:

–Vaya, pus de la tre hija que tiene mi padre tampoco pué estar una preñá. (*La mata de albahaca*, 3, pág. 13)

El rey, que todavía está pensando en vengarse, pide en matrimonio a Mariquilla, y esta acepta. La noche de bodas, Mariquilla, decide irse a dormir sola y esconde en la cama un muñeco parecido a ella lleno de licor con una cuerda atada al cuello y se mete debajo de la cama. El rey aparece en la habitación con un puñal «mu grande, mu grande, pa matala». No reconoce que es un muñeco lo que hay en la cama y le pregunta:

—¿Te acuerdas, Mariquilla, cuando pa burlarte de mí me preguntates cuántas estrellas tiene er cielo? (*La mata de albahaca*, 3, pág. 13)

Mariquilla tira de la cuerda para que el muñeco asienta y vuelve a inquirirle:

—¿Te acuerdas, Mariquilla, cuando pa burlarte de mí te disfrazates como méico y me metites un rábano en er culo? (*La mata de albahaca*, 3, pág. 13)

El muñeco torna a asentir y entonces lo apuñala en el pecho. Comienza a salir el chorro de licor que le cae en la boca y le dice:

—¡Ay, Mariquilla, dulce tienes la muerte y agria la vida! (*La mata de albahaca*, 3, pág. 13)

Entonces, sale ella de debajo de la cama y le espeta:

—Mierda pa er rey que yo stoy viva. (*La mata de albahaca*, 3, pág. 13)

Sale por una puerta «farsa» y se va para su casa. Así que, después de todo, el cuento granadino no tendrá un final feliz en la línea «fueron felices y comieron perdices» (final, por cierto, inventado por Saturnino Calleja y que Federico ya debía conocer porque el recuerdo de su hermano va en esa línea).

En las versiones argentinas, el reto consistía ahora en que las tres hermanas y el padre debían presentarse en palacio así:

Descalzas y calzadas, a caballo y a pie, y la menor gruesa y antojada. (*La planta de albahaca*, 1, La Rioja, 1951, pág. 16)

A pie y a caballo, calzados y descalzos, doncellas y no doncellas. (*La planta de albahaca*, 2, La Rioja, 1968, pág. 23)

Calzadas y descalzas, a pie y a caballo. (*La planta de albahaca*, 3, La Rioja, 1950, pág. 30)

Embarazadas y doncellas y él descalzo y calzado, a caballo y a pie. (*La planta de albahaca*, 4, Mendoza, 1951, pág. 33)

Doncellas y embarazadas, y el viejo tenía que ir a pie y a caballo, descalzo y calzado, desnudo y vestido. (*La planta de albahaca*, 5, San Luis, 1940, pág. 38)

Aulés continúa la tradición del cuento y el príncipe ordena a la niña tres tareas:

Que vaya a palacio bañada y no bañada, peinada y no peinada, a caballo y no a caballo.  
(*La niña*, Aulés, acto primero, cuadro segundo, pp. 16 y 17).

La niña, con su ingenio, saldrá victoriosa de las tres. En el recuerdo de Francisco no aparece este episodio, como tampoco aparece en la versión ofrecida por *Títere*.

El príncipe de Aulés le dirá a la niña que se puede llevar del palacio lo que más le guste y se lo llevará a él, con lo que al final le pedirá matrimonio. Algo similar ocurrirá en las versiones del cuento argentinas, si bien antes de esta escena, la niña le solicitará al príncipe como recompensa algo imposible, como la «nieve *asá*» de la Mariquilla granadina:

Nieve dorada al juego, en la punta de una espada. (*La planta de albahaca*, 1, La Rioja, 1951, pág. 16)

Como eso no puede ser, entonces la niña le desvela cómo ha podido cumplir con el reto, astucia con la que maravilla al rey, que le insiste en que se lleve lo que quiera y es en ese momento cuando se lo lleva a él. El rey ya sucumbe del todo al ingenio de la niña y le pide matrimonio. Incluso en una de las versiones del cuento (La Rioja, 1968), ella demostrará más sagacidad que su marido a la hora de resolver cuestiones de justicia y este le cederá el gobierno.

La versión granadina parece entonces la que más se asemeja a las argentinas y a la de Aulés, siendo la publicada en *Títere* más próxima al recuerdo de los hermanos García Lorca con la salvedad de que hay elementos de la de Aulés que ponen en tela de juicio la originalidad de la pieza presentada como inédita, como, por ejemplo, las palabras finales con las que acaba la obra. Aulés finaliza con una conversación entre la niña y el príncipe donde esta le pide que, cuando estén casados, le cuente cuentos, a lo que el futuro marido accede y, además, le dice que en el año 1917 tuvo la oportunidad de ver un hada en la habitación de un primo suyo pequeño (difícil reconocer aquí al poeta porque en aquel entonces contaba con diecinueve años y Aulés aún no había nacido) y el Negro concluye:

-Claro, la vió como se ven las cosas puras, situadas al margen de la circulación de la sangre, con el rabillo del ojo, como otro poeta vió en el mar a las sirenas; las vio que se acababan de hundir. Esas cosas se ven con la fe arraigada que solamente tiene el poeta, el niño y el tonto pùro. (*La niña*, Aulés, acto segundo, pág. 23)

Parlamento similar que siguen la niña y el príncipe en la versión de *Títere* respecto al duende de la alegría, que «vive debajo de la almohada de un niño puro», «puro como las cosas tontas con lechuguillas del alma»), mientras «no se sabe si brilla más el sol o la luna» (*La niña*, Títere, estampa tercera, pág. 7). Final que aúna la versión de Aulés y el decorado que recordara Francisco García Lorca.

También la versión granadina era la más cercana geográficamente al poeta, con lo que si bien igual no la pudo consultar del recopilatorio publicado por Espinosa, es probable que la oyera en boca de los ancianos vegueros con los que gustaba conversar y de los que extraería mucho material popular. Hay que decir que en esta versión se dan toda una serie de rasgos consonánticos característicos del habla andaluza (pérdida de consonantes finales: regá, tre, uté; pérdida de *-d-* intervocálica en terminaciones *-ado*: avergonzao; reducciones o apócope: mu, pa, pus; neutralización *l/r* en posición final: *-er*; velarización de *b* por *g*: güele, agüela, güerta, güeno; aspiración de la *h-* inicial procedente de la *f-* latina: jacé; pérdida intervocálica de la *-d-*: méico; elisiones: l'abrieran, m'ha; expresiones: ¡josú!, sardequilla; y otros fenómenos lingüísticos: naide), que era rarísimo que Federico emplease. Hay ejemplos muy aislados en alguna prosa juvenil, como en el primer canto de *Historia vulgar*, fechada en enero de 1917, en el que sí quedan registrados:

—¿Dónde va el mocico?  
—Vengo de guardar estas ovejas del amo. ¿Y osté, qué jace?  
—Aguardando la muerte, hijo mío.  
—¡Bah! ¡Bah! No está osté mu acartonaao que digamos... (*Prosa inédita de juventud*, pág. 353)

O en la prosa inconclusa [*El comediante de amores*], de mayo de 1917, donde también hace uso de esas características:

¡Comadre! ¡Comadre! Venga osté pacá, que va osté a oír unos romances mu preciosos que dice este forastero. Niña, corre, que no te pierdas naíca de lo que dice, y tú que tienes tan güena memoria, lo aprendes pa que luego se lo refieras a tu papá. (*Prosa inédita de juventud*, pág. 389)

Por otro lado, la versión popular del cuento era demasiado vulgar y, teniendo en cuenta que el público al que iba dirigido el espectáculo era básicamente infantil, era necesario adaptarla con escenas que diesen paso a la fantasía (la niña disfrazada de mago con un manto negro y un sombrero cucurucho bordado de estrellas de plata, el



patio del castillo con el árbol del sol y el árbol de la luna, etc.) a través de un lenguaje mucho más dulce y poético (recordemos, si no, a la niña entrando en palacio):

Soy el mago de la alegría,  
que traigo el trompetín de la risa. (*La niña*, Títere, stampa tercera, pág. 6)

Y con un final feliz donde la niña y el príncipe consumasen su amor mediante el matrimonio. En los entreactos salía el propio Cristóbal, muñeco que movía Federico, y entablaba diálogo con los espectadores llamando a cada niño por su nombre. Para los niños que llenaban la sala y para el propio poeta, este momento de espontaneidad era sin duda delicioso.

Otra de las versiones de este cuento, según publica Espinosa, sería *Las tres hijas del saastre*. Esta versión burgalesa es más breve que las anteriores y argumentalmente muy similar.<sup>305</sup>

Aún habría otra narración para niños titulada *Irene (Las bromas de un rey)*, versión castellana de un cuento popular valenciano realizada por Jaume Muñoz, que también guarda similitudes con el argumento de *La niña*.

Incluso la zarzuela *Luisa Fernanda*, género musical al que tan aficionado era Federico, popularizó el diálogo del cuento, con algunas modificaciones, en el número musical *Caballero del alto plumero*:

CAROLINA  
–Caballero del alto plumero,  
¿dónde camina  
tan pinturero?

JAVIER  
–Señorita que riega la albahaca,  
¿cuántas hojitas  
tiene la mata?

La conclusión a toda la información aportada y analizada sobre esta farsa para muñecos es que de la representación de aquel día de Reyes de 1923, mientras que sí se han logrado conservar las cabezas y los trajes de los títeres o algunos decorados, del texto que nos ocupa, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, no hay ninguna huella, más que el cuento popular, *La mata de albahaca*, y el recuerdo de los hermanos del poeta que presenciaron el espectáculo, tan tradicional como vanguardista.

---

<sup>305</sup> Aurelio M. Espinosa, *Op. Cit.*, pág. 14.

El texto que aparece en 1982 de la mano de Francisco Porrás y que publica en la revista *Títtere*, capta la atención de los especialistas lorquianos y de la propia familia, que ven la posibilidad de recuperar el texto que se daba por perdido. Francisco García Lorca ya había fallecido por aquel entonces, al igual que su hermana Concha, y no pudo analizar lo que allí se presentaba. Isabel, espectadora de la función, contaba con tan solo trece años en 1923, con lo que el texto que se publicaba, bien podía ser el que se había representado en aquella fiesta o parecerse. En la presentación de la obra se hace constar que esta fue entregada por Falla a Roberto Aulés para su repertorio de teatro para niños, y que en 1962, otro titiritero, César Linari, la grabó y la incorporó a partir de 1965 en sus espectáculos por Argentina. La obra, que no puede someterse a edición crítica por no haber manuscrito, sí lo hace a depuración a manos del profesor Luis T. González del Valle y se publica en 1984, dándose por válida y apareciendo en las *Obras completas* de 1986, edición especial por el aniversario de la muerte del poeta.

Ya Mario Hernández, en esas fechas, fue cauteloso con la autenticidad del texto, pero será realmente con la adquisición de la versión de Roberto Aulés cuando se active todo el engranaje investigador porque el propio Aulés declaraba que se trataba de una adaptación escénica de un viejo cuento popular español (adoptando, eso sí, el título de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* en lugar del título original), armonizada con poemas y canciones de Federico García Lorca y dedicada a su memoria. El estreno fue llevado a cabo por el Teatro de los Niños en el Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires en 1960. La dividía en actos y escenas, pero no en estampas y un cromó, como recordara Francisco. Aquí comienzan las dudas, puesto que la versión de Aulés, de veintitrés páginas, se transforman en las nueve transcritas por Irene Melfi, esposa y compañera de Linari, de aquella grabación de extranjis realizada en 1962 en Necochea, y estas, a su vez, en las siete publicadas en *Títtere*, entre las que se detectan personajes eliminados y escenas añadidas fruto del recuerdo de Francisco.

Aulés no podía ser más claro: se trataba de su adaptación del cuento popular (del español pero también del argentino, como se ha comprobado) y se la dedicaba al poeta. Linari, de este modo, debía de ser consciente de que estaba grabando una adaptación y, aunque el texto hubiera podido sufrir modificaciones por su carácter oral, la diferencia parece llevarnos a una reducción voluntaria que después se amoldó al recuerdo de Francisco para ser introducida en el mercado español como el «inedito» recuperado de la mano de Francisco Porrás, excelente reclamo publicitario en su momento que, aunque

cuestionado con timidez desde el principio, no impidió su publicación como parte de la obra completa del poeta. Según como se mire, el objetivo quedaba alcanzado.

Desde ahí, sin embargo, comenzó un tambaleo en los cimientos de la supuesta autoría, la desaparición de la farsa en las ediciones posteriores como obra atribuida a Federico García Lorca y un aumento del interés de los estudiosos en el proceso del versionado.

### 8.3. TRAGICOMEDIA DE DON CRISTÓBAL Y LA SEÑÁ ROSITA

#### 8.3.1. LOS MANUSCRITOS AUTÓGRAFOS

El germen de los Títeres de Cachiporra debe establecerse, según el flujo epistolar, en el verano de 1921, momento en el que Federico le dice a su amigo Salazar que «los Cristobitas los está *machacando*» y le habla ya de la escena en la que *Currito er der Puerto* le quiere probar las botas a doña Rosita y la convence cantándole una copla (en efecto, el episodio figura en el cuadro sexto de la *Tragicomedia* tal y como la conocemos a partir de la versión publicada por Guerrero Zamora en *Raíz*, fuente primera de las ediciones posteriores).

Christian de Paepe escogió la versión autógrafa de 1922 para realizar una edición crítica con la finalidad de dar a conocer la versión original inédita de esta obra y de mostrar las transformaciones hasta su publicación. Annabella Cardinali, colaboradora del crítico y autora de la «Introducción», ha hallado en el análisis comparativo de ambos textos, por ejemplo, que la figura del Director, presente en el *Retablillo de don Cristóbal* donde entabla una conversación con el Poeta, con Cristóbal y al final se dirige con los muñecos en la mano al público, ya aparece en la versión autógrafa de 1922, pero no sale a escena, sino que interviene desde debajo del teatro mientras manipula sus muñecos. También hay una canción que entona la Joven Amarilla en la *Tragicomedia*, que vuelve a aparecer en *Lola la comedianta*, y que en la versión de *Raíz* es totalmente distinta.

En el AFFGL se conservan 58 hojas manuscritas directamente relacionadas con la *Tragicomedia* (más una hoja escrita en verso que contiene la canción que entona Curro)<sup>306</sup> que el crítico agrupa teniendo en cuenta las características formales que le confieren unidad:

1) Un primer grupo de 13 hojas en el que arriba de la hoja sin numerar [1] aparece el título genérico de *Títeres de Cachiporra* y en el que se incluye la mención «Prólogo», así como las primeras líneas de las indicaciones escénicas<sup>307</sup>. Hay numerosas correcciones realizadas a lápiz negro con lo que se puede considerar a este primer grupo de borrador. A partir de la «Escena III», que se correspondería con la hoja numerada con

<sup>306</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS\\_AVC20000022082@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS_AVC20000022082@fondo)

<sup>307</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS\\_AVC20000022060@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS_AVC20000022060@fondo)

un 5, aparecen numerosos y esenciales fragmentos a lápiz morado entre los cuales se encuentran tres hojas intercaladas.

Este grupo de hojas se correspondería, en la versión impresa difundida, con el cuadro primero (escena primera, II y III). El manuscrito, incluido en el Apéndice, está denominado como [Ms2].

2) Un segundo grupo de 35 hojas escritas a plumilla negra y con correcciones a lápiz negro<sup>308</sup>. Los estudios críticos más recientes la han paginado de la siguiente manera: [1b, 2]-5, 10-18 y [1]-20. El conjunto se completa con una primera hoja sin numerar (denominada [1a]) que lleva el título de *Títeres de Cachiporra*, una lista de «Personajillos» y el dibujo de una flor. A lápiz hay tachados los personajes de *El contrabandista y su caballito*, *El calesero* y *Cuatro torerillos*. La segunda hoja, también sin numerar (llamada [1b]) inicia, bajo la mención de «Escena primera», lo que más tarde será la «Advertencia» y que continúa en una tercera hoja sin numerar (la denominada [2]) hasta finalizar en la hoja numerada 3. En esa misma hoja siguen inmediatamente las anotaciones escénicas que corresponden a lo que más tarde será el «Cuadro segundo» de la *Tragicomedia*. Antes de la mención de la aparición de Cocoliche, Lorca apuntó: «Escena primera». En la hoja 4 arranca la «Escena II» y continúa en la hoja numerada 5. En esta hoja solo hay tres líneas escritas a plumilla seguidas de otras cuatro a lápiz negro (estas últimas son comentarios sobre los comportamientos de los muñecos que no aparecerán ni en los apógrafos ni en las ediciones posteriores). El resto de la hoja 5 está atravesada por una cruz en forma de aspa trazada con plumilla. El texto a lápiz negro cubre parte de la cruz con lo que se considera que debió añadirse posteriormente.

En el segundo subgrupo (10-18), sigue con la «Escena III» en una hoja numerada en un primer momento 5 para ser luego tachado y sustituido por el número 10 (lo mismo ocurre con la hoja siguiente). A partir de la hoja 11, empieza la «Escena IV». Se da una paginación normal en las hojas 12, 13, 16, 17 y 18. Las páginas 14 y 15 estaban numeradas primero 15 y 16, luego tachadas. Las «Escenas III y IV» parecen una copia limpia. El tercer subgrupo de 20 hojas ([1]-20) posee una paginación continua, a excepción de la primera hoja [1] que figura sin numerar. La distribución es muy clara: Acto segundo, «Cuadro primero» (hoja [1]) y «Cuadro segundo» (hoja 6), «Escena II»

<sup>308</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000022059@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000022059@fondo)

(hoja 10), «Escena III» (hoja 12). Al final de la hoja 20 aparece anotada la fecha «5 de Agosto de 1922». Todo este acto segundo parece también una copia en limpio.

3) Un tercer grupo de 5 hojas, sin paginación, escritas a lápiz negro y con algunas correcciones a plumilla de tinta, que deben intercalarse entre las hojas 5 y 10 del grupo anterior y serán denominadas [5bis], [6], [7], [8] y [9]. En la parte superior de la página [5bis] aparece tachado un fragmento de texto, seguido de una gran línea divisoria horizontal en mitad de la hoja. La parte inferior continúa con la «Escena II» (del [«Acto I»]) interrumpida, como habíamos visto, en la hoja numerada 5. En la hoja [6] hay algunas correcciones a plumilla y el resto de la segunda escena continúa en las páginas [7] hasta [9] sin más problemas. Se corresponderían con la actual escena III del cuadro segundo.

4) Un último grupo de 5 hojas escritas también a lápiz negro con una paginación seguida de 19 a 23, pero a partir de varias repaginaciones: la hoja 19 sustituye a un anterior 20 tachado, el actual 20 sustituye al anterior 19 y la 23 parece sobreescrito a un 13. Son la continuación de la hoja 18 descrita en el segundo grupo, que acaba con la anotación «Música» con el mismo lápiz. Tras una breve «Escena V», el texto menciona dos veces el principio de la «Escena VI», aunque lo tacha la segunda vez. Hay unas pocas intervenciones a plumilla en las hojas 21 y 23.

Estas 45 hojas ordenadas según el manuscrito denominado [Ms1], se corresponderían, en la versión impresa difundida, con la actual Advertencia, el cuadro segundo (escena primera, II y III), el cuadro tercero (escena primera y II), el cuadro cuarto (escena primera, II y III), el cuadro quinto (escena primera y II) y el cuadro sexto (escena primera, II, III, IV y V). Intervenciones que están tachadas en el manuscrito, como la de Cocoliche: «¡Esta es la primera vez que lloro de verdad!», en la hoja 23, aparecerá en la edición difundida, al final de la escena III del cuarto cuadro (*Teatro completo*, 2012, pág. 30).

Por otro lado, a partir de los datos formales expuestos, el crítico trata de establecer una hipótesis sobre las fases de creación de la obra, así como la relación de dependencia que existe entre los manuscritos autógrafos de la *Tragicomedia*. La teoría que se defiende es que en el momento en el que el autor decidió fechar el manuscrito (5 de agosto de 1922) es porque consideraría que ya lo había finalizado, al menos a nivel macroestructural. Según esa misma teoría, durante los años 1921 y 1922, el autor fue redactando escenas, fragmentos y piezas relacionadas con los *Títeres de Cachiporra* y los *Cristobitas* (el inconcluso *Cristobical*, por ejemplo) con un tema en común: la aventura entre don

Cristóbal y la seña Rosita. Una de esas escenas sería el que figura como «Prólogo». Otros fragmentos los reuniría en una pieza más elaborada y que fecharía en agosto de 1922. Posteriormente, hacia 1923-1924, revisaría la estructura e incluiría la escena del «Prólogo». Sería uno de los apógrafos, con anotaciones parece que del propio autor y de los años treinta probablemente, el que se aproximaría a la versión publicada por *Raíz*, ya dividida en seis cuadros.

<b>Número de catálogo: 64</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Títeres de Cachiporra: [Ms 1].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	1922, Agosto, 5.
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> - Personajillos- <i>Empieza (2):</i> Un telón rojo y amarillo como la bandera española, sobre... <i>Empieza (3):</i> Hombres y mujeres !atencion! !Niño cierra
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Co y Ro quedan abrazados. (Sinfonia) Telon.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Personajillos - Escena I – Escena I - Escena II – Escena III – Escena IV – [Escena V] - Escena VI – Acto II. Cuadro I – Cuadro II ([Escena I] – Escena II – Escena III).
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[45] h. ([1a], [1b], [2], 3-5, [5 bis-9], 10-23, [1]-20); 158 x 216 mm; 144 x 184 mm (h. 5bis-9).
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto algunas h. escritas el r. de la mayor parte de las h. a plumilla en tinta negra, con correc., adic. y supres. a plumilla en tinta negra y a lápiz; las h. 5, 5bis y de la 19-23 escritas a lápiz con correc., adic. y supres. a lápiz y a plumilla en tinta negra. En la primera h. dos anotaciones junto al tít. a lápiz: “García Lorca” y “Nº 420” de mano ajena. Tachada la parte inf. de la h. 5 y la parte sup. de la h. 5bis. Al dorso de la última h.



	<p>en la parte drcha. la anotación a lápiz de otra mano: “Hasta el 31 de D. Fernando el Católico 14. Desde el 1 de E. Santa Isabel 34” y una anotación a plumilla en tinta negra de mano de Federico: “Alfonso/torrequilin[?]/Fern”.</p>
<b>10. Estado de conservación</b>	<p>R. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en algunos áng de las h. Rasgados en los bordes de algunas h. La última h. bastante deteriorada. Marcas de lapicero naranja en la parte inf. de la h. 3. Manchas de tinta azul, negra y de agua en algunas h.</p>
<b>11. Nota al dibujo</b>	<p>Dibujo de una flor en la parte inf. de la primera h. a plumilla en tinta negra. En la parte sup. de la h. 5bis a lápiz un garabato de líneas ondulantes en todas direcciones partiendo de un punto. Pequeño garabato a lápiz en la h. 20. Al dorso de la h. 23 pruebas de lápices color rosa y verde. En la primera h. del Acto II garabato de lápiz. Al dorso de la última h. en la parte izqda., dibujo a lápiz de una palmera y de dos figuras geométricas ¿de mano ajena?.</p>
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	<p>La h. [1b] de la “Escena primera” tiene el tít.: “Títeres andaluces de Cachiporra” con la anotación de mano de Federico: “A diez céntimos la entrada”.</p>
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	—
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	<p>OC II, p. 105-106 y 117-161 (con variantes).</p>

<b>Número de catálogo: 65</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Títeres de Cachiporra: [Ms 2].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1922].
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2)</i> : Sala baja en la casa de Doña Rosita. Al fondo una gran <i>Empieza (3)</i> : una, dos, tres, cuatro (se pincha)
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba</i> : La hora aparece dormida, Telon
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene</i> : Prólogo – [Escena I] – Escena II – Escena III.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[13] h. ([1], 2-5, 5bis, 6-7, 10, 11, [11a], 11bis, 12), 151 x 211.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto la primera y la h. [11a], de mano probablemente de Federico García Lorca. Escritas el r. a plumilla en tinta negra, lápiz negro y morado, con numerosas correc., adic. y supres. Señalización de visto bueno en algunas h. a lápiz rojo y rotulador naranja probablemente de mano de Federico García Lorca. Anotación a lápiz de Francisco García Lorca en el v. de la h. [11a]: “pág. intercalada en el v. de la pág. 11”.
<b>10. Estado de conservación</b>	M. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Los bordes de las h. muy deteriorados sobre todo en el borde inf. de las h. numeradas 4 y 12. Manchas de tinta en el borde sup. de la h. [11a] y de acidez

	en casi todas las h.
<b>11. Nota al dibujo</b>	Dibujos en la [h. 1] de dos flores a tinta negra enmarcando el tít., otro sin identificar a lápiz negro y naranja en el áng. sup. drcho. y un tercero a lápiz negro en el ang. inf. izqdo. de la misma h. Pequeño garabato al dorso de la h. 3 a lápiz.
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha aproximativa 1922 por su relación con el Ms1 fechado el 5 de agosto de 1922.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	OC II, p. 107-117 (con variantes).

<b>Número de catálogo: 66<sup>309</sup></b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Los Títeres de Cachiporra.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1922], [Agosto], [5].
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Telon rojo y amarillo como la bandera española. Sobre un cartel <i>Empieza (3):</i> Hombres y mujeres! Atencion. Niño, cierra esa boquita y tú
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> porqué no era una persona, y me encuentro contigo que eres
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Advertencia – Prólogo – [Escena primera] – Escena segunda - Escena tercera – [Cuadro segundo] (Escena primera – Escena segunda – Escena tercera) – Cuadro tercero ([Escena primera] – Escena segunda) – Cuadro cuarto ([Escena primera] – Escena segunda – Escena tercera) – [Cuadro quinto] – [Cuadro sexto] ([Escena primera) – Escena segunda – Escena tercera – [Escena cuarta] – Escena quinta – Escena sexta).
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[83] h., primer cuadernillo ([1], 1-39), segundo cuadernillo ([1], 1-42, 218 x 163.
<b>8. Clase de documento</b>	Copia mecanografiada incompleta con correc. autógrafas de Federico García Lorca y de mano ajena.

<sup>309</sup> Aunque se trata de una copia mecanografiada, en el *Catálogo general de los fondos documentales de la FFGL* (1996), Christian de Paepe lo incluye dentro del catálogo de manuscritos y no en el de los apógrafos de teatro. En cambio, en su edición crítica de *Los Títeres de Cachiporra* (1998), lo incluye y lo estudia dentro de los apógrafos. Como se ha seguido de modo fiel la información contenida en las fichas bibliográficas del Catálogo, se incluye aquí la ficha, aunque el análisis se encuentra en el apartado de los «Apógrafos» (APO3).

<b>9. Descripción formal</b>	Dos cuadernillos con taladros en el margen izqdo. de las h., el primero contiene los cuadros primero, segundo y tercero, y el segundo contiene los cuadros cuarto, quinto y sexto. Escritos apaisadamente a máquina en tinta roja la h. de guarda de cada cuadernillo y a tinta morada el resto de las h. Numeradas en la parte sup. central de las h. excepto la primera de cada cuaderno. Correc, adic. y supres. de mano de Federico García Lorca (h. 26, primer cuadernillo) a plumilla en tinta negra. Las h. 1, 4 y 7 del primer cuadernillo maracadas con una cruz a lápiz azul en el margen izqdo. de mano ajena (?).
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue en los áng. y bordes de las h. Manchas en los dos cuadernillos.
<b>11. Nota al dibujo</b>	Dibujo de un telón de fondo de mano de Federico García Lorca a plumilla en tinta negra en la h. de guarda del segundo cuadernillo.
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de <i>Títeres de Cachiporra</i> [Ms1], del 5 de agosto de 1922 (nº cat. 64).
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	Publicado con variantes, OC II, p. 105-161.

<b>Número de catálogo: 67</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Tres canciones].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1922?].
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza:</i> Los usias gastan fraque
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> cuando en Mi jaca azabache
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Canción El jaque – Curro Marinero – Canción. ¡Es que sí, es que sí!.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 151 x 213 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo en verso.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla sin numerar, escrita el r. a lápiz, el v. en blanco, con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	R. Papel afectado por la acidez, con señales de pliegue en varias direcciones, rasgados en los bordes. Orificio en el cruce de los pliegues.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada en relación con el ms. <i>Títeres de Cachiporra</i> que está fechado el 5 de agosto de 1922 (nº cat. 64).
<b>14. Nota general al texto</b>	En la h. 16 del Primer Acto del ms. <i>Títeres de Cachiporra</i> se dice “fuera se oye la canción de Curro Marinero”.
<b>15. Nota de edición</b>	Inédito. <sup>310</sup>

<sup>310</sup> Autógrafo incluido en la edición crítica de Christian de Paepe de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1998).

### 8.3.2. LOS APÓGRAFOS

En el *Catálogo general de los fondos documentales de la FFGL*, figuran también tres apógrafos mecanografiados que Christian de Paepe ha numerado APO1, APO2 y APO3 en un intento de ordenación cronológica y de contenido.

#### **APO1:**

Consta de 19 páginas, algunas sin numerar, con la siguiente paginación irregular: [1a], [1b], [1c], 2, 3, 2, 3, 4-15. Se trata de una copia a máquina de color negro con algunas correcciones a lápiz negro y a plumilla negra no realizadas por el autor. Es la copia que más se acerca a los autógrafos conservados en cuanto a la estructura, aunque hay bastantes erratas tanto de lectura como de transcripción. Sigue las indicaciones de la distribución original en escenas, aunque no integra la parte correspondiente al denominado «Prólogo».

#### **APO2:**

Consta de 39 hojas numeradas de (1) a 39 mecanografiadas con máquina de color negro<sup>311</sup>. Parece incompleto, ya que la página 39 queda interrumpida al final de la obra. No se observa tampoco ninguna intervención de mano del autor, por lo que este apógrafo tampoco sería autorizado. Hay una profunda reorganización de la macroestructura de la obra en seis cuadros. Incluye la parte del «Prólogo», aunque con la función de cuadro primero. Las numerosas reformas microtextuales (en la «Advertencia», la definición común de la obra pasa de *Tragedia* a *Tragicomedia*, se amplía el empleo de Cristobícal en vez de Cristóbal, suprime y transforma fragmentos, añade o suprime personajes...) van dejando ver la posterior versión editada.

#### **APO3:**

Cuenta con un total de 83 páginas a máquina, apaisadas y reunidas en dos cuadernos unidos por ojetes. El primer cuaderno cuenta con 40 hojas (la primera sin numerar y luego de 1 a 39) y el segundo con 43 (la primera sin numerar y luego de 1 a 42). A este segundo cuaderno le falta una hoja, la correspondiente a la réplica final de la *señá* Rosita en la que tampoco figura la última intervención del Mosquito. En las dos páginas sin numerar que sirven de portadillas de cada uno de los dos cuadernillos, aparece el título genérico *Los títeres de Cachiporra*, el nombre del autor, Federico García Lorca, y el contenido. El segundo cuaderno, además, ofrece un dibujo a plumilla de tinta negra. El primero recoge el «primero», «segundo» y «tercer» cuadros; el segundo, el «cuarto»,

<sup>311</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS\\_AVC20000022161@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS_AVC20000022161@fondo)

«quinto» y «sexto» cuadros. Esta copia está realizada a máquina de tinta morada con alguna que otra letra de color rojo. En la hoja 26 del primer cuaderno hay una réplica de Cristobícal y otra del padre de Rosita añadidas a plumilla en tinta negra, esta vez parece que de mano del propio autor, por lo que se puede considerar autorizado este apógrafo y permite situarlo entre 1933 y 1935, cuando vuelve a retomar la *Tragicomedia* con la intención de representarla. Esta copia sigue la reforma macroestructural aplicada en el apógrafo anterior con algunas intervenciones menores que serán las que adopte la versión publicada en *Raíz* en 1948, conocida como «primera edición». Hay que tener en cuenta, además, que la denominación de *Tragicomedia* aparece en la primera hoja del manuscrito autógrafo del *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* en la versión inédita de Buenos Aires en 1934. El subtítulo era «La muerte de Doña Rosita. Tragicomedia de Guñol escrita con el viejo tema andaluz», aunque está tachado y sustituido por la fórmula «Escenas [de] Cristobícal escrita [sic] con el viejo tema andaluz»:

Esta parece ser la primera vez en que Federico utiliza semejante definición, aunque la atribuye a otra obra y también decide suprimirla. (*Títeres de Cachiporra*, pág. 18)

Los apógrafos del teatro de los *Títeres de Cachiporra* se hallan identificados con la misma etiqueta «M-Lorca T-8(4)»<sup>312</sup> y ocupan los números 4 y 5 en la catalogación de los apógrafos.

---

<sup>312</sup> Aclaración realizada en la página 322 de este trabajo.



<b>Número de catálogo (apógrafos de teatro): 4</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	1922, Agosto, 5.
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Personajillos <i>Empieza (2):</i> Un telon rojo y amarillo como la bandera española sobre un cartel <i>Empieza (3):</i> Atencion hombres y mujeres atencion Nino cierra esa boquita
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Co- y Ro- quedan abrazados (sinfonía) –Telon-
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Personajillos – Escena I – Prólogo – [Escena I] – [Escena II] – Escena III – [Acto I] (Escena I – Escena III – Escena III – Escena IV – [Escena V] – [Escena VI]) – Acto II. Cuadro I – Cuadro II ([Escena I])- Escena II – Escena III).
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[19] h., ([1a], [1b], [1c], 2, 3, 2-15), 212 x 313 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Copia mecanografiada.
<b>9. Descripción formal</b>	Folios escritos el r. a máquina en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. a lápiz y a tinta negra.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, con señales de pliegue central y en algunos áng. de las h. Pequeños rasgados en los bordes y señal de clip oxidado en el áng. sup. izqdo. de las h. Papel de marca: “L.A.R. Parchemin” con filigrana de un galgo.

<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Tít. repetido en las h. [1a] y [1c]. En la h. [1b] junto a la anotación “A diez céntimos la entrada” el tít.: “Títeres andaluces de Cachiporra”.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha 5 de Agosto de 1922 igual que la fecha del ms. aunque la fecha de esta copia es incierta.
<b>14. Nota general al texto</b>	Esta copia es una recomposición imperfecta de los mss. Faltan en el Prólogo las h. 5bis, 11a y 11bis, así como algunas frases y palabras que el copista no ha podido leer al transcribirlos.
<b>15. Nota de edición</b>	Publicado con variantes, OC II, p. 105-106 y 117-161.

<b>Número de catálogo (apógrafos de teatro): 5</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Títeres de Cachiporra].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1922], [Agosto], [5].
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Un telón rojo y amarillo como la bandera española. Sobre un <i>Empieza (3):</i> Hombres y mujeres! Atención. Niño, cierra esa boquita y tú, muchacha
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Ahora siento mi pecho lleno de cascabeles.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Advertencia – Prólogo – [Escena I] – Escena II - Escena III – Cuadro II (Escena I – Escena II – Escena II) – Cuadro III ([Escena I] - Escena II) – Cuadro IV ([Escena I] – Escena II – Escena III) – Acto II. Cuadro I – Cuadro II ([Escena I]- Escena II – Escena III- Escena IV – Escena V – Escena VI).
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	39 h., (1-13, 13, 15-39), 205 x 267 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Copia mecanografiada incompleta.
<b>9. Descripción formal</b>	Holandesas escritas el r. a máquina en tinta negra, el v. en blanco. Numeradas en el áng. sup. drcho. con una repetición del 13 en la h. que sería la numerada 14. Marcas de dos taladros en el margen izqdo. de las h. y de grapas en las h. 1, 2 y 39.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel poco afectado por la acidez. Pequeñas manchas en algunas h.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—

<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada del ms.: 5 de Agosto de 1922. La de la copia es incierta.
<b>14. Nota general al texto</b>	Esta copia recoge el texto del ms. de los <i>Titeres de Cachiporra</i> (5 de Agosto de 1922) y el del Cuadro I, incluyendo las h. [11a] y 11bis. En la h. 11 se encuentran las indicaciones de dónde se deben introducir las h. [11a] y 11bis.
<b>15. Nota de edición</b>	Publicado con variaciones, OC II, p. 107-161.

### 8.3.3. LAS EDICIONES

La primera edición de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (todavía sin este título) fue publicada por Juan Guerrero Zamora en *Raíz. Cuadernos literarios de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, número 3, Navidad de 1948; y número 4, Semana Santa de 1949. El título completo de la publicación era «Una obra inédita de Federico García Lorca. Publicada con estudios y anotaciones por Juan Guerrero Zamora». Provenía de una copia en poder del actor José Franco, quien había interpretado el papel de Don Cristobita en la representación que se realizó el 10 de septiembre de 1937 por el grupo Arte y Propaganda en el Teatro de la Zarzuela. Se presentó con el siguiente epígrafe:

La conocida escritora camarada María Teresa León dirige un grupo artístico titulado Arte y Propaganda que comenzará a actuar en breve en el Teatro de la Zarzuela, ofreciendo una serie de obras de carácter social y revolucionario, o bien de depurado sentido artístico, como debiera ser todo lo que se representara en esta época de renovación material y espiritual del país.

Este grupo hará su presentación con el estreno de la obra de García Lorca *Los títeres de cachiporra*, y la comedia de Arturo Schnitzler *La cacatúa verde*.

No dudamos que el éxito más rotundo corone los esfuerzos de estos artistas que se han propuesto velar por el buen sentido del arte, tan frecuentemente sustituido por un mercantilismo nada beneficioso ni para el teatro, ni para el público.<sup>313</sup>

La obra permaneció en cartelera hasta el 11 de octubre. Santiago Ontañón realizó los decorados y figurines y Jesús García Leoz compuso la música original.

La versión que publica Guerrero Zamora lleva el título de *Los títeres de Cachiporra. Farsa guiñolesca en seis cuadros*. Esta establece ya la división macroestructural en seis cuadros. Da la lista de «Personajes» especificando «Por orden de aparición en escena», aunque dado que no era un procedimiento habitual en Lorca, es probable que fuese una decisión del editor y no del autor. El parlamento del Mosquito corresponde aquí también a la «Advertencia», como ya sucedía en los APO2 y APO3. Conserva en el interior de sus seis cuadros la subdivisión por escenas, coincidiendo con las escenas tal como figuran en los APO2 y APO3, el cuadro VI cuenta con cinco escenas en lugar de seis. Textualmente, sigue la reforma iniciada sobre los apógrafos en el APO2 y seguida en el APO3. Vuelven a encontrarse todas las innovaciones realizadas en los APO2 y APO3, con alguna nueva corrección que tiende a «una mayor “humanización” de la pieza, restándole bastante de su primitivo carácter de obra para marionetas»

---

<sup>313</sup> Francisco Porrás Soriano, *Op. Cit.*, pp. 453-454.

(*Títeres de Cachiporra*, pág. 113), un ejemplo sería la transformación de «la señá Rosita que más que mujer es un ave fría...» en «la señá Rosita a más de mujer es una avefría...». Otras intervenciones que modifican ligeramente la estructura de la pieza son, por ejemplo: en la escena II del acto I, correspondiente en *Raíz* al cuadro II, escena II, suprime cuatro versos de la canción de los Jóvenes; o remodela unas réplicas de Rosita y Cocoliche en la escena II del último cuadro. La versión de *Raíz* da uniformidad al nombre del protagonista: se llama casi siempre Cristobita, cuando en los autógrafos encontrábamos Cristobícal o Cristobita, y en los apógrafos, la mayor parte de las veces, Cristóbal.

La editorial Losada publicó por primera vez *Los títeres de Cachiporra* en 1953, pero no en su colección de *Obras completas* de Lorca, sino en un pequeño volumen de la *Biblioteca clásica y contemporánea* con el título *Cinco farsas breves seguidas de Así que pasen cinco años*. Las cinco farsas son el *Retablillo de don Cristóbal*, la [*Tragicomedia*] y tres «diálogos»: *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton* y *Quimera*. En las ediciones de 1953, 1960 y siguientes, la pieza ocupaba siempre las mismas páginas, de la 17 a la 71.

El título era el de *Los títeres de Cachiporra. Farsa guiñolesca en seis cuadros*, que adoptó exactamente de la versión de *Raíz*, de la que es una simple copia, con una única excepción, y es que, sin ningún tipo de explicación, suprimió la división de los cuadros en escenas.

Guillermo de Torre, editor tanto de las *Obras completas* de Lorca en Losada (1938 y siguientes) como del volumen *Cinco farsas breves*, ya apuntó en la introducción a su edición de 1953 que cuando en 1938 reunió el material para la publicación de las *Obras completas* de García Lorca solo pudo encontrar el *Retablillo de don Cristóbal*, y que posteriormente, fue apareciendo material nuevo, entre el que se encontraba *Los títeres de Cachiporra*, publicado por Guerrero Vicente gracias a una copia del actor José Franco. Entró en la serie de *Obras completas* con el título de *Los títeres de Cachiporra (Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita)* a partir de la novena edición, en 1961, en el volumen 1, junto con el *Retablillo de don Cristóbal* y *Bodas de sangre*.

Parece también que en 1953 o 1954, hubo otra edición de *Los títeres* en Buenos Aires, en la editorial Losange. Efectivamente, hubo en 1953 una publicación con el título de *Los títeres de Cachiporra* pero que no incluía la *Tragicomedia de don Cristóbal* y la *señá Rosita*, sino los tres *Diálogos*: *La doncella, el marinero y el estudiante, Quimera* y *El paseo de Buster Keaton*. Puede ser que en 1954, Losange reeditase ese volumen

incluyendo la *Tragicomedia*, pero lo más probable es que el título, *Los títeres de Cachiporra*, indujese a la confusión.

En cuanto a la edición de Aguilar, ya desde 1954, Arturo del Hoyo incorporó el texto de *Los títeres de Cachiporra* con el título con el que se le conoce actualmente: *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita. Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia*. La especificación de «Tragicomedia» proviene del monólogo inicial del Mosquito tanto en los APO2, APO3 como en la edición de Raíz. En los autógrafos y en el APO1 constaba «Tragedia». A la versión de Raíz, que es la que le sirvió de fuente, le realizó algunas intervenciones textuales debidas, sin duda, a la censura: en el diálogo del «Prólogo» (cuadro I) entre Rosita y su Padre, eliminó todo el pasaje en el que Rosita criticaba duramente la autoridad paternal y clerical, y en la escena final desapareció la intervención del Cura en la que decía: «Cantemos o no cantemos / Cinco duros ganaremos». A partir de la edición XXI, de 1980, Arturo del Hoyo, reestableció el texto original. Otras intervenciones menos importantes fueron la tendencia, aún más uniforme, del nombre de Cristobita y la supresión de la mención de las escenas en el interior de los cuadros.

Otras ediciones, como la de Akal (1985), a cargo de Miguel García-Posada, incluye el texto de las *Obras completas* de Aguilar (con el subtítulo *Farsa guiñolesca en seis cuadros*); la del Museo Municipal de Puertollano (1993), ofrece la versión de Aguilar censurada; o la de Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores (1997), a cargo también de García-Posada, y de la que este trabajo es gran deudor<sup>314</sup>.

De este modo cabe concluir que, si bien no nos encontramos ante el mismo caso de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, puesto que la versión que publicó Guerrero Zamora sí tiene su base en un manuscrito autógrafo, tampoco es la redactada por Federico. Aun sabiéndolo, parece difícil que la reconstrucción crítica de los manuscritos realizada en 1998 vaya a sustituir fácilmente a la primigenia de Raíz. De hecho, la edición crítica realizada por Cardinalli y De Paepe para Cátedra, se halla descatalogada.

---

<sup>314</sup> La edición más reciente de *Teatro completo*, basada en el riguroso trabajo de recopilación de Miguel García-Posada que se ha consultado, es de 2012 y es de la que se han extraído los diversos fragmentos de las obras relacionadas con *Los títeres de Cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, Cristobícal, Retablillo de don Cristóbal y Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita. Cristobícal y el Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* figuran incluidos en «Otros textos dramáticos».

#### 8.3.4. DON CRISTÓBAL Y DOÑA ROSITA EN SU PERIPECIA HACIA LAS TABLAS: UN TESTIMONIO CACHIPORRÍSTICO EPISTOLAR

Tras el recorrido por los manuscritos autógrafos, los apógrafos y las ediciones, la hipótesis que se sostiene es la siguiente: en agosto de 1922, el núcleo primitivo de la versión manuscrita presenta ya lo esencial de la obra en argumento, estructura y lenguaje, aunque no es el texto definitivo. En 1923-1924, el autor la reforma macroestructuralmente, quizá, con vistas a intentar estrenar la obra y de ahí que fuera necesario mecanografiarla pensando en una posible escenificación, como así se lo hace saber a su familia en febrero de 1924. Hay constancia epistolar de que una de las primeras gestiones fue ante el empresario Martínez Sierra. Una carta de este a Federico del 31 de agosto de 1923 demuestra que existe la posibilidad de que le monte una versión de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, aunque parece que no tiene mucha confianza en que Federico se ponga realmente a trabajar en la obra y el empresario le confiesa sus reparos:

Mi temor es el de que V., a pesar de la amable consulta, se conforme con eso: con consultar y no acabe nunca de escribir el retablillo. Veremos si acierto o si puede más que mi pesimismo el famoso jazminero persa bajo el cual se hace V. la ilusión que va a trabajar. (*FGL*, 1, pág. 345)

En la sección «Informaciones y noticias teatrales» del diario *ABC* de Madrid (28/09/1923) se alude a la temporada que está a punto de comenzar en el Eslava («La temporada en Eslava») y se informa, además, de que la empresa cuenta con «valiosos ofrecimientos de obras muy interesantes»<sup>315</sup> de diversos autores, entre los cuales hallamos a Federico García Lorca.

A finales de enero de 1924, en una carta a su familia, habla de nuevo de la propuesta de don Gregorio:

Yo estoy contentísimo, pues Gregorio [Martínez Sierra] me ha encargado que yo dirija todo lo referente a mis muñecos. Hoy mismo he dado una lectura a Canedo, Marquina, Rivas Cherif y otros con un éxito que yo no me esperaba. (*EC*, pág. 220)

A principios de febrero, Manuel de Falla escribe a Mora Guarnido, que está en Montevideo:

---

<sup>315</sup> «Informaciones y noticias teatrales. La temporada en Eslava» [en línea]. *ABC* Madrid, 28/IX/1923, pág. 24. [Última consulta: 6 de septiembre de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1923/09/28/024.html>



Federico marchó a Madrid. Según parece van a hacerle en *Eslava* el *Cristobica* que nos leyó hace dos años, pero muy reformado. (*EC*, en nota a pie de la pág. 220)

A lo que Mora responde el 12 de marzo:

Me extraña que no se anuncie el estreno de *Mariana Pineda* (que tan acertada me parece) y en cambio pongan el «Cristobicas», sobre lo que creí que Federico no había insistido en estos últimos tiempos, aunque a mí me gusta también bastante. (*EC*, en nota a pie de la pág. 220)

A mediados de febrero, en carta a su familia, les manifiesta que la copia mecanografiada ya está en proceso y que solo resta fijar una fecha para su estreno:

Ya están copiando a máquina los *Cristobical* y empiezan a dirigirlos muy pronto, aunque Gregorio [Martínez Sierra] no sabe cuándo se podrán montar, si enseguida o más tarde [...], pero de todas maneras yo estoy ya buscando figurines, pues me han encargado (caso raro) que los dirija todos sin intervención de nadie. (*EC*, pág. 222)

Sigue en abril dictando los *Cristobical*, de los que da cuenta a su familia que Martínez Sierra quiere «ponerlos en provincias este verano» (*EC*, pág. 228).

El 17 de junio de 1924, Jorge Guillén escribe a su esposa, Germaine Cahen, una carta que ya evidencia, en palabras del propio Guillén, el prestigio que tenía Lorca entre los escritores de su generación y la admiración que le profesaban:

Y cenamos en el café de la Bolsa Claudio de la Torre, Lorca, Salinas, Fernández Almagro y yo [...] Lorca nos leyó –nos representó, mejor dicho– *Los títeres de Cachiporra*, una farsa de guiñol, en prosa, con personajes populares andaluces. ¡Cuánto sentí, varias veces, que no lo escucharas! Estupendo, perfecto, la *Petrouschka* que busca el arte moderno sin haberla encontrado; lírica, muy musical, cómica, [palabra ilegible], dramática, abundante de invención, completamente «reussie», popular, andaluza, con una savia, con una fuerza extraordinarias. Lorca la lee como asumiendo todos los papeles de una compañía y de una orquesta. Lorca es el primero de todos nosotros; hay que inclinarse. (*EC*, en nota a pie de la pág. 230)

Ese mismo mes, en otra epístola, Federico comenta sobre el asunto:

Me han pedido para un teatro de arte en Londres los *Cristobical*, pero yo [no] he contestado hasta que hable con Martínez Sierra, que los ha de poner antes. (*EC*, pág. 231)

El tiempo transcurre sin que los cachiporras pisen las tablas y, a finales de noviembre, vuelve a informar de que esta vez es una nueva compañía la que los quiere estrenar en París (*EC*, pág. 251). No se vuelven a tener más noticias al respecto de estos conatos de estrenos en el extranjero por esas fechas ni tampoco en el *Eslava*, como estaba previsto. Martínez Sierra no llegaría a estrenar los títeres de Lorca por razones que se desconocen. En las cartas sucesivas, Federico ya no menciona a los *cristobical*, que son

sustituídos en sus planes de futuros estrenos a cargo de Martínez Sierra por Marianita y la Zapatera. Tampoco estos fueron, finalmente, estrenos del Eslava.

En carta de finales de febrero, principios de marzo de 1926, escribe a Melchor Fernández Almagro sobre la decepción con el empresario y sobre la posibilidad de estrenar sus títeres en el teatrillo nuevo de Rivas Cherif:

Me parece excelente la idea de poner mis títeres en el teatrillo nuevo. Dentro de poco estoy ahí y los entregaré. Me parece que pueden divertir mucho. Los he arreglado un poco. Las canciones cantadas quedan deliciosas. Pero ¿quién hará de Don Cristóbal? (EC, pág. 332)

No hay tampoco más noticias al respecto. La complejidad de la puesta en escena con muñecos (era difícil imaginar que un solo titiritero pudiese manipular tantos muñecos, incluso con un ayudante, pero se agravaba aún más en las escenas que requerían la presencia de muchos de ellos) derivó a que pensase en sustituirlos por actores, aunque ya veremos como en 1935, el poeta aún pensase «en ofrecer un montaje de la *Tragicomedia* al más puro estilo de guiñol» (*Títeres de Cachiporra*, pág. 31).

A principios de enero de 1927 escribe a Guillermo de Torre desde Granada para felicitarlo por el debut de *La Gaceta Literaria* y, entre la información, destaca:

Falla y yo proyectamos una nueva salida del teatro de Cachiporra que pudiera tener importancia. (EC, pág. 410)

Vuelve a nombrar el proyecto con el compositor en una nueva salida que, tras un intervalo de cuatro años, seguirá sin cuajar. Unos meses más tarde, el 20 de octubre, el *Heraldo de Madrid*, en su «Sección de rumores», publica que el poeta, entre otros estrenos, tiene entre manos:

—Que la tercera obra inédita del poeta granadino es una farsa, y se titula *Los títeres de Cachiporra*. (FGL, 1, pág. 514)

El 28 de mayo de 1928, enfrascado en varios proyectos y saboreando el éxito de la gira nacional de *Mariana Pineda*, anuncia a su familia:

Pasado mañana leo a la compañísima novísima de Rafaela Haro los *Títeres* que se empezarán a ensayar a mediados de julio. Ahora parece ser que ya me va costando menos trabajo estrenar. (EC, pág. 565)

En la primera quincena de junio de 1928, vuelve a referirles:

*Los títeres de Cachiporra* los va a representar la compañía nueva de Rafaela Haro y el joven magnífico actor [Antonio] Vico. Ya los tienen en su poder. (EC, pág. 566)

El 15 de diciembre de 1928, en *La Gaceta Literaria*, declaraba tener en preparación un tomo de teatro con *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Los títeres de Cachiporra*. Durante su estancia neoyorquina, a finales de octubre de 1929, los vuelve a mencionar a su familia:

Ahora se empiezan a mover algunos amigos míos ingleses en New York para ver si consiguen que se ponga mi teatro aquí. Esto puede ser muy bueno para mí y ojalá se consiga, porque sería excelente cosa.

De ponerse algo, se pondría el *Perlimplín* y los *Títeres de Cachiporra*, traducidos y con gran decorado. (EC, pág. 658)<sup>316</sup>

Mildred Adams sería la encargada de traducir el manuscrito al inglés, manuscrito que se quedó en Nueva York y que se halla en el Archivo de Mildred Adams (Hispanic Society of America). Por otro lado, ese gran decorado que anuncia podría tener que ver con la obra del titiritero Remo Bufano, taller que visitó Federico en octubre de 1929 en compañía de María Antonieta Rivas.

Antes de la Navidad de ese año, sigue insistiendo en la posibilidad del estreno por parte de sus contactos americanos:

Estos amigos míos [los Brickell] son los que están trabajando para conseguir estrenar mi teatro en New York. Son influyentísimos y es muy posible que así suceda. *Los títeres de Cachiporra* se han empezado ya a traducir. Veremos a ver. Yo no digo nada, pero es posible que tengáis una sorpresa. (EC, pág. 671)

Sin más noticias, regresa a España en verano de 1930, y durante el otoño de ese año y la primavera de 1931, el proyecto de *Los títeres de Cachiporra* se mencionará repetidamente. La segunda quincena de octubre de 1930, en carta a su familia, les habla sobre él:

Mis *Títeres de Cachiporra* se van a *representar* en un guñol que haré encargado por la Sociedad de Cursos y Conferencias. Ayer estuve comiendo con la duquesa de Yebes y en eso quedamos. (EC, pág. 696)

En una nueva carta a su familia fechada el 22 de noviembre les dice que está trabajando y preparando el Guñol de la Sociedad de Cursos y Conferencias. Ramón Gómez de la Serna, el 30 de noviembre, escribe en su columna «Horario» de *El Sol* sobre un «Teatro de fantoches», donde anuncia este proyecto y el 14 de diciembre,

---

<sup>316</sup> Fragmento reproducido también en el capítulo «*Don Cristóbal en Manhattan*», en la recopilación *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*, ed. de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Barcelona, Galaxia-Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013, pág. 245.

Federico alude a este artículo en carta a su familia. De nuevo, el 18 de diciembre menciona que no podrá demorarse mucho en Granada, puesto que los *Títeres* están a punto de estrenarse en Madrid. Entre noviembre de 1930 y febrero de 1931 escribe a Ángel Ferrant sobre el proyecto de los *Títeres de Cachiporra* que se debían representar en la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes:

Quisiera, si puedes y esto es posible, hicieses el favor de ir modelando las cabecitas. El tiempo se echa encima y yo no quisiera quedar mal con estas gentes de mi vieja Residencia.

La cabeza de Cristóbal es enérgica, brutal como de la porra.

Currito el del Puerto es joven y de carácter muy melancólico.

Cocoliche es el niño bonito, el *divo*.

El Mosquito es el Puck de Shakespeare, mitad duende, mitad niño, *mitad insecto*.

Fígaro es un Fígaro.

Te ruego que no me olvides y que me digas dónde podríamos realizarlas en cartón. (EC, pág. 703)

En carta posterior, entre esas fechas, vuelve a escribirle:

Recibí tus adorables cabecitas.

Mil gracias. Son deliciosas de color y de intención.

Te ruego que las otras las hagas aproximadamente de tamaño de la de Cristóbal o un poquitín, muy poco, más pequeñas.

La cabeza de Rosita es deliciosa.

...

¡Delicioso Mosquito! (EC, pág. 704)<sup>317</sup>

Por la correspondencia conservada entre ambos parece que el proyecto estaba siguiendo su curso. Incluso en la primera antología poética de Gerardo Diego titulada *Poesía española*, de 1932, se afirmaba que *Los títeres de Cachiporra* se habían estrenado en junio de 1931 en la Sociedad de Cursos y Conferencias de Madrid. Sin embargo, en la prensa madrileña de esa época solo consta un montaje de la Sociedad de Cursos y Conferencias, el de *La historia de un soldado* de Stravinski, que tuvo lugar el 11 de junio de 1931 y que fue representado en un escenario de muñecos (así lo recoge, por ejemplo, la edición madrileña del diario *ABC* el 13 de junio o la edición sevillana, el 16). Del de *Los títeres de Cachiporra* y de su colaboración con Ángel Ferrant no hay mención alguna.

---

<sup>317</sup> Según el *Epistolario II* (Madrid, Alianza Editorial, 1983), con Maurer también como editor, las cartas dirigidas a Ángel Ferrant con respecto al proyecto de la Sociedad de Cursos y Conferencias pertenecerían posiblemente a 1935 (pág. 166). Annabella Cardinali, en la edición de *Títeres de Cachiporra...* sigue también la edición de 1983, así como Miguel García-Posada en el volumen correspondiente al *Teatro*. Yo he seguido la recopilación completa de 1997, en la que se datan las cartas, con probabilidad, entre noviembre de 1930 y febrero de 1931.

Carlos Morla Lynch apunta en su diario que el 4 de enero de 1932, Federico realizó una lectura de *Los títeres de Cachiporra* (*Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*) para la que buscaba «una musiquilla de cristal» (consultar Apéndice V, documento 2)<sup>318</sup>.

En octubre de 1933, según García-Posada, da por terminada *Los títeres*, «una obra rara, letra y música mías que se estrenará en Cádiz, con una compañía formada exclusivamente por gaditanos»<sup>319</sup>.

En 1935, declaraba a un periódico de Barcelona que a su regreso de México, viaje en el que estaba previsto que acompañase a Margarita Xirgu y a Rivas Cherif, estrenaría la obra con ilustraciones musicales de Federico Elizalde. A este último respecto, Francisco García Lorca declararía:

Aún hay una versión perdida de esta obra. Federico se propuso hacer de ella una versión musical enriqueciendo el texto con canciones y danzas. Si mi memoria no me es infiel, esta musicalización se basaba en el texto completo, o sea, en el publicado. Había encargado el poeta la parte musical al hispano-filipino Federico Elizalde. Recuerdo perfectamente que el año 1935, en Barcelona, donde fuimos mi hermana Isabel y yo con motivo del estreno de *Doña Rosita*, Federico y Elizalde trabajaban asiduamente en el piano del Hotel Majestic sobre esta versión musicalizada.<sup>320</sup>

Aunque se han perdido los documentos relativos a esta composición, en el *Diccionario Enciclopédico de la Música* figura que Federico Elizalde, discípulo de Ernesto Halffter, «en 1935 terminó la música de escena para la comedia musical de Federico García Lorca: *Los títeres de Cachiporra*» (*Títeres de Cachiporra*, pág. 13).

El 15 de enero de 1936, la habitual «Sección de rumores» del *Heraldo de Madrid* publica que el poeta leerá pronto, en Zaragoza, *Los títeres de Cachiporra* a la actriz Carmen Díaz y a su compañía. Esa misma fuente confirma que la obra cuenta con ilustraciones musicales del maestro Elizalde, que será estrenada en Madrid y que los bailes correrán a cargo del gran bailaor Rafael Ortega. Unos días más tarde, la propia actriz declara que cuenta con una obra de García Lorca titulada *El poema del café cantante*. Tanto la prensa barcelonesa como la zaragozana reciben la noticia con sorpresa porque creían que se trataba de *Los títeres de Cachiporra*. Poco a poco, se va aclarando el misterio y el diario catalán *La Rambla de Catalunya* desvela el 25 de enero que «de no tratarse de *Los títeres de Cachiporra*, era una obra de ambiente flamenco,

<sup>318</sup> La única edición que se podía consultar de la obra de Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, era del año 1958 (Aguilar). En 2008, la editorial Renacimiento reeditó una nueva versión ampliada de la obra, por lo que se ha aprovechado para actualizar las citas de este trabajo.

<sup>319</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, (II, Teatro)*, pág. 837.

<sup>320</sup> Francisco García Lorca, *Op. Cit.*, pág. 276.

sobre el café El Burrero, de Sevilla, comedia que Federico había leído recientemente en Barcelona a un grupo de amigos y para la que Federico Elizalde había compuesto la música»<sup>321</sup>. Todo habría quedado en una confusión si no hubiera sido porque Pura Maórtua de Ucelay manifestó que el poeta le había hablado de la nueva versión de *Los títeres* que iba a entregar a la actriz sevillana. Según un rumor posterior publicado en el *Heraldo de Madrid*, del 17 de marzo, Carmen Díaz y el autor no llegaron a entenderse y se dejó ver la posibilidad de que a la vuelta de la compañía de la Argentinita por América, formasen una compañía propia, junto con Rafael Ortega, para estrenar *Los títeres de Cachiporra*. Unos meses más tarde, en julio, la Argentinita anuncia que *Los títeres de Cachiporra* va a ser uno de los tres *ballets* que montará aquel otoño en Madrid. Parece ya indiscutible que el poeta le había retirado la obra a Carmen Díaz.

De este modo, y desde que fecha el manuscrito en agosto de 1922, aparece mencionado el proyecto, ya sea a través de las epístolas, ya sea a través de las reseñas en los periódicos locales, todos los años de manera consecutiva desde 1923 hasta 1936, con la única excepción de 1925, enfrascado como estaba en otros proyectos, el principal de los cuales podría haber sido su estancia en Cadaqués con los Dalí. El proceso desde la redacción del primer manuscrito autógrafo hasta las copias mecanografiadas y las intervenciones realizadas, proporcionan habida cuenta del lugar que reclamaban los cristobitas en el ánimo artístico de Federico.

---

<sup>321</sup> «Sí, senyor», *La Rambla*, Barcelona (25 enero 1936), artículo citado en Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, pág. 397.

#### 8.4. CRISTOBÍCAL

Aunque no está fechada, si nos remontamos de nuevo al inicio de la actividad titerera a principios de agosto de 1921 y a la propuesta de Salazar a Lorca del 13 de agosto de ese mismo año, en la que le sugiere que haga dos versiones de los cristobitas, una de ellas para *ballet* solo, y tenemos en cuenta que la estructura del único acto del *Cristobícal* es enteramente cantada y bailada, entonces se puede considerar que el *Cristobícal* es, con probabilidad, esa versión que le solicita Salazar y que redacta de forma contemporánea a la *Tragicomedia*:

Ma certamente il *Cristobical* che noi possediamo è un testo danzato, tranne l'Intermezzo, che è invece recitato. Ora, la logica dice che un intermezzo cambia qualcosa rispetto a quella che è la norma del resto dello spettacolo [...] Potrebbe darsi, allora, che si troviamo di fronte all'inizio di quella versione per «*ballet* solo» auspicata da Salazar.<sup>322</sup>

Como se deduce del epistolario y del proceso de composición de los manuscritos analizado por Christian de Paepe, Lorca comenzó a redactar la *Tragicomedia* en 1921. Hasta el 1 de enero de 1922 no vuelve a escribir a Salazar sobre el proyecto de los Cristobital. En esa carta le explica el entusiasmo con el que Manuel de Falla ha decidido colaborar en el teatro de cachiporra y le comenta que está deseando empezar a trabajar. Durante los meses de 1922 está trabajando en su *Tragicomedia* (uno de los manuscritos está fechado el 5 de agosto de 1922, que es el que les lee a Falla y a Mora Guarnido) y deducimos que también lo está haciendo en el *Cristobícal*, y es que «hasta enero de 1922, Lorca denomina repetidas veces a los muñecos, e incluso a los textos para guiñol, Cristobítal. Desde julio de 1922, por el contrario, sustituye definitivamente tal forma por la de Cristobical que, en efecto, adopta también en el título de nuestro manuscrito»<sup>323</sup>.

Se publica el manuscrito, por primera vez, bajo la autorización de Manuel Fernández-Montesinos, en la revista *Anales de la Literatura Española Contemporánea* en 1986 por Piero Menarini, quien realiza el aparato crítico de la obra y su exégesis. *Cristobícal* se trata de un fragmento de una «Burla» escrita para guiñol e interrumpida al final del

---

<sup>322</sup> «Pero es cierto que el *Cristobical* que nosotros poseemos es un texto danzado, excepto el Intermedio, que es, en cambio, recitado. Ahora, la lógica dice que un intermedio cambia cualquier cosa con respecto a aquella que es la norma del resto del espectáculo [...] Podría darse, también, que nos encontremos de frente con el inicio de aquella versión para «*ballet* solo» auspicada por Salazar». (Traducción propia)

Piero Menarini, «Gli anni dei burattini», pág. 145.

<sup>323</sup> Piero Menarini, «Un texto inédito para guiñol: *Cristobical*», *ALEC*, 11, 1986, pág. 15.

segundo cuadro. Se conservan en el Archivo de la FFGL siete hojas manuscritas<sup>324</sup> numeradas de [1] a 4 (escenas I y II) y de 1 a 3 («Intermedio»). En el centro de la hoja [1] hay un bosquejo que representa el teatrillo de fondo y los laterales. Los dos cuadros parecen completos y las constantes tachaduras y variantes hacen pensar que Lorca lo había revisado cuidadosamente. Guarda notables afinidades textuales con la *Tragicomedia*.

Los personajes que aparecen en *Cristobícal* son Doña Rosita, Cristóbal, Currito, un grupo de muchachas y otro de muchachos, entre otros. En la *Tragicomedia*, además de los dos personajes tradicionales, nos encontramos a Currito el del Puerto, a las mozas, a los mozos (indicados en la acotación como «varios jóvenes») y a Cocoliche, cuyo nombre en *Cristobícal* se repite en toda la hoja 2, tachado y luego sustituido por el de Currito.

Se rastrean otras analogías:

LAS MUCHACHAS.

El río Guadalquivir  
tiene una estrella escondida.  
Mi amante la va buscando  
el Guadalquivir arriba.

(*Teatro completo*, 2012,  
*Cristobícal*, escena primera, pp. 695-696)

DOÑA ROSITA.

Por el aire  
van los suspiros  
de mi amante.

(*Teatro completo*, 2012,  
*Cristobícal*, escena primera, pág. 697)

VARIOS JÓVENES.

Mi amante siempre se baña  
en el río Guadalquivir,  
mi amante borda pañuelos  
con la seda carmesí.

(*Teatro completo*, 2012,  
*Tragicomedia*, cuadro II, escena III, pág. 19)

ROSITA.

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

(*Teatro completo*, 2012,  
*Tragicomedia*, cuadro I, escena III, pág. 12)

En *Cristobícal*, Cristóbal va buscando a Don Leñador-Corazón para que le dé cuerda porque se está quedando parado. Cristóbal dice:

Ya sé que no quieres mi plata ni mi oro, pero ¡ya he tirado mi porra!, ah, ¡chas! y se ha roto. (*Teatro completo*, 2012, *Cristobícal*, Intermedio, pág. 698)

Cristobita, en la *Tragicomedia*, interviene:

---

<sup>324</sup> No se halla digitalizado en el portal de la Edad de Plata, por lo que se ha incluido en el Apéndice la copia que publicó el profesor Piero Menarini al final del artículo mencionado: «Un texto inédito para guiñol: *Cristobical*» (pp. 21-28).



*(La porra se le cae de la mano, y se siente un gran estrépito de muelles.) ¡Ay mi barriguita! ¡Ay mi barriguita! ¡Por vuestra culpa me he roto, me he muerto! ¡Ay, que me muero! ¡Ay, que llamen al curita! ¡Ay! (Teatro completo, 2012, Tragicomedia, cuadro VI, escena V, pág. 46)*

Si ya el extenso reparto de la *Tragicomedia* hacía pensar en la dificultad de la puesta en escena (hasta 21 personajes en la edición más reciente; 17 más seis grupos, en la edición de *Raíz*), en este *Cristobical*, al final de la escena I, principio de la II, se describe la siguiente situación:

*(Van saliendo una a una las Doce de la noche. Son mujeres vestidas de moaré negro a la manera de mediado del siglo pasado: polisión, larga cola con volantes y un sombrerito calañé con barbuquejo. Llevan inmensos abanicos morados. Son morenas cobrizas.)*

#### Escena II

*Danza de las Doce de la noche.*

*Irán abriendo lentamente los abanicos hasta colocarlos en forma de cola de pavo real sobre los polisones. (Teatro completo, 2012, Cristobical, escenas I y II, pág. 696)*

Este tipo de escena no era fácil para ningún titiritero: un vestuario muy complejo, la sincronización del baile con la música, canto con voces solistas y coro, etc. A todo esto:

Como demuestra la tachadura de la indicación “Acto segundo” que precede al segundo cuadro, esta escena no es más que la introducción de un guiñol que tenía que ser mucho más amplio. El comienzo verdadero de un texto para guiñol es en realidad lo que Lorca denomina, al hacer la corrección, “Intermedio”: es decir, el diálogo entre Cristóbal y Don Leñador-Corazón.<sup>325</sup>

El único dato propiamente guiñolesco es el nombre popular del personaje, Cristóbal. En la *Tragicomedia*, Cristóbal, representará también el prototipo de títere; el resto de muñecos, en cambio, llegarán a acceder a la categoría de personajes dramáticos, pudiendo transmitir emociones y preocupaciones humanas más perfectas que los propios actores y actrices.

La lección que se desprende de esta primera época es que Lorca parte de un patrimonio popular, lo utiliza, lo adapta a sus exigencias teatrales y poéticas y lo transforma. Es importante destacar que en esa primera época su experiencia es mayor como poeta que como productor de teatro para títeres, de ahí que sus textos sean demasiado sofisticados (intervención masiva de la música, de la coreografía, de la danza) en comparación con el repertorio del teatro de títeres de principios de siglo (el

<sup>325</sup> Piero Menarini, «Un texto inédito para guiñol: *Cristobical*», pág. 17.

titerero Malleu, sin ir más lejos). Lorca intenta no solo darle una nueva vitalidad a este tipo de teatro sino dotarlo de calidad artística.

En la segunda época, en cambio, cuando retoma la trama de don Cristóbal y de doña Rosita en el *Retablillo*, reduce la historia de manera que elimina todas aquellas escenas o elementos que no son esenciales y deja el texto abierto a las situaciones en las cuales va a ser representado (las dos versiones que hoy se poseen, de 1934 y 1935, respectivamente, contienen alusiones al público presente en la sala y a situaciones específicas del momento). También modificará el lenguaje que, sin dejar de ser poético con un tono picaresco como en la *Tragicomedia*, será más propio de los títeres: más contundente, descarado e insolente, pero más cercano a la verdad popular que se deseaba representar.

La ficha bibliográfica que viene a continuación se halla identificada con la etiqueta «M-Lorca T-8(6)» y ocupa el número 36 en la catalogación de los manuscritos.

<b>Número de catálogo: 36</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Flor amarilla].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1922], [Julio-Agosto].
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (3):</i> Flor amarilla
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> El leñador aviva su hoguera.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> [Escena I] – Escena II – Intermedio.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	6 h. (2-4, 1-3), 160 x 215 mm (h. 2-4); 157 x 217 mm (h. 1-3).
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas, escritas el r. a plumilla en tinta azul las h. 2-4 y en tinta negra el Intermedio (h. 1-3), el v. en blanco, con correc., adic. y supres. Al dorso de la h. 4 y de la h. 3 del Intermedio, pruebas de lápices de diferentes colores.
<b>10. Estado de conservación</b>	M. Papel afectado por la acidez, con señales de pliegue central y en los bordes de las h. Rasgados en los bordes y pequeñas manchas de tinta en la mayor parte de las h.
<b>11. Nota al dibujo</b>	Dibujo de mano ajena de un retrato a lápiz al dorso de las h. 4.
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Publicado con su tít. original <i>Cristobícal. Burla</i> y el texto completo en CR.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de CR: posterior a julio de 1922 y anterior al 5 de agosto de 1922 (p. 15).
<b>14. Nota general al texto</b>	Ms. titulado según la primera línea de la

	segunda h. por pérdida o desaparición (1984?) de la primera h.
<b>15. Nota de edición</b>	CR, p. 13-37.

### 8.5. RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL Y RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL Y DOÑA ROSITA

El prólogo teatral ha ido evolucionando de manera que plantea una verdadera discusión sobre el teatro con un público ante el que cada vez se dirige de manera más crítica y directa. Morla Lynch así lo recuerda en la lectura privada que realizó Lorca en diciembre de 1931 del *Retablillo de don Cristóbal* (consultar Apéndice V, documento 1).

Durante su estancia en Montevideo, en 1934, el poeta está trabajando en su obrita de muñecos que quiere estrenar antes de embarcar para España. La madrugada del 26 de marzo de ese mismo año estrena el *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* ante amigos, periodistas y «artistas de todo orden» (FGL, 2, pág. 303) reunidos en el Teatro Avenida de Buenos Aires. Los decorados estuvieron a cargo de Manuel Fontanals, Jorge Larco y Ernesto Arancibia y se representaron también en guiñol el entremés *Los dos habladores* y la escena primera de *Las Euménides*, de Esquilo. Figuraba en el programa: «Estreno de la aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz, y titulada *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*. Escrita expresamente para esta función por Federico García Lorca». Efectivamente, Federico modificó el texto para la función bonaerense siguiendo la más pura tradición del teatro de títeres, la transmisión oral, y por eso registra alusiones a los amigos de aquellos días. Recordaba don Cristóbal su primera intervención teatral:

Señoras y señores:

No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita, donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas, Federico? Era la primavera granadina, y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: «Los muñecos son de carnicilla, ¿y cómo se quedan tan chicos y no crecen?». El insigne Manuel de Falla tocaba el piano, y allí se estrenó por primera vez en España, *La historia de un soldado*, de Stravinsky. Todavía recuerdo las caras sonrientes de los niños vendedores de periódicos que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos.

Hoy salgo en Buenos Aires para trabajar para ustedes y agradecer las atenciones que han tenido con él y con Manolo Fontanals. A mí no me gusta mucho trabajar en estos teatros, porque yo soy muy mal hablado. Aquí triunfan los telones pintados y la luna del teatro sensitivo. Yo he trabajado siempre entre los juncos del agua, en las noches del estío andaluz, rodeado de muchachas simples prontas al rubor, y de muchachos pastores, que tienen las barbas pinchonas como las hojas de la encina.

Pero el poeta quiere traerme aquí.

POETA.- Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted. Hubo una vez un poeta en Inglaterra que se llamaba Shakespeare, que hizo un personaje que se llamaba Falstaff, que es hijo suyo.

CRISTÓBAL.- Bueno, usted lo sabrá mejor que yo; pero a mí no me gusta la luz eléctrica.

POETA.- Yo creo que el teatro tiene que volver a usted.

CRISTÓBAL.- Lo cierto es que yo te gusto a ti. ¡Es un loco este Federico! Siempre me sacas y, aunque yo... me... bueno, haga disparates, a ti te gustan.

POETA.- Me gustan. Desde mi niñez te he querido, Cristóbal, y cuando sea viejo me reuniré contigo para distraer a los niños que nunca estuvieron en el teatro.

CRISTÓBAL.- Me pongo triste.

POETA.- ¿Qué es eso?

CRISTÓBAL.- Nada. Yo me voy con Lorca y Fontanals. Antes me dicen que les despida, porque yo, al fin y al cabo, no puedo derramar lágrimas y ellos sí..., y no quieren ponerse tristes. Gracias a todos, señores. A la compañía, muchos besos, y a Lola, que se acuerde siempre de nosotros y de ti, Federico, que siempre la quieres.

POETA.- Gracias a todos, señores. Y ahora, vamos a la función. ¡Ay! Perdonar a los muñecos que no sean buenos actores en gracia a que han estado durmiendo muchos años olvidados de todos. Salud. (*Teatro completo*, 2012, *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, pp. 675-676)

A raíz del éxito obtenido, Ernesto Arancibia solicitó a Lorca que le enviase una de las obras de guiñol que ya tenía escritas y de las que le había hablado, pero el poeta no llegó a enviarle nunca ni la *Tragicomedia*, que es la obra a la que aludía, ni ninguna otra.

El manuscrito autógrafo del *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* reapareció en los años ochenta y fue adquirido en 1984 por la Diputación Provincial de Granada<sup>326</sup>. Mario Hernández editó, unos años más tarde, el facsímil y la versión depurada con abundante documentación complementaria. Se ha conservado, además, el apógrafo de las réplicas de Rosita (copia de la actriz argentina Cándida Losada).

Ya de regreso a España, Federico repitió la función en un salón del Hotel Florida de Madrid el 12 de mayo de 1934 con motivo de un homenaje en su honor por el éxito cosechado en Buenos Aires. Asistieron familiares y allegados del poeta, entre ellos su

---

<sup>326</sup> Al respecto, he enviado un correo al Patronato Cultural Federico García Lorca, organismo de la Diputación Provincial de Granada, para averiguar si el manuscrito obra aún allí, ya que no figura en el *Catálogo general de los fondos documentales* de la FFGL (correo enviado el 15/12/2013). La Sra. Inma Hernández Baena, encargada de Servicios Generales, me confirma que, en efecto, allí «se conserva el manuscrito del *Retablillo de Don Cristóbal*, la versión firmada y fechada en Buenos Aires, en 1934. De este manuscrito existe una edición facsímil que editó el Patronato en 1992».

hermana Isabel, Laura de los Ríos y el matrimonio Morla Lynch. Actores de La Barraca intervinieron en esta función que siguió, con algunos retoques, la versión de Buenos Aires. Las cabezas fueron las esculpidas por Ángel Ferrant; los trajes de los muñecos, los utilizados en Buenos Aires y los decorados fueron obra de José Caballero, Manuel Fontanals y Miguel Prieto. Carlos Morla Lynch, quien en su diario recuerda perfectamente que ese día tuvo lugar el homenaje al poeta y que se le ocurrió organizar una función de guiñol en la que se interpretaron entremeses de Cervantes, no comenta nada sobre la representación del *Retablillo*:

Los muñecos –que ha desenterrado de no sé dónde– interpretan entremeses de Cervantes con una gracia insuperable. Gracia de muñecos en «cosa seria». Lo nunca visto. Y la alegría imperante se mantiene hasta el final de la fiesta, de la que Federico ha sido, a un tiempo, el personaje central y el animador incomparable. Tiene el don de multiplicarse.<sup>327</sup>

Es curiosa la omisión, puesto que Morla Lynch estaba al día de todos los proyectos de su amigo y que conduce a pensar que el testimonio ofrecido por el diplomático chileno pudo haber sido retocado posteriormente. En prensa, el diario *El Sol* de Madrid aludía el 10 de mayo al homenaje que la Federación Universitaria Escolar de Madrid iba a rendirle el día 12.<sup>328</sup> Otro diario, el madrileño *La Libertad*, también hacía mención al destacado evento en el Hotel Florida el día 12 a las seis de la tarde,<sup>329</sup> si bien ninguno recogió impresiones en días posteriores. Sin embargo, el diario *Luz* de Madrid, en una nota de prensa publicada el día 14, mencionaba la representación del entremés *Los habladores* y:

una graciosa obrita titulada “Don Cristóbal”, de la que es autor el propio García Lorca, que fueron realizadas en un magnífico guiñol, construido por Fontanals, e interpretadas por los actores de La Barraca, en colaboración con los expresivos muñecos de que es autor un artista argentino.<sup>330</sup>

El 26 de enero de 1935 hubo una sesión de marionetas en el Lyceum Club Femenino, de la que el guiñol La Tarumba, de Miguel Prieto, se hizo cargo de la producción de la obra y Lorca animó los personajes. Se interpretó, además del *Retablillo*, *Los dos*

---

<sup>327</sup> Carlos Morla Lynch, *Op. Cit.*, pág. 389.

<sup>328</sup> «Homenaje a Federico García Lorca» [en línea]. *El Sol*, Madrid, 10/v/1934, pág. 10. [Última consulta: 4 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000526310&search=&lang=es>

<sup>329</sup> «Homenaje a Federico García Lorca» [en línea]. *La Libertad*, Madrid, 10/v/1934, pág. 2. [Última consulta: 4 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003105049&page=2&search=&lang=es>

<sup>330</sup> «Una nota de la Federación Universitaria Escolar» [en línea]. *Luz*, Madrid, 14/v/1934, pág. 1. [Última consulta: 4 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003577571&search=&lang=es>

*habladores*. Dos semanas después se repitió la función, presentada por Juan Chabás y con la interpretación por parte del propio Lorca de las ilustraciones musicales compuestas para la ocasión. Se llevó a cabo otra función, el 11 de mayo<sup>331</sup> en la Feria del Libro de Madrid, también a cargo de La Tarumba. Estas funciones debieron de hacerse con el texto definitivo, que depura y concentra las versiones anteriores.

El texto se ha transmitido en una modesta edición patrocinada por el Subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra, impresa en Plaza de Nules, 2, Valencia, sin fecha (aunque debió de publicarse en 1937). Fue reproducida por Guillermo de Torre en el volumen I de la edición Losada (1938) con bastante fidelidad. Algunas de las correcciones que efectúa (puntuación, acotaciones de entrada y salida) son adecuadas. Contamos entonces con dos versiones: la de 1934 y la de 1935. El AFFGL conserva una copia mecanografiada próxima a la versión definitiva de La Tarumba<sup>332</sup>. De hecho, este grupo teatral es mencionado en el epílogo, que aún tiene algunas variantes con respecto al texto final, por lo que debió de ser utilizado en algunas de sus funciones.

Ninguna de las versiones conservadas trae la lista de personajes, establecida a partir del reparto que figura en el programa de la versión de 1934. Tampoco traen la intervención del Autor en el «Prólogo hablado». La solución adoptada por Belamich en su edición de las *Obras completas, II*, se basa en testimonios de la época que afirman que era Lorca quien interpretaba el prólogo.

La ficha bibliográfica que viene a continuación se halla identificada con la etiqueta «M-Lorca T-8(7)» y ocupa el número 3 en la catalogación de los apógrafos.

---

<sup>331</sup> Adolfo Ayuso, en su artículo titulado «Miguel Prieto, director de La Tarumba» [en línea], menciona otra fecha: marzo de 1935. Estudio histórico incluido en la revista *Fantoche*, núm. 1, octubre de 2007, pp. 48-61. [Última consulta: 20 de julio de 2014]. Disponible en: [http://www.unima.es/wp-content/uploads/2012/01/fantoche\\_1.pdf](http://www.unima.es/wp-content/uploads/2012/01/fantoche_1.pdf)

<sup>332</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000022149@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000022149@fondo)



<b>Número de catálogo (apógrafos de teatro): 3</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Retablillo de Don Cristóbal.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[Principios de 1934] - [Posterior a principios de 1934].
<b>3. Libro o serie</b>	Títeres de Cachiporra.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (3):</i> Hombres y mujeres, atención, niño cállate. Quiero que
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> pura la vieja esencia del Teatro.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	11 h. ([1-2], 3-11), 215 x 262 mm (h. 1); 215 x 313 mm (h. 2-10); 215 x 300 mm (h. 5).
<b>8. Clase de documento</b>	Copia mecanografiada.
<b>9. Descripción formal</b>	Hojas escritas el r. bajo papel de calco a máquina en tinta negra excepto la h. 10 a máquina azul, con escasas correc. y una adic. a lápiz en la h. 10; el v. de todas las h. en blanco excepto el de la h. 10 dónde se ha calcado el texto de esa misma h.
<b>10. Estado de conservación</b>	R. Papel afectado por la acidez, con señales de pliegue. Manchas del papel calco. Papel de marca: “A Serra S” con filigrana de un escudo con castillo y cruz (h. 11).
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha de redacción de principios de 1934; la de la copia es incierta.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	Publicada con variantes, OC II, p. 675-697.

## 9. PROYECTO INCONCLUSO DE 1923: LOLA LA COMEDIANTA

### 9.1. CRONOLOGÍA DE LA COLABORACIÓN

Tras la famosa representación de Reyes, Lorca se marchó a Madrid con su hermano Francisco. Ya hemos visto que el éxito obtenido en aquella representación lo animó a buscar la forma de representar en un teatro público su *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. Entre finales de febrero y principios de marzo de 1923, escribió a Falla:

[...] Ya le escribiré yo muy largo contándole *muchas cosas* y muy interesantes. El lunes terminé (ya tranquilo) *una cosa* (Enigma). Ahora estoy dedicado a enseñar Madrid a Paquito [...] El guiñol trae intrigado a muchos. ¡*Garrotazo y tentetieso!* (EC, pág. 174)

Por su parte, Falla, también debió adquirir cierta experiencia en el teatro de títeres, y durante el proceso de montaje del estreno del *Retablo de Maese Pedro*, en 1923, más de una vez don Manuel se refería a que la parte de los muñecos «era continuación parisina de nuestros trabajos cachiporrísticos de Granada»<sup>333</sup>.

A través del epistolario de Lorca con Falla, con su familia y con sus amigos, se puede reconstruir, entre otros asuntos, la trayectoria de su proyecto con el maestro gaditano. Las primeras alusiones las encontramos en la memoria de Mora Guarnido, quien recuerda que una tarde, Federico, les leyó a él y a Falla:

Un boceto de ballet galante, no tanto en el estilo del *Sombrero de tres picos* como en el de las comedias versallescas de Valle-Inclán (que a Lorca le gustaban mucho) y al compositor le gustó muchísimo el asunto, susceptible desde luego de realizarlo. Pero... don Manuel estaba entonces *metido* en la tarea del *Retablo de Maese Pedro* y no podía distraerse en otra cosa. Se desistió de aquello, como de tantas otras iniciativas.<sup>334</sup>

La fecha no la recuerda, pero contando que don Manuel se hallaba inmerso en su *Retablo*, trabajo que le ocupó desde 1919 a 1922, que la colaboración entre ambos amigos no debió de ser súbita (se conocieron en 1919, pero ese año Falla aún no vivía en Granada, y en 1920, con tan solo cinco escasos meses de relación, no había suficiente confianza como para embarcarse en proyectos conjuntos, contando además las estancias de Lorca en Madrid), sino que fue el resultado de la amistad que entre ellos se iba consolidando y de la admiración mutua, cabe pensar que debía de ser por el año 1921-

<sup>333</sup> Jesús Rubio Jiménez, «Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX», pág. 18.

<sup>334</sup> José Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo: testimonio para una biografía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958, pág. 159.

1922, aunque por toda la información epistolar que se ha recogido, cabe concretarlo en los años 1922 y 1923.

Según se ha señalado al comienzo de este apartado, a finales de febrero de 1923, Lorca le comentaba al compositor mediante carta que tenía muchas cosas interesantes que contarle y que ya había terminado *una cosa* que era un *Enigma*. A lo que Falla le respondía el día 2 de marzo:

Muy contento por sus noticias espero con viva curiosidad las de esa novedad enigmática. (EC, pág. 174)

Un mes antes del estreno en París de *El retablo*, el 8 de mayo de 1923, Falla recibió una carta de Federico en la que, entre otras cosas, le decía que:

Nuestro asunto marcha perfectamente. Hice una nueva versión del romance para que V. elija [...] ¡Cómo siento no poder estar con V. en la ciudad y [sic] santa y en toda la maravillosa Italia! Pero como yo espero que nuestro proyecto se realice, ya tendré el enorme placer de visitarla en su compañía. (EC, pp. 179-180)

Se trata del romance del «Arbolé, arbolé», perteneciente a la escena V en todos los manuscritos, excepto en el MsF, incluido en la escena IV, y que, en todos los casos, difiere con el publicado posteriormente en *Canciones*, que cuenta con versos adicionales.

En una carta de doña Vicenta Lorca a su hijo, fechada el 11 de marzo, le recuerda el compromiso que tiene con el compositor:

[...] que ya sabes que este señor tenía un empeño grande en que le hubieras terminado la obra [*Lola la comedianta*] antes de irte (así me lo dijo el domingo que estuvimos en su casa), pero ya que no lo has hecho, procura terminarlo lo antes posible, pues ya sabes la necesidad que este señor tiene de preparar la obra y ponerla en condiciones, que si tú no las necesitas porque tienes un padre que te las procura, este señor se las tiene que procurar él, y yo sentiría muchísimo que tú le entorpecieras sus planes en vez de ayudarle. Que no olvides esto, Federico, que nosotros apreciamos muchísimo a esta familia y a ti también te conviene. (EC, pp. 179-180)<sup>335</sup>

La primera semana de junio vuelve a escribir a su familia:

Mi asunto con él está casi terminado y este verano lo haremos en Granada tranquilamente. (EC, pág. 188)

A finales de julio, ya en Asquerosa, y según una carta a Adriano del Valle:

---

<sup>335</sup> Epístola reproducida en nota a pie de página. Es curioso, sin embargo, que esta carta no se halle ni en el volumen que cataloga la correspondencia a Federico García Lorca (volumen VI del *Catálogo general de los fondos documentales* de la FFGL) ni en la edición que Víctor Fernández ha realizado de las *Cartas de Vicenta Lorca a su hijo Federico* (2008).

Ahora estoy en una finca de mi padre, acompañado del maravilloso Falla. (EC, pág. 195)

De finales de julio también es otra carta remitida a José de Ciria y Escalante, ya mencionada, acerca de la posibilidad de una nueva representación de los títeres de Cachiporra:

[...] En el mes de septiembre preparamos Falla y yo la segunda representación de los títeres de Cachiporra en los que representaremos un cuento de brujas, con *música infernal* de Falla y además colaborarán Ernesto Halffter y Adolfo Salazar. (EC, pág. 200)

Quizá fue, junto al tema que les ocupaba, lo que trataron durante los días que estuvieron juntos, pero no hay constancia de que en septiembre hubiese ninguna representación.

Antes del 18 de agosto, Lorca escribe a Falla:

¿Ha pensado usted mucho de lo nuestro? Creo que debemos resolver en seguida el dichoso trío y el final, para que usted se ponga a trabajar tranquilamente. (EC, pág. 206)

Con respecto a lo del trío, de tríos hay dos: el primero en la escena VIII (de todos los manuscritos) indicado por Lorca desde el principio, y el trío final, que es el que da cierre a la obra y que en el manuscrito redactado por Lorca para el maestro no lo menciona, mientras que en el manuscrito D, que, como se verá, es una copia del manuscrito C, ya se encuentra el «Trío ante telón».

La respuesta de Falla no se hace esperar, y el 18 de agosto le envía las siguientes líneas:

Después de resuelto tan importante asunto, nos ocuparemos del Trío y del Final y de todo lo que sea preciso... Por cierto que me han escrito de Cádiz que no se encuentran por ninguna parte los sainetes de don Juan del Castillo. No los he pedido yo a Madrid porque mi hermano está en el Norte, pero los creo indispensables para nuestro asunto. He encargado los libretos de *Falstaff* y del *Barbero*, que nos serán también utilísimos.<sup>336</sup>

Según la correspondencia habida entre ambos ese verano de 1923, parece que cada uno está trabajando su parte en el proyecto y que este ya se encuentra bastante avanzado. Desde Málaga, en septiembre, escribe al compositor y lo llama, de modo ufano, «colaborador» (EC, pág. 210).

Volvemos a tener noticias una vez transcurrido el verano. Tal y como escribe Federico a Melchor desde Granada sobre mediados de octubre:

---

<sup>336</sup> Federico García Lorca, *Lola la comedianta*, edición crítica y estudio preliminar de Piero Menarini y prólogo de Gerardo Diego, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 57. Citado como LC.

Trabajo casi todo el día en la obra poemática que hago con Falla y creo que pronto estará terminada para poder seguir con mi Marianita. (EC, pág. 211)

Ha de pasar casi un año hasta tener nuevas noticias sobre el proyecto del músico y del poeta. A finales de julio de 1924, ya de veraneo en Asquerosa, volvemos a tener noticias sobre *Lola la comedianta*. Le escribe a su amigo Melchor:

Dentro de días, Falla el angélico pondrá sus manos sobre mi operita. Espero que nos divertiremos mucho, pues el asunto tiene juego y gesto, que es lo necesario en todo poema teatral. (EC, pág. 239)

Pero Falla no debió de ponerse con la operita porque en noviembre de 1924 le escribe al músico desde Madrid:

Anoche y todas las noches entra Lola a verme en mi cuarto, y el marqués riñe con el calesero. Cada día me voy enamorando más de nuestra linda comedianta. ¿Y usted? Yo espero que sí. (EC, pág. 250)

Parece que, después de un año, el proyecto se ha estancado y Lorca hace un llamamiento al músico para que reconsidere el proyecto común. También tiene necesidad el poeta de saber cómo ha quedado el asunto, pues está preparando el material que compondrá su libro *Canciones*, publicado finalmente en 1927 y que consta de composiciones escritas entre 1921 y 1924, entre las que se encuentra el famoso romance destinado a la operita, «Arbolé, arbolé».

En diciembre de 1925, está previsto que Falla coma con ellos el día de Navidad «como todos los años hecho un muchacho con su pandereta» (EC, pág. 313), pero no hay alusiones al respecto.

En la última carta que se conoce de Lorca a Falla, fechada en julio de 1927, le comenta lo mucho que se ha acordado de él mientras preparaba con Dalí el decorado para su *Mariana Pineda*:

Ya hablaremos de todo esto y de varios proyectos que tengo y quizá logren interesarle [...] Lo de los «autos sacramentales» ha sido por fin un éxito en *toda España* y un éxito de nuestro amigo [Hermenegildo] Lanz, que día tras día, y modestamente consigue ganar nuestra máxima admiración. Esto me produce una extraordinaria alegría y me demuestra las muchas cosas que se pueden hacer y *que debemos hacer* en Granada. (EC, pág. 497)

El emprender un nuevo proyecto con un nuevo colaborador, con Andalucía como fondo, y el hecho de que se llevase a cabo con éxito, debió de embargarle de nostalgia por los días que ellos ocuparon con la obrita que tanto querían pero que no llegó a nada.

En conclusión, y teniendo en cuenta la información de las cartas y la cronología de las mismas, se puede deducir que la redacción del libreto (correspondiente al manuscrito F) se sitúa en 1923 y que Lorca, el 8 de mayo, había llegado por lo menos a la escena VI (informa a Falla mediante carta de una nueva versión del romance «Arbolé, arbolé»), y en octubre tendría prácticamente concluido el desarrollo de la prosa, es decir, hasta la escena XII (según carta a Melchor Fernández Almagro, su asunto con Falla está casi terminado).

En cuanto a la redacción de los manuscritos anteriores, y aun sin haber referencias explícitas acerca de las fechas de elaboración, no parecen anteriores a 1922.

La carta de 1924 a Fernández Almagro debe de hacer referencia a la parte del trabajo correspondiente a Falla, ya que Lorca llevaba ventaja en lo que a la redacción del libreto se refiere. Por esa misma razón se cree que, aunque en 1924 Lorca espera que Falla trabaje en su operita, el músico, finalmente, no hizo nada y la prueba es que tanto en el manuscrito F como en las acotaciones del manuscrito perteneciente al compositor, las anotaciones concluyen en el mismo punto. Al faltar las indicaciones musicales de Falla, Lorca decide interrumpir también la redacción del libreto (en el folio 8 del manuscrito perteneciente a Falla, solo realiza dos acotaciones de manera general; en el folio 9, ninguna, pero el folio 10, el del trío final, se halla completamente anotado).

Se concluye, entonces, que hubo dos fechas de elaboración de *Lola la comedianta*: la primera, que incluiría los años 1922 y 1923, y que se correspondería con la redacción de los guiones y del libreto; y una segunda, de 1922 a 1924, que incluiría la participación de ambos artistas. Podría adelantarse la fecha de inicio, como máximo a 1921, si, como explica Mora, el *ballet* galante que Federico les leyó a él y a Falla se tratara de un primer bosquejo de *Lola la comedianta*.

## 9.2. UNA LOLA SAINETERA

El argumento de la «obra poemática», «poema teatral» u «operita», tal como los designa Federico en la sucesiva correspondencia, gira entorno al engaño al que es sometido el Marqués de X por parte de Lola y de su marido con el único fin de divertirse.

Falla consideraba imprescindible para el «asunto» que compartían contar con los sainetes de don Juan del Castillo, así como con los libretos de *Falstaff* y del *Barbero*, que creía que les serían también muy útiles. Este don Juan del Castillo se correspondería con Juan Ignacio González del Castillo, sainetero gaditano en cuya obra vería Falla la fuente técnica y argumental idónea para la comedia. Técnicamente, se puede remarcar el hecho de que sus sainetes sean obras breves, de entre quinientos y seiscientos versos, como el acto único de *Lola la comedianta*, y que por ello se tenga que recurrir a juegos escénicos como disfraces, engaños, entradas y salidas, etc., tal como ocurre en *Lola*.

Se establece, por tanto, cierta analogía entre los cuadros que constituyen el sainete y las escenas de la operita, todas de una gran vivacidad dado lo breve de la obra. Se insiste, a lo largo de las acotaciones, en la rapidez de los movimientos de los actores en el escenario, ya sea corriendo:

*Aparece en escena corriendo Lola, y el Calesero detrás, como persiguiéndola. (Teatro completo, 2012, Lola la comedianta, escena III, pág. 701)*

*El Marqués queda desoladísimo. Viene corriendo hacia las candilejas. (Teatro completo, 2012, Lola la comedianta, escena VI, pág. 706)*

*(Acercándose rápidamente para cogerla.) (Teatro completo, 2012, Lola la comedianta, escena IX, pág. 713)*

*El Marqués da un salto enorme y empieza a correr por la escena silbando el «Carnaval de Venecia». (Teatro completo, 2012, Lola la comedianta, escena X, pág. 716)*

*El Marqués vuelve a su desesperación..., pero el Calesero, que ha estado asomándose durante toda la escena por puertas y ventanas, sale rápidamente [...] (Teatro completo, 2012, Lola la comedianta, escena XIII, pág. 718)*

Ya sea tropezando y dando lugar a toda una serie de encuentros y desencuentros entre los personajes que llevan implícitos la comicidad en escena:

*(Va a salir rápida y se tropieza en la puerta con el Calesero.) (Teatro completo, 2012, Lola la comedianta, escena VIII, pág. 711)*

*El Marqués se mesa los cabellos, se lleva las manos al corazón, mira la hora que es. Como sonámbulo coge el velón y se dirige a su cuarto; cuando va a salir por una puerta, se tropieza con la Comedianta. El Marqués alza los brazos en cruz. (Teatro completo, 2012, Lola la comedianta, escena X, pág. 714)*

*Saltando de alegría camina a su cuarto, cuando lo detiene la Señora solterona cubana. (Teatro completo, 2012, Lola la comedianta, escena XII, pág. 716)*

En cuanto a la fuente argumental, los disfraces ocuparán un papel fundamental en la obra, puesto que la comicidad derivada de la confusión será esencial para la sencilla trama. De este modo, Lola, que es comedianta en realidad, vendrá disfrazada de marquesa, para después vestirse de gitana y, por último, de solterona cubana; su marido, que es poeta, aparecerá disfrazado de calesero. Todo ello para embaucar al Marqués, que nada sospecha. Solo al final, cuando Lola y su marido se hayan marchado, descubrirá que ha sido víctima de una farsa.

Si bien González del Castillo pretendía, en clave burlesca, denunciar una sociedad decadente y llena de vicios, no se aprecia tanto en la operita de Lorca y de Falla un trasfondo tan marcadamente crítico como de puro divertimento.

Por lo que respecta a la alusión de los libretos de *Falstaff* y de *El barbero*, tanto de la *commedia lirica* de Verdi, estrenada en 1893 con libreto de Arrigo Boito, y basada en *The Merry Wives of Windsor [Las alegres casadas de Windsor]* (1602), de William Shakespeare, como de la ópera bufa de Rossini, *Il barbiere di Siviglia [El barbero de Sevilla]* (estrenada en 1816) con libreto de Cesare Sterbini y basada en la comedia homónima de Beaumarchais, de 1775, quizá había pensado Falla aprovechar la trama del engaño en la que tienden sus redes los dos protagonistas, Falstaff y Fígaro, respectivamente.

Otro género popular muy del gusto del poeta era la zarzuela, obra dramática y musical, incluida en la denominada «ópera cómica», que guarda similitudes en la técnica musical con la «ópera bufa». Hilvanando recuerdos:

Parece incluso que en 1915 estuviera componiendo una zarzuela para la que había escrito ya una “Serenata en la Alhambra” y un coral gitano. No habiendo descubierto aún su propia personalidad de poeta, el libreto habría debido ser compuesto por el amigo Mora Guarnido, del que precisamente proviene esta noticia. (LC, pág. 73)



En la zarzuela en un acto y dos cuadros titulada *Fenisa la comedianta*<sup>337</sup>, estrenada en el Teatro Martín de Madrid el 16 de marzo de 1908, con libreto de Gonzalo Jover y Emilio González del Castillo y música de Rafael Calleja, hallamos algunas similitudes con el planteamiento de la bufa *Lola*: nótese, por ejemplo, que la zarzuela sitúa la acción en una posada en las inmediaciones de Málaga en la época de la segunda invasión francesa, 1823, mientras que *Lola* transcurre en una venta andaluza entre Cádiz y Algeciras y, aunque no hay referencias temporales precisas, Francisco García Lorca recordaría que la acción se situaría entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Fenisa y su marido, Ernesto, son comediantes que huyen de la justicia por cantar una tirana contra el rey Fernando VII y se esconden en la posada regentada por Almendro, donde se hacen pasar por criados. Esta busca y captura agudizará el ingenio de Fenisa e ideará un plan, motivo que desencadenará un cómico enredo que concluirá con un final feliz. En la operita, Lola y su marido llegan a la venta asumiendo roles diferentes a los suyos, puesto que Lola baja de la calesa como si de una gran dama se tratara y su marido, de calesero. En cuanto el Marqués ve a Lola, se enamora perdidamente y esta aprovechará ese aturdimiento para burlarse de él disfrazándose en varios ocasiones. En cuanto a la zarzuela, será el Conde de Monteverde, mujeriego empedernido, quien se interese por Fenisa y esta empleará sus encantos femeninos y sus dotes interpretativas para seducirlo y conseguir su propósito, que es el de librarse de la justicia.

Tanto Fenisa como Lola son comediantas que no dudan en utilizar su belleza y sus recursos faranduleros para salir airosas de la situación: en el caso de Fenisa por necesidad, mientras que en el caso de Lola por el mero hecho de divertirse a costa del Marqués, que será la víctima inocente del juego. No tan inocente será en *Fenisa* el Conde de Monteverde, el Corregidor, quien al final recibirá su merecido gracias a la intervención de todos los personajes.

Finaliza la zarzuela con la petición de Fenisa al público de sus aplausos mientras se despide. En el manuscrito que obraba en poder de Falla (denominado MsC), uno de los apuntes que realizó fue precisamente el de que los tres personajes se dirigieran al público para agradecerle sus aplausos, así como el perdón por sus posibles faltas.

Curiosamente, el 12 de diciembre de 1925, ya desechado el proyecto de *Lola la comedianta*, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la zarzuela en tres actos

---

<sup>337</sup> Gonzalo Jover y Emilio G. del Castillo, *Fenisa la comedianta*, zarzuela en un acto y dos cuadros con música del maestro Rafael Calleja, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908. Disponible en: <http://archive.org/details/fenisalacomedian27819call>

*La calesera*<sup>338</sup>, con música del granadino Francisco Alonso y letra de Emilio González del Castillo (libretista también de *Fenisa la comedianta*) y Luis Martínez Román. Entre los números que compuso el maestro Alonso, se encuentra desde el delicado «dúo de *soprano y mezzos*» hasta el tema castizo tratado en el *Pasacalles de los chisperos*, con lo que, como en *Lola*, contrastan los números musicales propios de la ópera italiana y la música del folclore popular. Transcurre el enredo amoroso de la zarzuela en el Madrid de 1832, con el tema de la conspiración política liberal orbitando en el devenir sentimental.

Si bien no hallamos en el enredo amoroso de *Lola* más ecos que los de la diversión; en cambio, los versos de *Fenisa la comedianta* y *La calesera* encierran posturas políticas concretas.

Parece que Francisco Alonso comenzó la obra hacia 1922, aunque no la finalizó hasta 1925. *Lola la comedianta* comenzó a proyectarse hacia esas fechas, aunque en 1925, no solo no estaba acabada, sino que pasó a formar parte de otro de los proyectos inconclusos del autor.

La zarzuela continuaría en su mente años más tarde, y en su conocida «Charla sobre teatro», declararía:

El delicioso teatro ligero de revista, vodevil y comedia bufa, géneros de los que soy aficionado espectador podría defenderse y aún salvarse; pero el teatro en verso, el género histórico, la llamada alta comedia y la espléndida zarzuela hispánica sufrirán cada día más reveses, porque son géneros que exigen mucho y donde caben las innovaciones verdaderas, y no hay autoridad ni espíritu de sacrificio para imponerlas a un público al que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones. («Charla sobre teatro», pág. 25)

En definitiva, se debió de tratar de un divertido proyecto conjunto que no cuajó finalmente, ya por el argumento desvergonzado que no acabaría de convencer al compositor (el engaño amoroso como parte de un juego que deviene accidental), ya por el exceso de trabajo de aquellos días, ya por otras razones personales o profesionales que se desconocen y que se plantean en el apartado siguiente.

---

<sup>338</sup> Nieves de Mingo, «El ideal romántico y la desazón amorosa en *La Calesera*» [en línea]. Programa del Teatro de la Zarzuela (temporada 2008-2009), pág. 7. [Última consulta: 4 de julio de 2013]. Disponible en:

[http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/2013-03-15-16-19-53/temporada-lirica-2008-2009/download/168\\_39e45b4c2bed9865bbd8407c0a1b03c6](http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/2013-03-15-16-19-53/temporada-lirica-2008-2009/download/168_39e45b4c2bed9865bbd8407c0a1b03c6)

### 9.3. LOS MANUSCRITOS

Con el hallazgo en la biblioteca de Falla del manuscrito perteneciente al músico, comenzaron los intentos de reconstrucción del proyecto abandonado.

Mario Hernández fue quien descubrió e identificó el manuscrito autógrafo de *Lola la comedianta*, y el 24 de diciembre de 1977, publicó en *El País* un artículo titulado «García Lorca y Manuel de Falla: una carta y una obra inédita» en el que apuntaba las primeras teorías (consultar Apéndice VI, documento 1).

Si al hecho de que Falla vio en Lorca a la persona idónea para escribirle un libreto que respondiese a sus premisas musicales por su evidente sensibilidad musical, le añadimos el respeto y la admiración mutuas y la pasión de ambos por el folclore popular andaluz (recordemos que participaron juntos en la organización del Concurso de Cante Jondo, en la representación de la Fiesta de Reyes y que tenían entre manos el proyecto de los Títeres de Cachiporra), la pregunta es por qué no se acabó este proyecto. Según el hermano del poeta (que deben de ser las declaraciones realizadas por Francisco García Lorca a Marie Laffranque que menciona Mario Hernández al inicio de su artículo), fue Federico quien abandonó el proyecto:

Quiso don Manuel, generosamente, colaborar en una obra con el joven poeta, encargándole un libreto que transcurriera, según yo recuerdo, en el tránsito del XVIII al XIX, ámbito donde, me imagino, pudiera Falla introducir lo popular y lo refinado, pero, claro, desprovista la obra de toda carga sensual; quería una obra ligera, con disfraces y algo de los cartones de Goya. Federico intentó esta ideal «ópera cómica» sin resultado. No era el hombre que, ni con la tentación del prestigio de Falla, hiciera una obra de encargo. Entre los papeles de Federico queda el esquema de esa obra para el gran músico. Federico solo hacía esquemas de las obras que no iba a escribir. Hay, incluso, unas escenas escritas de esta ópera, cuyo título era *El calesero*. El proyecto quedó abandonado.<sup>339</sup>

Otras teorías se decantan más hacia el abandono por parte del compositor: por un lado, por sus compromisos profesionales, que harían que no pudiese prestarle la atención debida; por otro lado, se baraja la posibilidad de que, como ya le pasara con su obra *Fuego fatuo*, inconclusa por decisión del propio compositor, quien abandonó el proyecto decepcionado por tener que elaborar la música para que después María Martínez Sierra compusiera el libreto (y no lo contrario), su ética profesional no tolerase la subordinación en ningún aspecto relacionado con su trabajo; es decir, ni componiendo sin libreto previo, ni como en el caso del proyecto con Federico, teniendo

---

<sup>339</sup> Francisco García Lorca, *Op. Cit.*, pág. 320.

que adaptarse a un libreto en el que las anotaciones musicales, e incluso instrumentales, eran tan perfectas que casi no requerían de su talento como creador, sino como arreglista.

Otra teoría defiende que la escrupulosidad del músico en tema de amores podría haber sido la causa del abandono; es decir, según testimonio de María Martínez Sierra, cuando el compositor tenía casi terminada la orquestación de dos actos de la ópera, comenzó a preocuparse por el argumento del libreto, puesto que trataba de la disputa entre dos mujeres por el amor del mismo hombre y «el pudor de Falla se alarmó agudamente – escribe María– su galantería natural no podía ni por un instante consentir en rebajar el ideal de “eterno femenino” con motivos culpables» (*FGL*, I, pp. 340-341), así que, como no hubo manera de hacerle ver solo la parte teatral del conflicto amoroso, dio por concluida la obra. Quizá esos mismos escrúpulos le sobrecogieron de nuevo cuando leyó el argumento del libreto de Federico. La frivolidad del juego amoroso de Lola con el marqués con el único objetivo de ponerle en ridículo es probable que le trajese a la memoria recuerdos de algún fracaso amoroso (el amor no correspondido de su prima María Prieto Ledesma) y su integridad lo llevó a abandonar el proyecto.

Tras la primera aproximación de Mario Hernández, unos años más tarde, y ya con la confrontación de los diversos manuscritos existentes, las hipótesis sobre las etapas de gestación y colaboración de la obra van adquiriendo forma:

Federico dejó incompleta la versión definitiva del libreto y el texto editado que nosotros conocemos es una reconstrucción, irregular aunque completa, posible gracias a dos guiones completos en prosa que han permitido obtener las partes que faltaban y recuperar las escenas XII, XIII y última.

Existen, por un lado, los manuscritos procedentes de la FFGL, denominados MsA, MsB, MsD, MsE, MsF y MsG, y por otro lado, el manuscrito que pertenece al archivo de Falla, y que es el MsC. La unión del MsF, la versión definitiva del libreto que se ha comentado antes, y la parte final del MsC, la versión que poseía Falla, es la que ha dado lugar al texto editado que nosotros conocemos. Los manuscritos A, B, (A+B), C y D corresponden a la versión en prosa, el argumento del libreto y preceden a los posteriores E, F y G, que figurando ya en diálogo y en verso, representan el desarrollo de la prosa. Investigaciones ulteriores por parte del editor han permitido descubrir un nuevo manuscrito y remodelar la escena duodécima, con lo que el texto analizado queda completado con una nueva escena. Esta nueva hoja, denominada MsG1, afecta al manuscrito G, ahora denominado MsG2, y es un fragmento de la escena XII que precede

al MsG2 y que «permite afirmar que MsG2 no era un simple apunte para una escena a desarrollar, sino la última parte de una hoja ya escrita y sucesivamente perdida»<sup>340</sup>.

El primer manuscrito, integrado por A+B<sup>341</sup>, vendría a ser el primer guion, irregular y con diversas vacilaciones, pero ya preciso en la idea general. Dejó márgenes en blanco para que Falla pudiese hacer las anotaciones. Luego vendría el manuscrito C, que sería el ejemplar para Falla. En esta copia, además de correcciones gramaticales y sintácticas, realizó algunas modificaciones con respecto al manuscrito anterior, dando como resultado un texto con un aspecto diferente al primero. Dejó la mitad derecha de cada folio en blanco para que el músico pudiese realizar las anotaciones musicales apropiadas. Concluiría aquí una primera fase del trabajo, la realizada solo por el poeta y comenzaría el trabajo consensuado con Falla.

Pasamos al manuscrito D<sup>342</sup>, que no es más que una copia en limpio del manuscrito utilizado por Falla, incluidas las acotaciones no musicales (las acotaciones textuales y escénicas anotadas por el músico). Esta copia en limpio está realizada de manera apresurada, de ahí la cantidad de palabras omitidas, errores, olvidos, etc., incluso variaciones que no aparecen en las notas realizadas por Falla. Parece que lo que le interesaba sobre todo era transcribir en la nueva copia las indicaciones escritas por Falla (la nueva subdivisión de escenas) y sus sugerencias orales (trío final). A partir de la escena XI se interrumpe el trabajo del músico (ya está incluida la variación de la originaria escena IX en la XI y la introducción de una nota); no obstante, Lorca decidió continuar con la transcripción, quizá porque sabía que durante un tiempo no iban a encontrarse y prefería tener una copia completa. Lo que sucedió es que en lugar de copiar las partes correspondientes al manuscrito C, hizo una especie de resumen de manera que en el último folio hay concentradas tres escenas (la penúltima y la última apenas indicadas). A pesar de esto, hay dos innovaciones fundamentales con respecto a las dos anteriores versiones: el «ruido de campanillas» y el «Trío ante telón». Estas dos modificaciones pertenecen a Falla y no a Lorca. La de las campanillas, se puede deducir por la nota 1 en la hoja 10, donde Falla escribe:

Hasta que cae el telón se oyen las voces de los novios, sobre el fondo de las campanillas.

Ella canta: Ya suenan las campanillas

---

<sup>340</sup> Piero Menarini, «Otra nueva hoja de *Lola la comedianta*», Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 7-8, diciembre 1990, pág. 257.

<sup>341</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS\\_AVC20000021856@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS_AVC20000021856@fondo)

<sup>342</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS\\_AVC20000021553@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS_AVC20000021553@fondo)

mi calesero ha llegado  
con su sal y su sandunga.

Él: su marsellés remendado...

Las voces y las campanillas se alejan. (LC, pág. 67)

Con respecto al trío, y como ya se comentó en el intercambio epistolar, hay dos, pero el que aquí nos interesa es el trío final, el que da cierre a la obra y que en el manuscrito redactado por Lorca para el maestro no lo menciona, mientras que en el manuscrito D, ya se encuentra el «Trío ante telón».

Otras acotaciones realizadas por Falla: escena VII, en la nota 3: «Todas las tonterías que hace y dice el marqués deben traducirse en tonterías musicales con muchas rouladas, escalas, arpeggios, síncopas, mucho sí, sí, sí, ah, ah, ah!, no, no, no» (MsC, hojas 4 y 5). Al lado de la escena IX, Falla comenta: «Esto es muy importante y hay que subrayarlo. La moneda dada por el sujeto es absolutamente necesaria para decir la buena ventura» (MsC, hoja 5), etc. Son acotaciones que Lorca anota exactamente y desarrolla en el libreto y que también habría hecho con las del final, donde Falla concluye su trabajo con la acotación de lo que deben decir (cantar) los tres personajes dirigidos al público: «Pedimos el aplauso y el perdón por las muchas faltas» (MsC, hoja 10), si hubiera llegado hasta allí.

Lo que es evidente es que así como se ha podido reconstruir el final del libreto a partir de los diversos guiones existentes, no existen las partituras de Falla de las escenas ya trabajadas por Lorca. En la última escena del manuscrito F, Lorca llega a incluir una hipotética indicación del compositor: «¿Carnaval de Venecia?» y la transforma en una acotación: «El marqués da un salto enorme y empieza a correr por la escena silbando el Carnaval de Venecia». Pero no puede proseguir más allá, de tal modo que, concluida la última escena posible, a mitad de folio, finaliza escribiendo: «Es. XI», y después deja la página en blanco.

Lorca intentará proseguir con el libreto y escribirá las dos estrofas aisladas que constituyen el manuscrito G (ahora MsG2)<sup>343</sup>, pero, llegado a este punto, no le será posible adelantarse al compositor, pues Lola, disfrazada de cubana, ha de cantar una habanera, momento musical delicado que podría interpretarse también como un homenaje particular a las reuniones en casa de Falla con los contertulios *rinconcillistas*, reuniones en las que el músico, a modo de despedida, ejecutaba la *Habanera* de

<sup>343</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS\\_AVC20000022026@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS_AVC20000022026@fondo)

Sebastián Iradier (el título más famoso es el de *La Paloma* de 1863) y el *Carnaval de Venecia*, fiesta que inspiró a más de un compositor, entre ellos a Niccolò Paganini o a Pyotr I. Tchaikovsky, este último en la composición de su poema sinfónico *Capricho italiano* (1880). Volverá a aludir Federico a este ambiente festivo mediante la canción que entonan los gondoleros venecianos al final del único acto de *Los sueños de mi prima Aurelia* (1936).

La hoja encontrada posteriormente, un fragmento de la escena XII (numeración realizada a partir de la reconstrucción del MsF efectuada por su editor), denominada MsG1, precedería a las dos estrofas pertenecientes al MsG, ahora MsG2. El MsG1 empieza con la acotación musical «Tajona». La suma de MsG1 y MsG2 da como resultado la estructura completa de una tajona. Falta entonces el texto de la habanera. Las características materiales de la hoja encontrada son idénticas a las de MsG2. La estructura musical de las escenas XI y XII lleva a considerar contiguos los manuscritos MsG1 y MsG2. La reconstrucción queda pues así: MsF (escena XI)<sup>344</sup>, momento en el que el Marqués se va a su cuarto silbando el *Carnaval de Venecia*; MsC (escena XII), de camino, lo detiene la Señora solterona cubana; MsG1, introducido por la *Tajona*, la solterona cubana le pide que se bata en duelo por ella; MsG2, el Marqués le dice que se batirá sin duda; MsC, la solterona cubana le pide una prenda y el Marqués le da un anillo; ella, en agradecimiento, le canta una habanera amorosísima desmayándose al final entre sus brazos; MsC (Escena XIII), el Calesero libra al Marqués del peso de la solterona cubana y cuando este se va desesperado, el matrimonio ríe la broma.

La situación cómica planteada en la escena de la solterona cubana y el Marqués define perfectamente el género en el que se adscribe la obra, la ópera bufa (incluido en la ópera cómica). Lorca denomina a su *Lola* «operita». Los guiones de *La comedianta* y de *Lola la comedianta* así estaban destinados: se trataba de una ópera en un solo acto («Acto único»). En las anotaciones realizadas por el compositor, efectivamente, hace referencia a arias, dúos, tríos, *quasi parlato*, parlante, etc. Al mismo tiempo, también recurre al folclore musical andaluz: la Caña, el Vito, el Paño, la Mari Juana, la *siguiriya*, la soleá, la Tirana (canción popular empleada en *Fenisa la comedianta*), Pablillos, etc. De este modo, encontramos una música de contrastes: por un lado, la ópera italiana (el *falsetto*, la cavatina italiana); y por otro lado, la música popular. Fiamma Nicolodi opina que

---

<sup>344</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021878@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021878@fondo)

pudo ser precisamente la ausencia de originalidad en el *collage* de estilos musicales aglutinados en la operita lo que puso fin al proyecto:

Una volta che il musicista, per il quale non si dimentichi la crezione era un dono divino, e non un mero passatenpo, ebbe constatato che questa eterogeneità di registri non avrebbe potuto risolversi in lavoro originale, ma solo in una miscela di citazione e calchi in stile d'epoca, sospese la collaborazione con Lorca, cessando di apporre indicazioni musicali sul libretto, rimasto così anch'esso incompiuto.<sup>345</sup>

En conclusión, a pesar del intercambio de ideas, de sugerencias y de opiniones, *Lola la comedianta* no pasó de ser un interesante proyecto. Los compromisos artísticos de Falla y el alud creativo de Federico, junto con otras posibles razones de índole más personal, entre las que no se descarta que la frivolidad del argumento no acabase de convencer al compositor, pondrían freno, de manera casi involuntaria, a su colaboración. El género cómico le proporcionaba a a Federico la oportunidad de tratar la casualidad del amor de un modo más sensual, pero no halló en Falla tal trivialidad.

Relacionados con este proyecto, existen en el AFFGL cinco manuscritos catalogados como «M-Lorca T-3». He aquí la relación de los mismos y su número de catálogo:

PROYECTO INCONCLUSO DE 1923				
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	ETIQUETA	NÚMERO DE CATÁLOGO	PÁG.
1922-1923 (interrumpida hacia 1924)	<i>Lola la comedianta</i>	M-Lorca T-3(1)	44	408-409
		M-Lorca T-3(2)	14	410-411
		M-LorcaT- 3(3)	45	412
		M-Lorca T-3(4)	46	413
		M-Lorca T-3(5)	61	414

<sup>345</sup> «Una vez que el músico, para quien la composición era como un don divino y no un mero pasatiempo, se dio cuenta de que la heterogeneidad de registros no podría resolverse en nada original, sino tan solo en una mezcla de citas y calcos del estilo de la época, suspendió su colaboración con Lorca y dejó de anotar las indicaciones musicales en el libreto, que quedó incompleto». (Traducción propia)

Fiamma Nicolodi, «Federico García Lorca, Manuel de Falla e la música», en Laura Dolfi (ed.), *L'«impossible/possible» di Federico García Lorca*, pág. 248.



<b>Número de catálogo: 44</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Lola la comedianta]: [MsA] y [MsB].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1922-1923?].
<b>3. Libro o serie</b>	Lola la Comedianta
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> El calesero dice al criado que guarde la calesa porque
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> en alta voz grita y Telon.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> [Final Escena II] – Escena III – Escena IV – Escena V – Escena VI – [Final Escena penúltima] – Escena última.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	4 h. (2-4, 8), 158 x 214 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas, 2, 3, 4 y 8, escritas el r. a lápiz, el v. en blanco excepto el de la h. numerada 8, con numerosas correc., adic. y supres. con las siguientes anotaciones: “El le da dinero a la gitana. (buscar lo que le da/la cubana). Final (madrigal de tres)/ ¿Se ha de decir que ella es comedianta?/ al principio o al final?/ (para la copia deja margen y/así poder hacer acotaciones)”.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en otras direcciones. Pequeños rasgados en los pliegues y bordes de las h. Orificios en la mayor parte de las h.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Tít. tomado de LC.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de LC, p. 61.
<b>14. Nota general al texto</b>	Estas cuatro h. corresponden a los ms A y

	B, p. 100-111. Las h. 2-4 comprenden desde casi el inicio de la Escena II a la VII, en LC, p. 91. La h. 8 comprende el final de la penúltima y la última escena completa en LC, p. 48-49.
<b>15. Nota de edición</b>	LC, p. 100-111.

<b>Número de catálogo: 14</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	La Comedianta: (Acto único): [MsD].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1922-1923?].
<b>3. Libro o serie</b>	Lola la comedianta
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Venta andaluza entre Cadiz y Algeciras
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Trio ante telon
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Escena I – Escena II – Escena III - Escena IV -- Escena V – Escena VI – Escena VII – Escena 8 <sup>a</sup> – Escena 9 <sup>a</sup> – Escena 10 <sup>a</sup> – Escena 11 – Escena [12].
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	6 h. ([1]-9), 158 x 216 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas y escritas las tres primeras por una sola cara, el v. en blanco; las tres últimas numeradas y escritas por las dos caras. Todas a lápiz excepto la h. [1] dónde el tít. y las 3 primeras líneas están escritas a plumilla en tinta negra, correc., adic. y supres. a lápiz. En la h. numerada 3, la indicación “Es[cena] V” aparece tachada a plumilla en tinta negra.
<b>10. Estado de conservación</b>	M. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Muy deterioradas las últimas h. con rasgados en los bordes y orificios en los pliegues.
<b>11. Nota al dibujo</b>	Garabato a lápiz en la parte inf. de la h. 3. En el r. de la h. 6 dibujo de una cara y de un rostro a plumilla en tinta negra.
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—

<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de LC, p. 61.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	LC, p. 138-155.

<b>Número de catálogo: 45</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Lola la comedianta]: [MsE].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1922-1923?].
<b>3. Libro o serie</b>	Lola la comedianta.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Aparece el marques inquieto con un libro <i>Empieza (3):</i> Caballero
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> noche tierra cielos mar
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	5 h. ([1]-5), 158 x 216 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto la primera, escritas el r. a lápiz y plumilla en tinta negra (h. 5), el v. en blanco, con correc., adic. y supres. a lápiz y en tinta negra.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Pequeños rasgados en los bordes y pliegues de las h. Manchas al dorso de las h. [1] y 5.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Tít. tomado de LC.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de LC, p. 61.
<b>14. Nota general al texto</b>	Este ms. que sólo contiene la Escena V corresponde a las Escenas IV-VI del siguiente ms. [MsF] (n.º cat. 46), LC, p. 94.
<b>15. Nota de edición</b>	LC, p. 158-167.

<b>Número de catálogo: 46</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Lola la comedianta: [MsF].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1923?].
<b>3. Libro o serie</b>	Lola la comedianta.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Venta andaluza entre Cadiz y Algeciras <i>Empieza (3):</i> Amigo vuelvo a Cadiz
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> se va a su cuarto silbando
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	Acto único (Escena I – Escena II – Escena III – Escena IV – Escena V - Escena VI – Escena VII – Escena VIII – Escena IX – Escena X –Escena XI).
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	20 h. ([1]-20), 158 x 216 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto la primera, escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. a plumilla en tinta negra y lápiz.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Manchas de acidez y de tinta en algunas h. El borde inf. de la h. numerada 6 bastante deteriorado.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de LC, p. 61.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	LC, p. 170-209.

<b>Número de catálogo: 61</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Tajona: [MsG1] y [MsG2].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1922-1923?].
<b>3. Libro o serie</b>	Lola la comedianta.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (3):</i> Ay Dios mio mio que tengo
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> y colorín
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[2] h., 150 x 213 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas sin numerar, escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. Al dorso de la segundo h. escrito, apaisadamente, a plumilla en tinta azul: “-Salvador Dalí-” y a lápiz negro: “La Comedianta/ de/ Falla”.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en otras direcciones. Rasgados en el pliegue central de la segunda h. y al dorso de la misma, señal de un clip y manchas.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de: LC, p. 62.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	LC, p. 62; BOL 7-8, p. 257-265.

## 10. MADUREZ LITERARIA (1923-1936)

El contenido y la cronología de la nutrida correspondencia que mantuvo Lorca con su familia y amigos me va a permitir trazar la trayectoria de los proyectos surgidos a partir de 1923 y hasta 1936, años en los que comienza a saborear el éxito y el reconocimiento del público y de la crítica. Dicho recorrido se ha basado, fundamentalmente, en la recopilación epistolar completa (cartas redactadas por Federico a su familia, así como a un abundante grupo de amigos, conocidos y colaboradores) realizada por Christopher Maurer y Andrew A. Anderson (1997), cuyo riguroso proceso de compendio, orden y datación ilumina cualquier investigación. He seleccionado, sobre todo, los fragmentos más representativos con relación al momento creativo que está experimentando el poeta, vinculado, en algún momento, a su estado emocional, puesto que, en ocasiones, es realmente complicado disociar su vida de su obra.

Desde la pionera *Cartas a sus amigos*, prologada por Sebastián Gasch en 1950, y que suponía la primera recopilación epistolar de la mano de Rafael Santos Torroella, fueron viendo la luz otras ediciones, como la de Jorge Guillén, que con el título *Federico en persona. Semblanza y epistolario* (Buenos Aires, 1959), realizaba un emotivo y nostálgico homenaje a su amigo generacional; la labor de Arturo del Hoyo como editor de Aguilar, quien desde 1954 y hasta 1986, recopilará las cartas publicadas en revistas españolas y extranjeras<sup>346</sup>; el compendio llevado a cabo por Antonio Gallego Morell en *Cartas, postales, poemas y dibujos* (1968), en el que aportaba sus hallazgos entorno a los amigos granadinos; la contribución de Mario Hernández en los años 1976 y 1977 con nuevas epístolas y la rigurosa revisión del material que se conocía hasta entonces en 1983 y que sirvió de base a posteriores estudiosos lorquianos. Se irían completando con los trabajos de Piero Menarini sobre la colaboración de Lorca con Falla (1981); de Andrew A. Anderson sobre *Poeta en Nueva York* (1983, 1985) y con la publicación de las memorias de Francisco García Lorca (1980, 1981). El hispanista André Belamich será quien reordene el flujo epistolar para dotarlo de una secuencia cronológica (Gallimard, 1981) y Christopher Maurer quien en 1983 realice esta tarea en su *Epistolario* bajo la dirección de Mario Hernández para sus *Obras*. En estos años, aparecen también publicados otros libros de capital importancia que van enriqueciendo

---

<sup>346</sup> Es de obligada mención la base cronológica que la hispanista Marie Laffranque aportó sobre las visitas argentinas y catalanas de Federico García Lorca en el ensayo «Essai de chronologie de Federico García Lorca» [en línea]. *Bulletin Hispanique*, volume 59, número 4, 1957, pp. 418-429. [Última consulta: 12 de junio de 2016]. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1957\\_num\\_59\\_4\\_3552](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1957_num_59_4_3552)



los estudios sobre Lorca: la edición de los *Dibujos* por parte de Mario Hernández (1986, 1990), la biografía de Ian Gibson (1985, 1987) o el libro de Rafael Martínez Nadal, *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, entre otros.

El *Epistolario* de Maurer de 1983 se pone al día en 1997 con la edición del *Epistolario completo* en colaboración con Andrew A. Anderson y de las quinientas treinta y una cartas que lo integran, todas ellas transcritas de nuevo y con multitud de referencias en notas a pie de página que ayudan al lector a relacionarlas entre sí.<sup>347</sup> Asimismo, en el tercer volumen de las *Obras completas* editadas por Miguel García-Posada en 1997, se encuentran publicadas un total de seiscientas tres redactadas entre 1910 y 1936 a múltiples destinatarios, aunque sin ninguna aclaración.

La gran labor de recopilación y catalogación de la correspondencia de Federico en el volumen V (1998) y a Federico en el volumen VI (2003) del *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca* bajo la atenta dirección de Christian de Paepe y de sus colaboradoras Rosa María Illán de Haro y Sonia González García, ha servido de base para las más recientes ediciones epistolares. En el sexto volumen, mucho más nutrido, se hallan catalogadas más de mil cartas dirigidas a Federico y que han corrido suerte diversa, como ya se ha visto: muchas de ellas han ido siendo publicadas en boletines, epistolarios o recopilaciones; algunas, solo se han publicado parcialmente; y otro grupo aún figura inédito.

Las recopilaciones más recientes se han centrado en destinatarios únicos, o casi únicos, lo que ha permitido profundizar en aspectos concretos de esas relaciones. Se pueden destacar: *Epistolario a Federico García Lorca desde Cataluña, la Comunidad Valenciana y Mallorca*, a cargo de Roger Tinnell, en 2001, sobre la recepción epistolar desde los puntos geográficos apuntados, grueso ampliado posteriormente en un artículo de 2011; *Cronica de una amistad. Epistolario de Federico García Lorca y Melchor Fernández Almagro (1919-1934)*, de 2006, editada por Rafael Lozano Miralles, donde queda documentada la sincera amistad que unió a los dos *rinconcillistas*; *Cartas de Vicenta Lorca a su hijo Federico*, de 2008, a cargo de Víctor Fernández y en las que se recoge la tierna correspondencia entre madre e hijo; *Federico García Lorca – Guillermo de Torre: correspondencia y amistad*, de 2009, volumen recopilatorio de la comunicación cruzada entre los dos amigos de la mano de Carlos García; también en el

---

<sup>347</sup> Andrés Soria Olmedo realizó una reseña de la publicación donde elogiaba el encomiable trabajo de recopilación, datación y transcripción efectuado por los dos hispanistas en «Supervivencia de un poeta» [en línea]. *Revista de Libros*, 1/XII/1999. [Última consulta: 12 de junio de 2016]. Disponible en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/federico-garcia-lorca-epistolario-completo>

mismo año sale publicado el libro *Los músicos escriben a Federico García Lorca*, al cuidado de Roger Tinnell, en el que quedan recopiladas las cartas que cruzó con músicos de la talla de Gustavo Durán, Manuel de Falla o Adolfo Salazar, entre otros; *Querido Salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*, de 2013, a cargo de Víctor Fernández y Rafael Santos Torroella y en el cual se recopilan las comunicaciones entre los Dalí y Federico; o la edición de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, de 2013, titulada *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*, centrada en la documentación existente de ese primer viaje ultramar que marcó un periodo de suma trascendencia en el poeta.

Todas ellas son compilaciones que han ido contribuyendo a pautar, cada vez con mayor precisión, este recorrido laboral y personal, y que animarán a otros futuros (y necesarios) trabajos recopilatorios, en la medida en que se deben considerar interesantes testimonios del breviarío estético lorquiano.

Se ha completado el proceso con la magna biografía de Gibson, entre otras fuentes, sobre todo para documentar los últimos años, en los que el flujo epistolar fue menguando.

Para una mejor localización de la etapa la he dividido en dos secciones: una primera en la que he incluido toda la trayectoria ordenada cronológicamente (poesía, teatro, conferencias, recitales, giras con La Barraca, etc.), y una segunda, en la que he hecho especial hincapié en el teatro inconcluso posterior a 1925. Como ya se esbozó en el capítulo dos de este proyecto, «Temática común en el teatro de juventud, para títeres y teatro inconcluso a partir de 1925», la finalidad de este apartado es enlazar esa primera época, llena de ideas y de proyectos y comprobar cómo el germen temático de las obras juveniles (la heterodoxia religiosa, la accidentalidad del amor, el compromiso social y el destino trágico o inexorabilidad de la muerte) van a continuar en mente, en mayor o menor medida, pero sí con mayor madurez, planeando sobre su concepción del teatro, del amor y de la vida, en toda la obra posterior de Lorca, tanto en la acabada (publicada en vida del autor o póstuma) como en la inconclusa.

No se trata, pues, de un capítulo baladí destinado a ofrecer tan solo fechas y datos, sino que se debe tratar como una pasarela biográfica y profesional que enlaza los primeros años de creación y de titubeos, deslizándose a través de la seguridad que aporta la madurez, para llegar al objetivo: el teatro que quedó inconcluso a partir de 1925 y que comparte rasgos con los anteriores. En definitiva, serán esas coordenadas temáticas el asunto a analizar.

## 10.1. CLASIFICACIÓN Y ETAPAS DE LA TRAYECTORIA LITERARIA

### 10.1.1. 1923-1927: EL ROMANCE POPULAR ABRE EL CAMINO DEL ÉXITO

Paralelamente a los proyectos con Falla (*Lola la comedianta* y una segunda representación del teatro de cachiporra granadino) y a la posibilidad de estrenar los títeres de Cachiporra en el Eslava con Martínez Sierra, comienza a idear su *Mariana Pineda*, y en una carta del 15 o 16 de mayo dirigida a su familia, manifiesta:

Estoy contento pues he anotado muchas cosas, entre ellas dos versiones del romance de Mariana Pineda lo cual que [sic] me ha sido muy útil.  
Ahora me dedico a ver la manera de publicar. Canedo verá a algunos editores; la cosa es más latosa que lo que vosotros y la gente cree. (EC, pág. 183)

En el AFFGL se conservan dos cuartillas en que se transcriben fragmentos de romances anónimos sobre Mariana. La segunda acaba con la nota: «Copiado de Doña Antonia Urdembidelas» (EC, en nota a pie de la pág. 183).<sup>348</sup>

El proyecto de publicación es el de las *Suites* y el *Poema del cante jondo*. Díez-Canedo dirigía la serie de *Cuadernos literarios* junto con José Moreno Villa y Alfonso Reyes, y tenía relación con otras empresas editoriales.

Unos días más tarde, en mayo o junio, escribe a Antonio Gallego Burín y le pide ayuda con ciertos datos biográficos e históricos sobre la heroína granadina:

Tengo el proyecto de hacer un gran romance teatral sobre Marianita Pineda y ya lo tengo resuelto con gran alegría de Gregorio y Catalina que ven las posibilidades de una cosa fuerte. Mi pensamiento es poner en escena los últimos días de la gran mujer granadina. Yo sé que tú te dedicas a estudiar (claro que de otra manera) esta figura y yo quisiera que tú me dieras noticias de ella con objeto de hacer un poco [de] ambiente.  
Mis personajes son, a más de ella, Pedrosa, Sotomayor, y las monjas de Recogidas. Es una cosa muy nueva lo que yo he pensado, y estoy contento. Creo que el año que viene se podría estrenar. Te ruego un absoluto silencio. Tú sabes lo que pasa con estas cosas.  
Melchorito, que está encantado con mi idea, me ha dado notas interesantes, pero yo creo que eres tú el que puedes proporcionarme datos sobre este asunto.  
Antonio, que conste que si tú piensas una cosa sobre Mariana y yo no quiero descacharrarte el asunto, además que son cosas distintas. Yo solo quiero una biografía de ella y algunos datos sobre la conspiración. Como tú comprenderás, el interés de mi drama está en el carácter que yo quiero construir y en la anécdota, que no tiene que ver nada con

<sup>348</sup> En 1920, Lorca acompañó a Ramón Menéndez Pidal por los barrios del Albaicín y el Sacromonte, barrios que el poeta conocía muy bien, en busca de romances populares que luego constituirían el *Romancero hispánico*. Es muy probable que en esa excursión recogiera de boca de doña Antonia Urdembidelas los fragmentos de romances sobre la heroína que constan en el Archivo de la Fundación. Entre los reunidos por Menéndez Pidal en esa ocasión se hallaba el «infantil dedicado a Mariana Pineda», como ya señaló Mario Hernández en la «Cronología crítica del *Romancero gitano*» (información extraída de la edición de Luis Martínez Cuitiño de *Mariana Pineda*, Madrid, Cátedra, 1994, 2.ª edición, pp. 73 y 365-366).

lo histórico porque me lo he inventado yo. Yo quiero que tú me guíes en lo referente a Pedrosa, y que me digas dónde puedo enterarme del estado de Granada en aquella época. Yo, con varias *notas* tengo bastante, lo esencial está ya pensado... pero no quiero tirarme planchas, ¿comprendes?  
Antonio, no sabes con qué alegría espero tu carta pues estoy deseando de ponerme a trabajar. (EC, pp. 186-187)

Con relación a esa petición a su amigo Gallego Burín, vuelve a escribir a su familia la primera semana de junio:

Antonio Gallego no ha querido mandarme los datos que yo le pedía porque se ha creído que yo iba a plagiarle un estudio que él tiene sobre Mariana Pineda. Esto (si es como yo creo) me parece absurdo. Pero yo tomaré los datos sin necesidad de él. Vosotros desde luego no le digáis nada. Yo espero hacer un drama de teatro nuevo y profundo que gustará o no gustará, pero que de seguro será una obra de arte. (EC, pág. 188)

Trabaja muchísimo durante el verano en la composición de poemas. A finales de julio escribe una carta conjunta a Melchor Fernández Almagro y José de Ciria y Escalante desde Asquerosa en la que les anuncia que ya ha finalizado el poema «El jardín de las toronjas de luna» en el que se encuentra volcadísimo. En el AFFGL se conservan varios autógrafos: uno en prosa y otro en verso con el mismo título «En el bosque de las toronjas de luna» y otros dos, también en prosa y en verso pero incompletos, titulados «En el jardín de las toronjas de luna». El texto definitivo no se conoce (y tal vez nunca se terminó).

La composición de las *Suites* la acaba durante el verano y a mediados de octubre le dice a Melchor Fernández Almagro que quiere publicarlas ya. Veremos cómo seguirá puliendo y limando el libro durante varios años y cómo, incluso preparado para imprenta en 1926, no llega a salir.

El 13 de octubre, Melchor Fernández Almagro publica en la revista *España* un artículo titulado «El mundo lírico de García Lorca» en el que ilustra las raíces líricas del poeta. Federico le agradece el artículo mediante carta y le comunica que sigue adelante con *Lola la comedianta* con el propósito de acabarla cuanto antes para dedicarse a su Mariana.

En diciembre escribe a su familia:

Muy pronto ya estará anunciado mi libro pues es de los primeros que se publican y creo que va a salir muy bonito. Martínez Sierra tiene el decidido propósito de representar Mariana Pineda pero yo tengo un trabajo enorme que realizar en ella con objeto de que se quede como una gran obra bella y auténtica. (EC, pág. 218)

El libro al que se refiere es, una vez más, la colección de «suites» y de «canciones» que había entregado a Enrique Díez-Canedo para la publicación en los *Cuadernos Literarios*.

En 1924, de regreso a la Residencia de Estudiantes, se reúne con el grupo de amigos que más frecuentaba: Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello, Juan Vicéns y Salvador Dalí (a partir de otoño de ese año, también se incorporará Rafael Alberti). La influencia de esta etapa en la obra de Lorca queda plasmada en los poemas que integrarán el libro *Canciones. 1921-1924*, publicado en 1927 por la Editorial Sur de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, y que «reflejan el espíritu lúdico que animaba a aquel grupo de camaradas y de sus amigos, con sus reuniones de “la desesperación del té”, sus elegantes atuendos, sus sesiones alrededor del piano, sus interminables conversaciones nocturnas y sus visitas a Toledo» (*FGL*, 1, pág. 378).

A finales de enero informa a su familia de la propuesta de Martínez Sierra de que se encargue él mismo de todo lo referente a sus muñecos y continúa trabajando, aunque más lentamente, en su *Mariana Pineda*.

Martínez Sierra continúa proyectando el estreno de los «cristobícal» y de *Mariana Pineda*. Desde Madrid, antes del 12 de febrero, vuelve a escribir a su familia:

Mis *cosas* van bien, mejor dicho *andan*, y ya es bastante en esta época de dificultades literarias y luchas encarnizadas. Ya están copiando a máquina los *Cristobícal* y empiezan a dirigirlos muy pronto, aunque Gregorio [Martínez Sierra] no sabe cuándo se podrán montar, si enseguida o más tarde. Depende del éxito o del fracaso de dos obras que se tienen que necesariamente (pues ya están en el teatro hace años) que estrenar antes, pero de todas maneras yo estoy ya buscando figurines, pues me han encargado (caso raro) que los dirija todos sin intervención de nadie. (*EC*, pág. 222)

Probablemente de abril sea la carta que envía desde la «Resi» a su familia en la que les sigue informando de las novedades referentes al estreno de sus obras:

Os tardo en escribir porque estoy todo el santo día de Dios metido en la casa *Yost* dictando las cosas que tengo que entregar enseguida, como son los *Cristobícal* y la *Mariana Pineda*. El teatro Eslava ha tenido este año unos enormes fracasos y han perdido el dinero, lo cual ha impedido que se montaran mis cosas pero ya ¡gracias a Dios!, se van a montar, aunque naturalmente no sea ahora, porque es imposible. Martínez Sierra dice, y tiene toda la razón, que la *Mariana Pineda* es una obra costosísima y de gran atrevimiento y por eso quiere tenerla enseguida en su poder para ir la ensayando durante todo este verano como hizo el año pasado con la «Noche en Venecia» de Marquina. Es un drama de una gran dificultad y hay que *amarrarlo* bien antes de ponerlo en escena. Los *Cristobícal* quieren ponerlos en provincias este verano pero de todas maneras pondrá las dos cosas [...] Aquí pienso terminar la última escena de *Mariana Pineda*. La lucha literaria en Madrid es enorme porque está todo acaparado por sinvergüenzas y malos escritores y dramaturgos pelafustanes a quienes hay necesariamente que barrer. (*EC*, pp. 227-229)

En mayo se publica, en *La Verdad* de Murcia, una *suite* (la «del regreso»). El 4 de junio fallece su amigo José de Ciria y Escalante.

El 17 de junio, Jorge Guillén escribe a su esposa, Germaine Cahen, con respecto a *Los títeres de Cachiporra*, epístola ya mencionada en este trabajo con relación al teatro para títeres:

Y cenamos en el café de la Bolsa Claudio de la Torre, Lorca, Salinas, Fernández Almagro y yo [...] Lorca nos leyó –nos representó, mejor dicho– *Los títeres de Cachiporra*, una farsa de guiñol, en prosa, con personajes populares andaluces. ¡Cuánto sentí, varias veces, que no lo escucharas! Estupendo, perfecto, la *Petrouschka* que busca el arte moderno sin haberla encontrado; lírica, muy musical, cómica, [palabra ilegible], dramática, abundante de invención, completamente «reussie», popular, andaluza, con una savia, con una fuerza extraordinarias. Lorca la lee como asumiendo todos los papeles de una compañía y de una orquesta. Lorca es el primero de todos nosotros; hay que inclinarse. (EC, en nota a pie de la pág. 230)

Ese mismo mes, en carta a su familia, vuelve a hablarles del proyecto de los «cristobícal»:

Me han pedido para un teatro de arte en Londres los Cristobícal, pero yo [no] he contestado hasta que hable con Martínez Sierra, que los ha de poner antes. Desde luego yo he pedido noticias (por otro lado) [sobre] qué clase de teatro y de compañía es ésa, pues antes de dar una cosa en el extranjero quiero que sea como debe ser. (EC, pág. 231)

De finales de julio debe ser una carta dirigida a su amigo Melchor en la que le comenta que está terminando una serie de «romances gitanos» y ha comenzado con una nueva obra titulada *La zapatera prodigiosa*:

He trabajado bastante y estoy terminando una serie de *romances gitanos* que son por completo de mi gusto. También estoy haciendo interpretaciones modernas de figuras de la mitología griega, cosa nueva en mí y que me distrae muchísimo. De teatro he terminado el primer acto de una comedia (por el estilo de Cristobícal) que se llama «La zapatera prodigiosa», donde no se dicen más que las palabras precisas y se insinúa todo lo demás. Como yo creo que una comedia se puede saber si es buena o mala con solo leer el reparto, te lo envío para que me digas qué te parece.

1. La zapatera
  2. La vecina vestida de rojo
  3. La beata
  4. El zapatero
  5. Don Mirlo
  6. El niño amargo
  7. El alcalde
  8. El tío del Tatachín
- Vecinos y curas  
Música: flauta y guitarra

Léele el reparto a Cipriano [Rivas Cherif] el simpático y culto comediógrafo<sup>349</sup> y dile si quiere colaborar conmigo en otra cosa que preparo, que ya le diré. (EC, pp. 241-242)

Del 27 de julio de 1924 es el poema «Suicidio» y del 30 «Friso», ambos de *Canciones*. Del 4 de agosto es «Palabra de cera» y de julio o agosto son «Interior» y «Canción». Con respecto a los romances, los manuscritos autógrafos de «Romance de la luna, luna», «Romance de la pena negra» y «Romance sonámbulo» están fechados el 29 de julio, el 30 de julio y el 2 de agosto, respectivamente. La cosa nueva que le distrae podrían ser el «Apunte para una oda» y «Narciso», ambos fechados el 3 de julio de 1924. Sobre las «interpretaciones», se desconoce a qué podía hacer referencia. Respecto al manuscrito de este primer acto de *La zapatera prodigiosa* que dice que ha terminado, no se tiene noticia. Lo que sí existe es un esbozo de la obra, con toda probabilidad anterior al borrador perdido, escrito en forma de cuento popular:

Era un zapatero que no tenía nada más que su mujer, y su mujer no lo quería nada porque andaba tonteando con lo mozos del pueblo. Y un día el zapatero descubrió que él tampoco estaba enamorado de su mujer, y se puso muy contento. Y ella era joven, pero él era viejo y decidió marcharse de la casa porque estaba harto de hacer zapatos. Y comunicó el asunto a Mirlo, que estaba enamorado de su mujer, y su mujer se puso triste porque al menos le daba de comer, y vio lo bueno que era. Ya casi estaba dispuesta a pedirle perdón, pero él se había marchado. Y ella se quedó triste y dijo a don Mirlo: «Hazme el amor.» Y Mirlo le decía: «Ya voy», pero estaba muy amargado porque no tenía dinero y toda su juventud era pintura. Y ella recordó al viejo simpático, pero fuerte, que tanto le quería, y recordó: «¡Qué bien se portaba! Sería viejo, pero ¡qué bien se portaba!» Y entristeció. Y venían los mozos del pueblo para echarle serenatas, pero ella no les hacía caso, diciendo: «El sí que valía.» Y puso Posada para ganar dinero. Y vino un contrabandista barbudo y simpático, y le hizo el amor locamente, y ella no lo quiso. Y entonces le dijo que la quería con el alma, pero que no podía casarse porque estaba casado. Y ella entonces se enamoró de él, pero estaba indecisa, porque se acordaba de su queridísimo zapatero. Y el contrabandista, que era el zapatero disfrazado, al oír las cosas que ella decía del zapatero, le dijo: «Pues yo me iré.» Pero ella no lo dejó, porque también le gustaba. Y entonces él se arrancó las patillas y le dijo: «Aquí estoy.» Y entonces ella, como una furia, empezó a reñirle de la misma manera que antes de irse, y empezó a suspirar por don Mirlo delante de él. Y don Mirlo pasó por la calle, pero, al llamarlo, él salió corriendo. Y pasó Amargo haciéndole señas, pero ella le hizo burla, y dijo a su marido: «Conque tanto tiempo fuera de casa... Ya te arreglaré.» Y él se convenció de que ahora era cuando más la quería. Se puso en el banquillo a trabajar mientras ella como una furia arreglaba la casa. Y telón. (FGL, I, pp. 389-390)

---

<sup>349</sup> Rivas Cherif se caracterizó por su apuesta por obras dramáticas que se alejaban del más puro teatro comercial. En 1921 fundó el Teatro de la Escuela Nueva, con Magda Donato como actriz y la colaboración de Valle-Inclán. Escenificaron obras de Ibsen, de Synge, en traducción de Juan Ramón Jiménez, y el clásico cervantino *La guarda cuidadosa*. En abril de 1923, junto a otros escritores, entre los que se encontraba Federico, propuso que se implantase en Madrid el «Teatro idealista poético», llamado «Íntimo», que en Barcelona dirigía Adrià Gual. Los allí asistentes estuvieron de acuerdo con la propuesta y firmaron el manifiesto.

Volviendo a la carta, esa otra cosa que debe comentarle a Rivas Cherif parece que se trata del *Don Perlimplín*, que el escenógrafo intentaría estrenar en 1929 con su compañía teatral Caracol.

La primera quincena de agosto escribe a Melchor desde Granada:

Yo empezaré mañana a trabajar en serio, aunque cada día que pasa quisiera no haber escrito nada y poder empezar limpio de rima y ritmo. (EC, pág. 245)

Le incluye cuatro poemas. Un manuscrito del AFFGL titulado «3 Canciones 3» fechado «1924, Agosto, 22» contiene el primero y el tercero de estos poemas. El primero, «Cancioncilla», fue publicado en 1927 en la sección «Juegos» de *Canciones*; el segundo, «Canción del arbolé», fue publicado, con algunas modificaciones, con el título «Árbol de canción» en la sección «Juegos» de *Canciones*; el tercero, «Canción», fue publicado con el título «¡Es verdad!» en *Canciones* (el manuscrito lleva la fecha de 22 de agosto de 1924); y el cuarto y último, «Cancioncilla», fue publicado con el título de «Canción cantada» entre las «Canciones para niños» en *Canciones*.

Continúa buscando cuentos y romances. Entre los manuscritos del AFFGL se conserva un texto titulado «Santa Liria», sin fecha, transcripción de Federico de un cuento popular. Al final, apunta el nombre de la informante: «María Torres Porcel, 66 años, Lanjarón». Después de un año sin hablar del proyecto de *Lola la comedianta*, parece que puede darse por concluido, aunque Federico aún hace mención de *Lola* en una carta al compositor sobre finales de noviembre.

La última semana de noviembre escribe a su familia:

Estos días arreglo los últimos toques de Mariana y escribo la Zapatera que creo se pondrá, pues Gregorio lo dice a todo el mundo. Me han hablado para poner los Títeres de Cachiporra en París una compañía que se quiere fundar ahora española que irá allí. ¡Ya veremos! [...] Mariana Pineda estoy indeciso de mandarla a la censura porque no sé si será oportuno; de todas maneras este asunto es ya fastidioso pues eso de tener la conciencia de haber hecho un gran drama a juicio de todos y no poderlo representar me hace bastante la pascua, dicho mal y pronto, pero creo que todo se arreglará de la mejor manera. (EC, pp. 251-252)

En el AFFGL se conserva un manuscrito autógrafo incompleto fechado en Granada el 8 de enero de 1925 y regalado a Pepín Bello con la dedicatoria: «Para Pepín / Este manuscrito de mi / primer obra dramática. ¡A pesar de ser / un sinvergüenza! / Federico».



Con respecto a *La zapatera prodigiosa*, el manuscrito autógrafo que se conserva en el AFFGL es, probablemente, de 1926, aunque como el proyecto llevaba en marcha desde 1924, parece plausible que hubiera versiones parciales anteriores.

Del mismo mes de noviembre es otra carta dirigida a su familia en la que les expresa su alegría pues el asunto de *Mariana Pineda* está marchando y *La zapatera prodigiosa* está entusiasmando por su novedad. De todos modos, y a pesar de que Gregorio Martínez Sierra está implicado en el asunto, aún van a tardar en ponerla en escena:

La zapatera tengo que terminarla bien, y se pondrá en seguida, pues la [Catalina] Bárcena tiene uno de sus mejores papeles. Así es que *se ponen de seguro las dos cosas*. Martínez Sierra lo dice a todos los vientos, y yo, además, he enviado a Marquina para que le sonsaque; y Marquina me ha dicho que no tengo nada que temer ni dudar de él, pues le conviene como empresario y esto basta. (EC, pág. 255)

A pesar de la ilusión de Federico de poder demostrar a sus padres que no tardaría en convertirse en un autor teatral de éxito, la realidad fue más dura, pues *Mariana Pineda* no se estrenó hasta junio de 1927 y *La zapatera prodigiosa* hasta el regreso de su experiencia neoyorquina en 1930.

De 1925 es probablemente una tarjeta postal que envía a José María Chacón y Calvo desde Toledo, en la que le dice:

Pepín [Bello] y yo te saludamos con efusión. Estoy un poco mejor de esta batalla interior que atravieso, en la cual este encantador Pepín me ayuda. (EC, pág. 261)

En verano de ese año volverá a hablar de su estado anímico con sus amigos.

A mediados de marzo Federico escribe a su familia y les explica que el Eslava había tenido que cerrar antes de lo previsto la temporada, debido a la grave afonía que sufría Catalina Bárcena (corría el rumor de que se había fugado con el también actor Honorio Maura). A Federico no le interesa que sus estrenos se realicen en provincias durante el verano, sino que a él lo que le conviene es que se haga en Madrid. Va a entrevistarse para ello con don Gregorio y:

Si fracasara o me disgustara con Gregorio llevaría la *Mariana* a la compañía de la Guerrero [...] Pero desde luego los asuntos literarios como todos cuestan en Madrid como no tenéis idea, pues hay que transigir con muchas cosas a que yo no estoy dispuesto ¡ni cederé jamás! (EC, pág. 266)

Entre otros asuntos, a comienzos de abril, escribe a su familia y les detalla los pormenores de su cita con Martínez Sierra:

Estuve hablando con Martínez Sierra y me ha dicho que pone desde luego la *Zapatera* pero que con Marianita tiene miedo de que la prohíban. Entonces yo me puse fuerte y dije que ni *Zapatera* ni Mariana; que le retiraba las obras y *se acabó*. Entonces él se puso pálido y todo azorado me dijo que me suplicaba que esperase *seis días* para hacer una gestión, preguntando secretamente a unos amigos suyos si no la prohibirían y que desde luego una vez asegurado este trámite ya obraríamos en consecuencia. Yo le dije *perfectamente*, usted está en su derecho de *empresario* [...] En Barcelona le veré el sábadeo de Gloria. Allí estamos citados para comer juntos y terminar de una vez. Yo le exijo dos cosas: *fecha de estreno* y seguridad. (EC, pág. 268)

En esa misma carta les comenta, además, que está finalizando la última escena de *La zapatera* y que va a trabajar en una nueva obra teatral que ha comenzado, y que podría tratarse del *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de la que un año más tarde, enviaría un fragmento a su amigo Melchor.<sup>350</sup>

El 25 de marzo visita el Ateneo de Barcelona y el 28 tiene lugar el homenaje a Ángel Ganivet. Dalí invita a Federico a pasar la Semana Santa con él y su familia a Cadaqués. La familia del pintor acoge al poeta como si de un miembro de la familia se tratara. Federico está encantado y es ante la familia de Dalí que realiza una lectura en privado de su *Mariana Pineda*:

Al terminar, todos estábamos conmovidos. Mi padre gritaba, exaltado, diciendo que Lorca era el más grande poeta del siglo. Yo tenía los ojos llenos de lágrimas, y Salvador nos miraba, curioso y enorgullecido, como diciendo: «¿Eh, qué os creáis?», y al mismo tiempo, complacido ante nuestra reacción, miraba también a García Lorca, quien no se cansaba de repetir lo agradecido que estaba a nuestro entusiasmo.<sup>351</sup>

Una de las excursiones que realizan durante las vacaciones es la visita a las ruinas de Ampúries. La visión de un gran mosaico romano que representa el sacrificio de Ifigenia le causa tal impresión que comienza a idear un drama o un poema basado en este personaje, y así se lo hace saber a Ana María Dalí. Es probable que lo esbozase unos días antes de abandonar Cadaqués. En una carta de finales de verano le dirá a su amiga:

---

<sup>350</sup> El 16 de enero de 1925, el diario *ABC*, en el apartado «Informaciones y Noticias Teatrales», anuncia que la compañía Miguel Muñoz repondrá en el Teatro La Latina la obra *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand [en línea]. *ABC* Madrid, 16/I/1925, pág. 28. [Última consulta: 18 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1925/01/16/028.html>. Además, el 4 de marzo de ese mismo año, se estrena la versión cinematográfica de la obra en el Real Cinema y Príncipe Alfonso, tal como se anunciaba el día de antes con el título «Dos acontecimientos en un mismo día» [en línea]. *ABC* Madrid, 3/III/1925, pág. 10. [Última consulta: 18 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1925/03/03/010.html>. Si hay algo de Cyrano en el personaje de Perlimplín, parece probable que se acabase de fraguar aquí, puesto que el 25 de septiembre de ese mismo año ya le habla del proyecto a Melchor Fernández Almagro. Por otro lado, la figura de Cyrano, ya era conocida por el poeta, pues es aludida en un poema juvenil de 1918 incluido en *Libro de poemas* y titulado «Canción menor».

<sup>351</sup> Ana María Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Editorial Juventud, 1953, pág. 103.

«Puedo decir que Málaga me ha dado la vida. Así pude terminar mi *Ifigenia*, de la que te enviaré algún fragmento»<sup>352</sup>.

Pero no le envió ningún fragmento de la obra ni tampoco se tiene constancia sobre su existencia. Diez años más tarde le solicitaría a Margarita Xirgu que representase en Ampúries una de las tragedias de Eurípides basadas en este mito, pero el proyecto no fue llevado a cabo.

Unos días más tarde realiza un recital de poemas (y no de *Mariana Pineda* como había previsto) en el salón de la notaría de don Salvador Dalí i Cusí (y no en el Ateneo de Figueres) y obsequian al poeta con una comida íntima. Un último acto de despedida fue la audición de sardanas en la Rambla de Figueres, cuyo baile y música emocionaron al poeta.

Luego iría a Barcelona a realizar otra lectura privada de *Mariana Pineda* y de algunas composiciones del *Romancero gitano*, aún inéditas, el día 16 o 17 de abril en la Sala de los Balancines del Ateneo.

La primera quincena de julio, ya de veraneo en Granada, escribe a Melchor sobre sus proyectos:

Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales, que acaban todos ellos con una canción. Ya tengo hechos «La doncella, el marinero y el estudiante», «El loco y la loca», «El teniente coronel de la guardia civil», «Diálogo de la bicicleta de Filadelfia» y «Diálogo de la danza» que hago estos días. Poesía pura. Desnuda. Creo que tienen un gran interés. Son más *universales* que el resto de mi obra... (que, entre paréntesis, no la encuentro aceptable). (EC, pág. 284)

La admiración por la poesía juanramoniana lo acompañaría durante toda su trayectoria profesional, no solo en la etapa juvenil como ya se ha visto, reconociendo su maestría, junto con la machadiana, incluso en su última entrevista en junio de 1936.

En cuanto a los diálogos extraños y profundos, *La doncella, el marinero y el estudiante* está fechado el 6 de julio de 1925 y fue publicado en *gallo*, n.º 2 (1928); el autógrafo incompleto de *El loco y la loca*, quizá de julio de 1925, se halla en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca con otro título añadido: *La sabiduría; El teniente coronel de la Guardia Civil* fue fechado el 5 de julio de 1925 y publicado con el título «Escena del teniente coronel de la Guardia Civil», en *Poema del cante jondo*

---

<sup>352</sup> Federico García Lorca, *Cartas a sus amigos: Sebastián Gasch, Guillermo de Torre, Ana María Dalí, Ángel Ferrant y Juan Guerrero*, con prólogo de Sebastián Gasch, Barcelona, Ediciones Cobo, 1950, pág. 79. Esta carta aparece publicada de nuevo en la edición que Víctor Fernández realiza de la relación epistolar entre Federico y la familia Dalí: *Querido salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*, pág. 60.

(1931); el *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia* fue el título primitivo de *El paseo de Buster Keaton*, fechado en julio de 1925 y publicado en *gallo*, n.º 2 (1928). De este diálogo se conservan dos autógrafos, ambos incompletos. Del *Diálogo de la danza* no se conserva ningún manuscrito. A estos diálogos pueden añadirse el *Diálogo mudo de los cartujos*, fechado el 9 de julio de 1925 y el *Diálogo del Amargo*, fechado también el 9 de julio y publicado más tarde, con idéntico título, en *Poema del cante jondo* (1931). De los once diálogos autógrafos conservados en el Archivo de la FFGL correspondientes al periodo 1925-1926, solo el *Diálogo de los dos caracoles* (febrero de 1926), el *Diálogo mudo de los cartujos* (9 de julio de 1925) y *Quimera* (¿1925-1926?) se hallan completos.<sup>353</sup>

Antes del 25 de agosto, escribe a Benjamín Palencia desde su lugar de veraneo (podía ser el Cortijo de Daimuz o Asquerosa):

Atravieso una de las crisis más fuertes que he tenido. Mi obra literaria y mi obra sentimental se me vienen al suelo. No creo en nadie. No me gusta nadie [...] ¡Veremos cómo escapo! (*EC*, pág. 293)

Vuelve a escribir a Melchor antes del 25 de septiembre desde Granada:

Ahora estoy sin proyectos... ¡Sí!... Pero trabajo intensamente. He hecho un libro de diálogos y otro de poesías. Una pequeña historia natural, una guirnalda de frutos por los cuales van insectos.

Y hago ahora una obra de teatro grotesca:

«Amor de Don Perlimplín  
con Belisa en su jardín».

Son las aleluyas que te expliqué en Savoia, ¿recuerdas? Disfruto como un idiota. No tienes idea.

---

<sup>353</sup> Bajo la etiqueta M-Lorca T-5, se conservan en el Archivo de la FFGL (catalogados en el volumen IV: *Manuscritos y documentos relacionados con las obras teatrales*), los once diálogos autógrafos aludidos, algunos completos y otros no, fechados alrededor de 1925-1926. Esto da como resultado el siguiente orden de catalogación: *Diálogo de los dos caracoles* (M-Lorca T-5(1)); [*Diálogo con Luis Buñuel*] (M-Lorca T-5(2)); *Diálogo mudo de los cartujos* (M-Lorca T-5(3)); [*La doncella, el marinero y el estudiante*] (M-Lorca T-5(4)); *Quimera* (M-Lorca T-5(5)); *El loco y la loca* (M-Lorca T-5(6)); [*El paseo de Buster Keaton*] (M-Lorca T-5(7)); *Buster Keaton. Diálogo tiernísimo de Buster Keaton* (M-Lorca T-5(8)), cuartilla doblada formando cuadernillo que, en realidad, contiene dos fragmentos: uno corresponde a *El paseo de Buster Keaton* y otro a *La doncella, el marinero y el estudiante*; [*Diálogo de Fabricio y Se*] (M-Lorca T-5(9)); [*Diálogo de la Residencia*] (M-Lorca T-5(10)) y [*Diálogo de Pan y la Sirena*] (M-Lorca T-5(11)). En cuanto a la publicación de los mismos, *La doncella, el marinero y el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton* y *Quimera*, se hallan publicados en la sección «Diálogos» de la edición ya mencionada de *Teatro completo*, 2012, pp. 145-156; *Diálogo mudo de los cartujos* y *Diálogo de los dos caracoles*, en «Otros diálogos» (pp. 157-160) y [*Diálogo con Luis Buñuel*], *La sabiduría. El loco y la loca*, [*Diálogo de don Fabricio y la señora*], [*Diálogo del dios Pan*] y [*Diálogo de la Residencia*] en la sección «Otros textos dramáticos. I. Diálogos» (pp. 605-612).

Pero luego estas cosas son *malas*. ¿Pero es que no lo sabes? Muy malas. Si tuviera fe en ellas..., otro gallo me cantarían..., porque hoy podría ir a Italia, que es mi sueño, y no puedo porque mis padres están enfadados. (EC, pág. 300)

Sigue trabajando en *Canciones*. De septiembre de 1925 data «Canción inútil». Su estado de ánimo continúa bajo. Siente que no tiene ningún amigo y considera que su poesía y su vida son un «pasatiempo».

Después del 25 de septiembre vuelve a remitir una carta a Melchor llena de melancolía:

Hago por *primera vez en mi vida* poesía erótica. Se me ha abierto un campo insigne que me está renovando de una manera extraordinaria. Yo no me entiendo, Melchorito. Mi madre dice «¡todavía estás creciendo!»... y yo por otra parte voy *entrando en problemas* que hace tiempo debí plantearme... ¿soy un retrasado...? ¿qué es esto? Parece que acabo ahora de entrar en la juventud. Por eso cuando tenga sesenta años no seré viejo... Yo no voy a ser viejo nunca. (EC, pág. 302)

Compone los poemas de la sección «Eros con bastón» (1925) de *Canciones*: «Susto en el comedor», «La soltera en misa», «Interior», «En Málaga», y «Nu» deben de ser de septiembre de 1925. Ese mismo mes recibe una carta de Salvador Dalí en la que le adelanta que no podrá visitarlo durante las Navidades debido al trabajo. Es probable que durante el verano trabajara en la «Oda a Salvador Dalí», empezada quizá cuando el poeta regresó a Madrid después de Semana Santa. En agosto o septiembre realiza una lectura de *La zapatera prodigiosa* en el Generalife a Miguel Cerón, Fernando Vélchez y los hijos de este (según el recuerdo de Cerón). Eduardo Marquina escribe ese septiembre a Federico con respecto a *Mariana Pineda* y le dice que va a recomendársela a Margarita Xirgu.

En diciembre escribe a su hermano Francisco:

Estoy arreglando mis libros; me ayuda Pizarrillo. Quiero publicar los *tres a la vez*, metiditos en un estuche de cartón. (EC, pág. 310)

Se refiere a *Suites*, *Poema del cante jondo* y *Canciones*. Es la primera mención de la posibilidad de publicar sus libros de forma simultánea.

A finales de enero de 1926 escribe a Melchor y le comenta que está trabajando mucho en el arreglo de sus libros. Además, le envía un fragmento de su aleluya erótica *Amor de don Perlimplín*. Se trata del cuadro tercero de la escena II, y según parece, le enviaría estas páginas por ser las más acabadas. También le envió dos romances: el «Romance gitano de la luna luna de los gitanos», el primer romance en la ordenación definitiva del *Primer romancero gitano* (1928), cuyo título definitivo será el «Romance de la luna,

luna» (uno de los manuscritos está fechado el 29 de julio de 1924); y el «Prendimiento de Antoñito el Camborio», con fecha de uno de los manuscritos del 20 de enero de 1926. Ha compuesto más romances: «El romance de la pena negra en Jaén», «El romance de los barandales altos», «El romance de la Guardia Civil», «El romance de Adelaida Flores y Antonio Amaya» y otros de diferentes clases. Su idea es hacer un «romancero gitano». Los títulos definitivos de estos serían «Romance de la luna, luna», «Romance de la pena negra», «Romance sonámbulo», «Romance de la Guardia Civil Española» y, quizá, «La casada infiel».

A finales de enero o principios de febrero escribe a su hermano desde Granada:

Dentro de pocos días quiero marchar a Madrid. He arreglado mis libros. Han salido estupendos. Tres. Tienen, cosa que yo no creía, una *rarísima* unidad. Pero he de publicarlos los tres juntos porque se completan uno a otro y forman un conjunto poético de primer orden [...] He trabajado en *pulir* cosas. Las suites *arregladas* quedan deliciosas y de un lirismo profundísimo. Son tres. Un libro de Suites. Un libro de Canciones cortas, ¡el mejor! Y el poema del cante jondo con las canciones andaluzas<sup>354</sup>. El romancero gitano quisiera reservarlo y hacer un libro solo de romances. Estos días he hecho algunos, como el de *Preciosa* y el «Prendimiento de Antoñito el Camborio» [...] También he terminado la Oda a Salvador Dalí, que queda una gran pieza de ciento cincuenta versos alejandrinos.

Quiero ir a Madrid a ver cómo puedo solucionar mi Mariana, que me resolverá muchas cosas, y arreglar mis libros.

En seguida de conseguir esto, quisiera irme contigo a Toulouse a *devorar* el francés y trabajar allí en el *Diego Corrientes* y crear mi lírica, que teniendo tanto vuelo está con las alas atadas. (*EC*, pp. 329-330)

Uno de los manuscritos del «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» ya vimos que tenía fecha del 20 de enero de 1926; un manuscrito de «Preciosa y el aire» está fechado el 28 de enero; la «Oda», cuya versión final tiene ciento trece versos, fue publicada en la *Revista de Occidente* en abril de 1926; y del drama *Diego Corrientes. Tópico andaluz en tres actos* sobre el célebre bandolero andaluz, solo se conservan unos breves pero interesantes apuntes: título y subtítulo, lista de personajes, caracterización del protagonista y con él, de la obra entera.

Vuelve a escribir a Melchor a finales de febrero o principios de marzo:

El asunto de mis libros está completamente resuelto. Ya te contaré cómo los voy a hacer. Quiero que salgan los tres en el mes de abril. Ahora quisiera resolver la Mariana Pineda ya que el cabrón de Martínez Sierra se ha portado como tal. Pero Martínez Sierra *ignora mi fantasía*. No sabe él, la *que se ha echado* encima conmigo. Cabrón.

---

<sup>354</sup> Las canciones andaluzas pasarían después a *Canciones* sencillamente como «Andaluzas». El mismo título, utilizado para otro proyecto, vuelve a aparecer después de que publicase *Canciones*.

[Caricatura de Martínez Sierra, con cuernos, manchas y largo rabo. En su frente está escrito «cretonas de varios precios.» De su boca salen palabras –parodiando el lenguaje modernista de su prosa y dramas– «¡Qué emoción! ¡Es emocionante! ¡Ay corazón de lirios!».

Me parece excelente la idea de poner mis títeres en el teatrillo nuevo. Dentro de poco estoy ahí y los entregaré. Me parece que pueden divertir mucho. Los he arreglado un poco. Las canciones cantadas quedan deliciosas. Pero ¿quién hará de Don Cristóbal?

Lo que va resultando ya un latazo es Mariana Pineda. Porque ya veremos... pero ¿la querrá poner alguien? A mí me gustaría por mi familia.

Lo que no cabe duda es que *siento el teatro*. En estos días se me ha ocurrido hacer una comedia cuyos personajes son *ampliaciones fotográficas*. (EC, pp. 331-332)

Y a continuación le explica el proyecto que tiene entre manos, del que se conservan dos hojas relacionadas, una titulada «Ampliación fotográfica. Drama», y otra, «Drama fotográfico».

Efectivamente, y tras varios años de mostrar interés en la obra, Martínez Sierra, ha resuelto no llevar al escenario *Mariana Pineda*. En este punto, cabe recordar que Jacinto Grau también estuvo descontento con la forma de actuar del empresario que tampoco quiso estrenarle su farsa *El señor de Pigmalión*. Aludió a este contratiempo en 1940, en el prólogo que ya se ha comentado en el capítulo dedicado a su teatro. En cuanto a lo de poner sus títeres en el teatrillo nuevo (que es El Mirlo Blanco, el teatro de cámara de los Baroja, cuya dirección escénica corría a cargo de Cipriano Rivas Cherif), se refiere a los *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*. Rivas Cherif también compartía la idea de que tanto el teatro de títeres como otras formas tradicionales constituían el antídoto a la mediocridad del teatro comercial español. En 1920 declaraba en «Fantoches y marionetas», publicado en *La Internacional*: «¿Qué mejor enseñanza para libertar al teatro de la tiranía pseudoartística que padece siglos ha, que el retorno a los antiguos modos de la commedia dell'arte [...]? El Guiñol infantil, la marioneta ingrávida, la improvisación; he aquí, tal vez, los elementos más asequibles para la creación de un teatro libre, desmoralizador, antinacional...» (EC, en nota a pie de la pág. 332). Recordemos, asimismo, las palabras del Poeta a Cristóbal en la presentación del *Retablillo* en Buenos Aires, en el año 1934: «Yo creo que el teatro tiene que volver a usted».

En carta fechada el 2 de marzo y dirigida a Jorge Guillén, le pide su opinión sobre la conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora» que había leído en la conferencia inaugural del Ateneo de Granada el 13 de febrero. Le comenta, también,

que está terminando el romancero gitano y que está trabajando mucho en «nuevos temas y viejas sugerencias». Además de la «Oda didáctica a Salvador Dalí» está trabajando en otro *poema largo* titulado «La sirena y el carabinero». Se conserva de este poema un manuscrito fechado en diciembre de 1925 y publicado en *La Gaceta Literaria* en marzo de 1927. Realiza ya las primeras alusiones al proyecto de revista que se convertirá en *gallo* en 1928:

Quiero hacer un artículo sobre tus versos en una primorosa revista que va a salir en Granada hecha por los *niños* que llegan con talento [...] Le he puesto este subtítulo: «Revista de alegría y juego literario». (*EC*, pp. 334-337)

Le envía junto a la carta un fragmento de «Soledad insegura: Homenaje a Góngora», no publicada en vida del poeta.

En marzo de 1926, pide la cooperación en la revista tanto de Guillén como de Fernández Almagro:

Yo pienso colaborar en todos los números, pues *puede quedar* una cosa simpatiquísima. (*EC*, pág. 339)

El 3 de abril escribe a su familia desde Madrid y les habla sobre el asunto de Mariana y las posibilidades que se le plantean de poderla estrenar con la Xirgu, con la Moragas o con la Membrives.

Unos días más tarde, sobre el 13 de abril, vuelve a escribirles sobre el mismo asunto. Aún no está desesperanzado de ver su drama en escena, aunque:

Esto de tratar a empresarios es de lo más repugnante del mundo porque todos son unos bestias. El teatro de España está hoy en manos de la peor gentuza, tanto cómicos como autores. Nada vale nada y naturalmente lo bueno ha de luchar extraordinariamente para salir a flote. (*EC*, pág. 346)

Los comentarios nos remiten de nuevo a la opinión de Grau sobre el mismo asunto.

En esas fechas está colaborando con la *Revista de Occidente*, que el día 20 de abril le publica la «Oda a Salvador Dalí». Fernando Vela buscaba la colaboración de Lorca desde hacía casi un año.

Durante la estancia de Lorca y Dalí en Semana Santa del año anterior proyectaron realizar su *Libro de los putrefactos*. De él habían hablado incluso a algunos compañeros de la Residencia en otoño. A pesar de la insistencia de Dalí sobre el proyectado libro y de que incluso en el suplemento literario de *La Verdad* de Murcia (6 de junio), que



dirigía Juan Guerrero, venía anunciado con el rótulo de «Libros buenos a aparecer» el de *Los putrefactos* de Lorca y Dalí, el libro no llegó a ver la luz.

Probablemente la segunda semana de junio vuelve a escribir a su familia para informarles de los avances de Mariana, con la esperanza de que se la estrene el empresario Santiago Artigas en otoño de ese mismo año. Mientras, sigue pensando en la publicación de sus tres libros, aunque manifiesta que al final serán dos los que haga en Málaga (*Suites y Canciones*). Lorca es consciente de que a *Mariana Pineda* la «ven con recelo todos los viejos comediógrafos españoles» (*EC*, pág. 351).

El 6 de agosto escribe a Jorge Guillén y le comenta que continúa componiendo romances porque se ha propuesto terminar el *Romancero gitano*. Ha compuesto los romances «San Miguel» y «Reyerta», del *Primer romancero gitano*, fechados el 6 de agosto de 1926:

Además quiero dirigirte una epístola sobre la poesía y arte poética, que será un poema largo, monótono, estructurado, antidecorativo y latazo. (*EC*, pág. 361)

No se conserva ningún fragmento de este poema proyectado.

Continúa componiendo romances gitanos en septiembre (le envía a Guillén el 9 de septiembre, el «San Miguel Arcángel» y «Reyerta de mozos»). En esa misma carta, le comenta la posibilidad de irse de lector (París sería el ideal). Cree que desde «*allí fuera*» podrá hacer mi «Diego Corrientes» y otros poemas intensos que aquí no puedo mirar» (*EC*, pág. 375).

Ni se marchó a París de lector ni finalizó *Diego Corrientes*, que entró a formar parte del teatro inconcluso.

A primeros de octubre de 1926, escribe a Melchor Fernández Almagro para comentarle que leerá en el Ateneo de Granada su conferencia sobre el poeta Soto de Rojas «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos (Un poeta gongorino del siglo XVII)», y le invita a que le envíe varios artículos sobre el poeta para poderlos leer en la fiesta. La conferencia se pronunciaría el día 17 de octubre.

El 27 de octubre vuelve a escribir a Melchor y le cuenta cómo van sus asuntos de teatro:

Tengo varios proyectos, pero quiero dejar ultimada esta desastrosa intervención mía en el antro del teatro, intervención que hice para agradecer a mis padres, y he fracasado con todo el equipo. (*EC*, pág. 384)

Le pide que vaya a visitar a Marquina para saber qué opina Margarita Xirgu del drama. En esta segunda quincena de octubre, Emilio Prados pasa una temporada con Federico en Granada y a su regreso a Málaga se lleva los originales manuscritos de los tres libros *Canciones*, *Poema del cante jondo* y *Suites* para publicarlos en la imprenta Sur. Así se lo hace saber a su amigo en la misma carta:

También va Emilio a hacer una preciosa impresión de la *Oda* con dibujos y estatuas para regalar a los amigos. Emilio me ha encargado una colección de libros de canciones populares y romances que pienso organizar en seguida. En ellos saldrá a luz por fin el cancionero granadino tan importante para esta clase de estudios todavía inédito. Como ves, tengo una enormidad de trabajo. Ahora *va saliendo* la oda a Juan Belmonte que, como salga como la veo, puede ser una cosa estupenda. (EC, pág. 383)

Pero Emilio Prados no haría ni la «preciosa impresión de la *Oda*», ni editaría la colección de libros de canciones populares y romances. Respecto al poema inspirado en la figura de Juan Belmonte no se conoce nada de él.

El 8 de noviembre le envía Melchor noticias esperanzadoras sobre el tema de *Mariana Pineda*: le dice que ha hablado personalmente con la Xirgu y que la actriz está encantada con la obra de tal manera que su intención es estrenarla al final de la presente temporada en Madrid, o en abril, ya en Barcelona.

Entre el 8 y el 15 de noviembre le da las gracias por la intervención y le comenta que empieza a trabajar:

Termino el Romancero gitano y *me hace cosquillas* un poema largo, inconcreto todavía pero lírico, de un lirismo agudo y fabuloso de planos y rumores. No sé. ¡Pero saldrá! Tú sabes que yo acaricio la idea de este poema hace años. (EC, pág. 391)

Ese poema largo podría ser «La sirena y el carabinero», en el que ya lleva trabajando desde hace un tiempo. Recordemos que en la carta a Guillén del 6 de agosto le habla también del proyecto de un poema largo.

El 15 de noviembre Melchor escribe a Federico y le comenta que la idea de que el Ateneo invite a Valle-Inclán le parece estupenda. Le dice, además, que el escritor gallego «está prendado de tu romance de *La Verdad* y muchas veces lo hace recitar a Cipriano [Rivas Cherif]» (EC, pág. 391). El romance es el de «Reyerta», publicado el 10 de octubre de 1926.

En carta fechada el 8 de noviembre a Guillén le comenta que sus libros están ya en la imprenta. Sus libros son *Poema del cante jondo*, *Suites* y *Canciones*, que estaban con Emilio Prados en la imprenta Sur. El de *Canciones* se lo dedica a Salinas, a Fernández Almagro y al propio Guillén.

Sigue trabajando en el «Romance de la guardia civil» y en el «Romance del martirio de la gitana Santa Olalla de Mérida». Este último se habría de llamar: «Martirio de Santa Olalla» y fue terminado en fecha incierta y publicado en la *Revista de Occidente* en enero de 1928.

A finales de noviembre, el primer número de la revista *Litoral* publica tres romances gitanos de Lorca: «San Miguel», «Prendimiento de Antoñito el Camborio» y «Preciosa y el aire». Los romances publicados tienen algunos errores de imprenta y el poeta se disgusta mucho. Emilio Prados decide devolverle los originales de los tres libros junto con una carta en la que se lamenta por su reacción y le pide que envíe una copia mecanografiada, en su versión definitiva, de los tres libros para que no vuelva a suceder lo mismo. En el que sí parece tener interés es en el *Romancero gitano*, pero Federico, ofendido, solo publicará finalmente *Canciones* en mayo de 1927. El *Primer romancero gitano* verá la luz en 1928 en las ediciones de la *Revista de Occidente* y el *Poema del cante jondo* en 1931 en Ediciones Ulises. Las *Suites* no serán publicadas en vida del autor.

Antes del 9 de diciembre, escribe a Melchor desde Granada donde parece que el aburrimiento lo tiene preso:

Todo me parece lamentable en mi poesía. En cuanto que *no he expresado* ni puedo *expresar* mi pensamiento. Hallo cualidades turbias donde debiera haber luz fija y encuentro en todo una dolorosa ausencia de mi *propia y verdadera* persona. Así estoy. Necesito irme muy lejos. (EC, pág. 395)

A principios de enero de 1927, le escribe a Guillermo de Torre:

Falla y yo proyectamos una nueva salida del teatro de Cachiporra que pudiera tener importancia. (EC, pág. 410)

De principios de enero es también la carta que envía a José María de Cossío en la que le felicita por su libro de los toros y le propone hacer el de los *crímenes*. Prosigue:

Hay en los romances españoles una colección admirable. Sobre todo en la parte musical. En el cancionero de Salamanca existen *crímenes* populares con una emoción maravillosa. Yo en Granada tengo varias preciosidades [...] El romance de Pepe Hillo tiene música en diversas variantes. (EC, pág. 441)

Recordemos que la muerte de Pepe Hillo en la plaza de Madrid ya salió en carta a Falla de julio de 1922 en el proyecto de llevar el teatro de títeres a La Alpujarra junto a «romances de *crímenes* y algún milagro de la Virgen del Carmen».

A principios de enero escribe a Guillén disgustado por el incidente de la publicación con erratas de sus romances. Le confirma también que va a publicar sus *Canciones* y que está molesto porque se le empieza a encasillar como «poeta salvaje» debido a sus romances gitanos.

La idea de que la Xirgu le estrene su «famosa» Mariana aún le ronda por la cabeza. Mientras, sigue trabajando en la edición de *Canciones* y colaborando en el homenaje del tercer centenario de la muerte de Góngora. Ha redactado para el homenaje una «Soledad», que «empecé hace mucho tiempo» (*EC*, pág. 428). No llegó a finalizarla ni a publicarla, a pesar de haber estado trabajando en ella en 1926 y 1927.

Se encuentra corrigiendo las pruebas de sus libros. Colabora también con la *Revista de Occidente*, a la que va a enviar unos ensayos en prosa, y con *La Gaceta Literaria*, en la que quiere debutar con varios diálogos en prosa (*Diálogo de Buster Keaton*, *Diálogo fotografiado*). De este último no ha quedado ningún rastro, aunque podría tener que ver con los dramas inconclusos *Ampliación fotográfica* y *Drama fotográfico*.

Al mismo tiempo, Federico también va solicitando la colaboración de sus amigos para el suplemento literario al *Defensor de Granada* titulado *El gallo del Defensor*. En el primer número, además del dibujo de un gallo realizado por Dalí, colaborarían Falla, Jarnés, Guillén, Gerardo Diego, Bergamín, Francisco García Lorca, Fernández Almagro, entre otros amigos y artistas. Él mismo escribiría *Historia de este gallo*, publicada en febrero de 1928.

Colabora con la revista *Verso y Prosa*, para la que Guillén le pide que le envíe unos poemas. Acaba enviándole la serie de «Viñetas flamencas» (6 poemas, del libro *Poema del cante jondo*, la serie de «Remansos» (6 poemas, del libro *Suites*), y «Cazador», «El niño mudo», «Murió al amanecer» y «Canción de noviembre y abril» (4 poemas, del libro *Canciones*). Se publicaron el año I, número 4 (abril de 1927). Unos meses más tarde, «Romance de la luna de los gitanos» apareció en el número 7 (julio de 1927).

A mediados de febrero volvemos a tener noticias sobre el estreno de *Mariana Pineda*. Parece que la Xirgu está decidida a hacerla, pero después de tres años desde que la compusiera, Federico le confiesa a su amigo Guillén que ve el drama romántico «al margen de su obra» (*EC*, pág. 436).

La primera decena de abril escribe a su familia con las novedades sobre *Mariana Pineda*. Margarita Xirgu está emocionada con el papel y él debe dirigirlo todo para que salga lo mejor posible. Se estrenará en Barcelona, una vez concluida la temporada en el Teatro Fontalba de Madrid. Dalí se encargará de la escenografía y de la decoración.

Finalmente serían los escenógrafos Brunet y Pous los encargados de realizar los decorados. Gran éxito el de *Mariana Pineda* el 24 de junio de 1927 (según el breve apunte de *La Vanguardia* del día 25). Después del estreno, sigue trabajando y colaborando con Dalí, Gasch y Montanyà en el *Manifest antiartístic català* [*Manifiesto antiartístico catalán*], aunque Lorca no apareció como firmante en el documento final que se publicó en la primavera de 1928. Desde Cadaqués escribe a Melchor en julio:

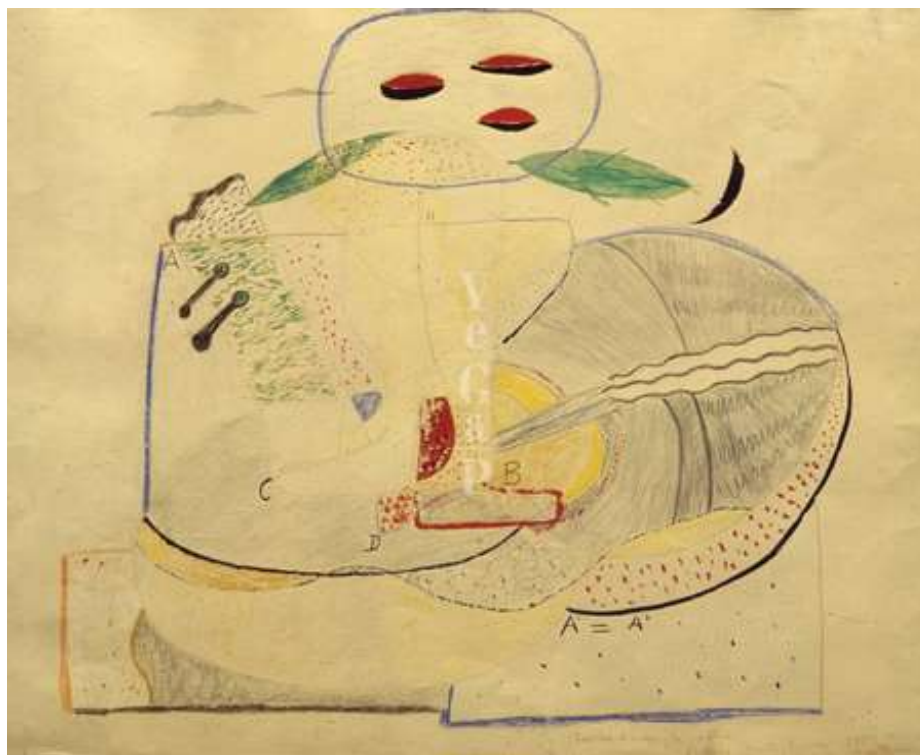
He trabajado en nuevos y *originales* poemas pertenecientes ya, una vez terminado el *Romancero gitano*, a otra *clase de cosas*. (EC, pág. 494)

Probablemente se refería al primero de los poemas en prosa, «Santa Lucía y San Lázaro», nuevo género que le ocuparía durante 1928.

Entre el 25 de junio y el 2 de julio tuvo lugar la exposición de sus dibujos en las Galerías Dalmau de Barcelona. Las obras expuestas, entre otras, eran *Claro de circo*, *Payaso japonés*, *Leyenda de Jerez*, *Teorema del jarro*, *La Musa de Berlín*, *Teorema de la copa y de la mandolina*, *Gota de agua*, *Ojo de pez* o *Merienda* (de los veinticuatro dibujos catalogados, solo nueve de ellos se pueden identificar actualmente). En la selección que viene a continuación resulta interesante destacar el paso de un estilo más figurativo (o *clownista*, según la influencia de Rafael Barradas) a otro más geométrico, resultado de la contribución creativa de Dalí:



*Payaso japonés* (1927). Dibujo en tinta china y lápices de color sobre papel (16,7 x 12,2 cm)



*Teorema de la copa y la mandolina* (1927)  
Dibujo en tinta, lápices de color y gouache sobre cartulina (50 x 60 cm)  
© Herederos de Federico García Lorca



*Merienda* (1927)  
Dibujo en tinta, lápices de color y gouache sobre cartulina (22 x 29 cm)  
© Herederos de Federico García Lorca

Pasa el verano en Cadaqués con los Dalí, período en el que debió de estar trabajando en *El sacrificio de Ifigenia*, según testimonio de Ana María Dalí., y dibujando.

El 31 de julio aparecerá en *L'Amic de les Arts* la prosa daliniana *Sant Sebastià* con dedicatoria al poeta, texto que impresionará a Lorca y que incluirá traducido en el primer número de *gallo*.

A principios de septiembre aún no ha finalizado el romance «Martirio de Santa Olalla», tal y como comenta a Gasch. El 22 de octubre de 1927 lee el romance en la cena que le es ofrecida por *La Gaceta Literaria*.

El 12 de octubre de 1927 se estrena *Mariana Pineda* en el Fontalba de Madrid con un éxito triunfal. La colección teatral *La Farsa* publica el 1 de septiembre de 1928, en su número 52, la única edición autorizada en vida del autor. Se trata de un texto no muy distinto del libreto del estreno, pero sí del manuscrito, con añadidos y correcciones posteriores.

El día 20 de octubre el *Heraldo de Madrid*, en su «Sección de rumores», publica:

SE DICE:

Que Federico García Lorca tiene terminadas tres obras nuevas, verdaderamente nuevas y no seminuevas, como la recién estrenada.

–Que una de ellas es *La zapatera prodigiosa*, pantomedia, o sea, mitad y mitad entre comedia y pantomima.

–Que la segunda es una aleluya erótica, titulada *Amor de don Perlimplín [sic] con Belisa en su jardín*.

–Que la tercera obra inédita del poeta granadino es una farsa, y se titula *Los títeres de Cachiporra*. (FGL, 1, pág. 514)

Para diciembre comenta Federico que la *Revista de Occidente* tiene intención de publicar su *Romancero gitano* en la colección Nova novorum. En noviembre de 1927 apareció «Santa Lucía y San Lázaro», dedicado a Sebastià Gasch, en la *Revista de Occidente*, XVIII, número 53. En enero de 1928 se publicaron «I. La casada infiel» y «II. Martirio de Santa Olalla», XIX, número 55. El *Romancero* no se publica en diciembre según lo previsto.

### 10.1.2. 1928-1930: LA FARSA VIOLENTA TOMA EL RELEVO

La primera semana de febrero de 1928 manifiesta:

He terminado la *Zapatera Prodigiosa*, estoy con la «Oda al Santísimo», y preparo la conferencia que he de dar en la Residencia de Estudiantes que será sobre el «patetismo de la canción de cuna española». (EC, pág. 550)

Tal conferencia, en realidad, no la dictó hasta el 13 de diciembre de ese mismo año.

El 9 de marzo se pone a la venta el primer número de *gallo*. En él, publica el *Sant Sebastià* de Dalí traducido al castellano. El segundo número se publicó el 17 de abril. En este segundo número se incluyó el *Manifest Groc [Manifiesto Amarillo]* de Dalí, Montanyà y Gasch, traducido y comentado por Joaquín Amigo y dispuesto al principio y al final de la revista.

De finales de abril o principios de mayo es la carta que envía a su familia en la que les informa, entre otras cosas, de que el libro de romances aún no se ha publicado porque el editor quiere que incluya tres romances más, pero que Ortega y Gasset finalmente lo ha solucionado. También les dice:

...dentro de dos o tres días nos reuniremos [Enrique Díez-] Canedo, Melchorito [Fernández Almagro], [Cipriano] Rivas Cherif y otros a leer la *Zapatera*. (EC, pág. 564)

A finales de mayo vuelve a escribirles para ponerlos al día sobre el estado de sus trabajos: el libro (el *Romancero gitano*) dice que va muy adelantado, que va a leer los *Títeres* a la compañía de Rafaela Haro que empezará a ensayarla a mediados de julio, y que la lectura de la *Zapatera* a los amigos fue un tremendo éxito.

La primera quincena de junio vuelve a escribirles para explicarles que:

*Los títeres de Cachiporra* los va a representar la compañía nueva de Rafaela Haro y el joven magnífico actor [Antonio] Vico. Ya los tienen en su poder. (EC, pág. 566)

El *Romancero gitano* comienza a encuadernarse y la fecha oficial de publicación será, según la *Revista de Occidente*, el 20 de julio.

En cuanto a los nuevos proyectos, el 26 de julio manifiesta que está ya trabajando en su próximo libro, que es probable que sea el de las «Odas», y que está preparando sus cosas de teatro, con la promesa de que la Xirgu le estrenará lo que está haciendo ahora.

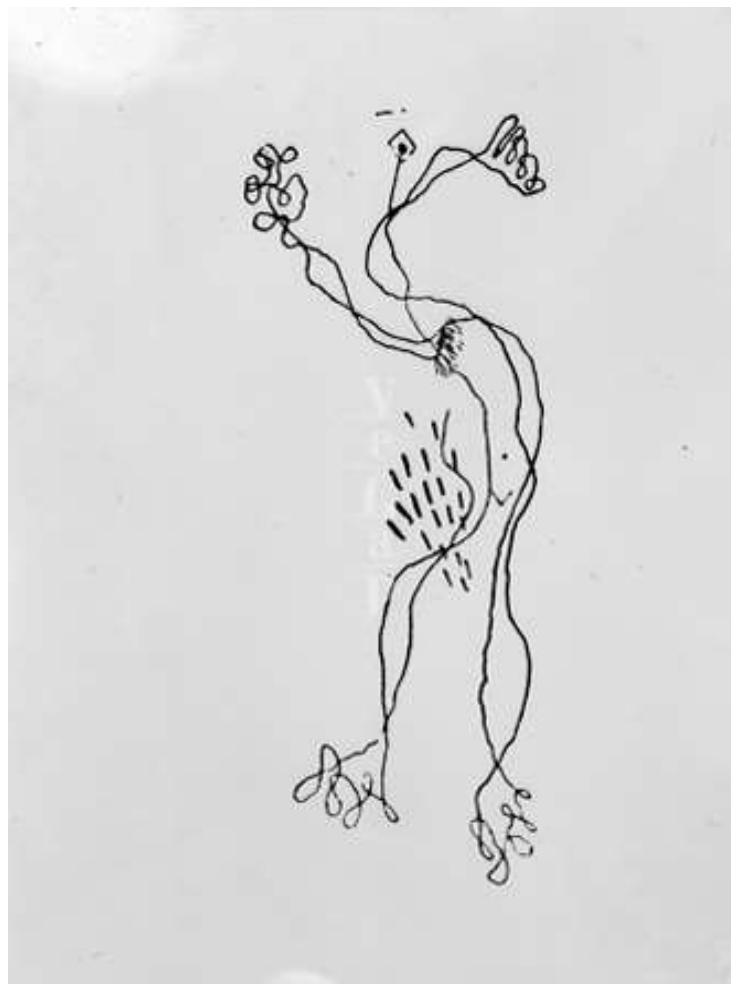
Coinciden las fechas estivales y de promoción de su libro con un momento sentimental delicado debido a las desavenencias con Emilio Aladrén que conducen a la ruptura de su



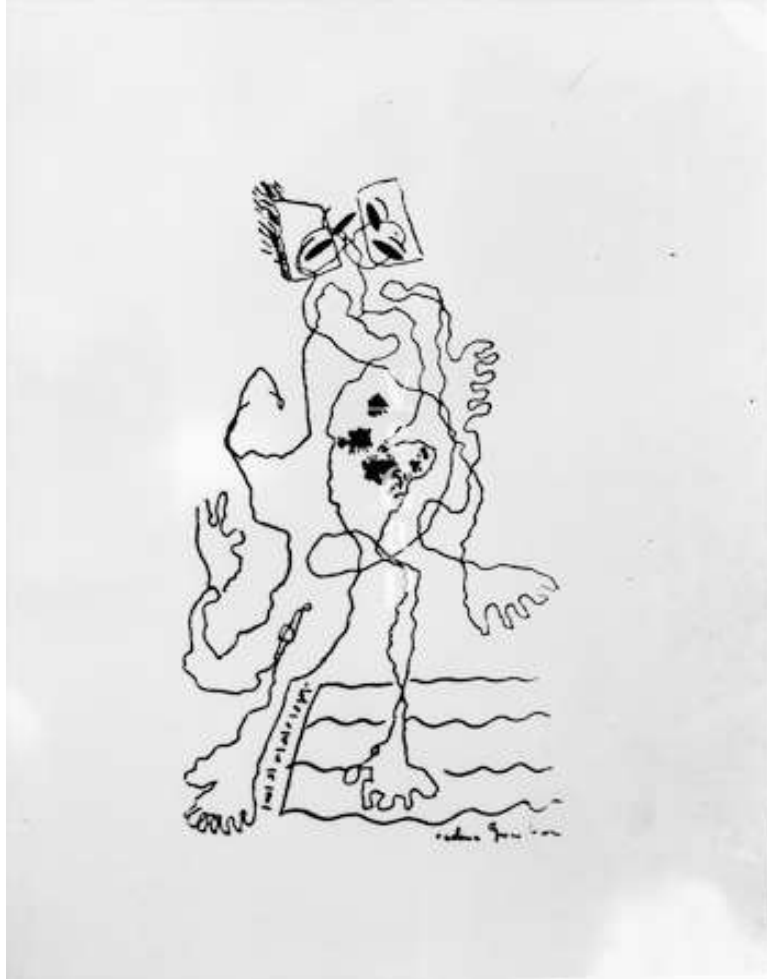
amistad. El estado anímico del poeta está atravesando una gran crisis de la que espera «salir curado».

Está terminando la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» (que, en realidad, no finalizará hasta un año después, el 17 de septiembre de 1929) y ha iniciado la «Oda y burla a Sesostris y Sardanápalo», de la que se conservan varios manuscritos.

En septiembre de 1928, envía dos poemas en prosa a Gasch para que los publique en *L'Amic de les Arts*, que son «Nadadora sumergida. Pequeño homenaje a un cronista de salones» y «Suicidio en Alejandría», con sus correspondientes dibujos (se publicaron en el número 28, el 31 de septiembre de 1928).



[*Nadadora sumergida*] (1928).  
Dibujo de medidas desconocidas.  
© Herederos de Federico García Lorca



[Suicidio en Alejandría] (1928).  
Dibujo de medidas desconocidas.  
© Herederos de Federico García Lorca

El 27 de octubre se celebró la noche del gallo, velada celebrada en el Ateneo de Granada durante la cual leyó su «Sketch de la nueva pintura» con la proyección de cuadros de Miró o de Dalí.

La segunda semana de diciembre escribe a su familia diciéndoles que «es probable que haya estreno mío y muy pronto». En esa misma carta, les dice que escribirá de nuevo después de la conferencia, pues anda muy atareado (EC, pág. 599).

Se trata de la entrañable conferencia sobre las canciones de cuna españolas ya aludida, «Las nanas infantiles», pronunciada el 13 de diciembre en la Residencia de Estudiantes, donde defiende el papel profundamente poético de estas composiciones.

El *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* se ensayó durante enero de 1929 por la compañía Caracol de Cipriano Rivas Cherif. El estreno no se llevó a cabo.

En los últimos días de 1928,

a Jiménez Caballero le refiere Lorca que está preparando (se entiende que para su publicación) los siguientes títulos: *Odas*; *Las tres degollaciones* (que dice saldrán en *La Gaceta Literaria*); un tomo de teatro (*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín y Los títeres de Cachiporra*); un libro de dibujos («de mi exposición de Barcelona»); y otros títulos no especificados. Que Lorca pensaba publicar un libro de *Odas* se confirma, además, por una nota que acompaña los fragmentos de la *Oda al Santísimo Sacramento* dados a conocer ese mismo diciembre en la *Revista de Occidente*: «de un libro próximo de poemas que se publicará con fotografías.» Pero, con la excepción de dos de las «degollaciones», ninguno de los otros títulos se editaría en vida del autor. (FGL, I, pág. 584)

En enero de 1929, aparece en *La Gaceta Literaria* el poema en prosa «La degollación de los inocentes», última colaboración pública de Dalí y Lorca<sup>355</sup>. Simultáneamente, Buñuel y Dalí están escribiendo en Figueres el guion de *Un chien andalou* [*Un perro andaluz*]. Las dos primeras partes de su «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» («Exposición» y «Mundo»), aparecen en diciembre de 1928 en la *Revista de Occidente*.

Ya en 1929 escribe a su familia:

Han empezado ya los ensayos de mi *Perlimplín*, que pone la compañía «Caracol». Creo que resultará muy bien. *La zapatera*, en cambio, se demora, pues sabéis que la Xirgu ha tenido una pulmonía y como está delicada pues se irá a Alicante. *La zapatera* se hará seguramente, como *Mariana*, en provincias, y luego en octubre Margarita debutará en el nuevo y magnífico teatro Español con ella.

Ayer estuve con la [Catalina] Bárcena comiendo con ella, y está dispuesta a estrenarme lo que le dé.

Dentro de varios días daré una conferencia en el Lyceum Club.

Lo más importante que me pasa es que me han propuesto una tournée por América [...] Sería una tournée de conferencias por Cuba y las universidades norteamericanas. (EC, pp. 602-603)

Respecto a lo de los ensayos del *Don Perlimplín*, el Teatro Rex fue cerrado el 6 de febrero de 1929 por las autoridades. La conferencia mencionada fue la de «Imaginación, inspiración, evasión», realizada el 16 de febrero, y que volvió a repetir en el Ateneo de Bilbao el día 15 de abril.

---

<sup>355</sup> El único escrito en prosa de Maeterlinck lleva por título *La degollación de los inocentes* y fue publicado en la revista *Pléyade*. La degollación de los inocentes es un episodio bíblico en el que Herodes ordena degollar a todos los niños nacidos en Belén y menores de dos años. Según el propio Maeterlinck, su escrito es la transposición de un cuadro de Brueghel el Viejo: podría tratarse de *La matanza de los inocentes* (1565-1567), o del lienzo *El triunfo de la muerte*, de la misma época, en el cual queda reflejado cómo el duque de Alba, por encargo de Felipe II, lleva a cabo una terrible represión en las provincias flamencas que darían después origen a Holanda. Lo cierto es que el texto escrito por Maeterlinck en 1886 cuenta la historia de unos soldados españoles que saquean las granjas de unos campesinos y degollan a todos los niños de la aldea. Con pinceladas surrealistas, Lorca y Dalí, rinden su homenaje al episodio bíblico. La influencia de Maeterlinck, una década después de sus trabajos juveniles, continúa estando presente.

Hacia el 10 de abril escribe a su familia sobre la publicación de la segunda edición del *Romancero gitano*:

Será mejor que la primera y quiero que lleve tres romances más que estoy haciendo. (EC, pág. 606)

Hasta el 10 de junio no se publicará la segunda edición, también a cargo de la *Revista de Occidente*.

Según se ha comentado, a finales de abril, principios de mayo del año anterior, Federico estaba disgustado con el editor porque quería que figurasen tres romances más, y al poeta no le parecía bien la idea. De su época neoyorquina hay fechado un borrador de un «Romance de la gran paliza», y en una carta del verano de 1930, Miguel Benítez Inglott menciona un «romance del “ángel herrero”», del que no hay ninguna huella.

En esa misma carta a su familia del 10 de abril, les dice que está arreglando su «libro de teatro para dejarlo terminado» (EC, pág. 606). Proyecto de publicación no realizado.

También anuncia:

He empezado una cosa nueva de teatro y espero continuarla, porque creo [que] es interesante. (EC, pág. 606)

Podría tratarse de la inconclusa *Dragón*.

Ya en Nueva York, el 28 de junio<sup>356</sup>, escribe a su familia sobre las impresiones del viaje y sobre su nuevo cometido como estudiante en la Universidad de Columbia. La ciudad le ha impresionado de manera grata y, además, se encuentra protegido por buenos amigos. El 6 de julio les vuelve a escribir:

La noche en Columbia es deliciosa junto al río, y en general buena en todo New York. Yo creo que tengo cierta facilidad para el inglés. ¡Veremos a ver! Mis amigos de aquí se siguen portando de manera espléndida conmigo, y no hay ninguna dificultad para mí. (EC, pág. 620)

El 8 de agosto ya hay las primeras noticias de los poemas que está componiendo:

Son poemas típicamente norteamericanos, con asunto de negros casi todos ellos. Creo que llevaré a España dos libros por lo menos. Aunque lo más importante me queda aún por ver y estudiar. (EC, pág. 631)

Los dos libros que menciona serían *Poeta en Nueva York* y, probablemente, *Tierra y luna*, luego aglutinado en el primero. Prosigue:

---

<sup>356</sup> Mientras, en España, la editorial de la *Revista de Occidente* publica el 27 de junio la segunda edición de *Canciones*.

Me interesa mucho Nueva York y creo que podré dar una nota nueva, no solo en la poesía española sino en la que gira alrededor de estos motivos. No digáis nada de esto. Es probable que una vez acabado mi libro sobre New York, se traduzca al inglés y se publique *primero* en esta lengua.

La «Oda al rey de Harlem» está fechada el 5 de agosto de 1929, y «Norma y paraíso de los negros», el 12 de agosto.

En esa misma carta les dice que está esperando con gran interés acudir al teatro chino y que espera recibir el dinero de sus libros «para tener para ir a teatros, cosa que me interesa enormemente, pues aquí el teatro es magnífico y yo espero sacar gran partido de él para mis cosas». El teatro chino debía de ser probablemente el de la compañía Sun Sai Gai, que representaba en el barrio chino del sur de Manhattan. Es posible, además, que asistiera a las representaciones del famoso actor chino Mei Lan-Fang, del teatro de Pequín, actuaciones que se caracterizaban por la tradicional falta de decorado del teatro chino, «su sobriedad, su extraordinaria capacidad para el mimo, para la sugerencia a través del más mínimo gesto, y sin el concurso de la palabra, de estados de ánimos complejísimos» (*FGL*, 2, pág. 78). La admiración por el teatro chino llegó a ser extraordinaria, e incluso en 1933, llegaría a declarar que este teatro junto con el español, formaba «uno de los dos grandes bloques que hay en la literatura dramática de todos los países» (*FGL*, 2, pág. 78). Recordemos, si no, a artistas como Paul Claudel, cuyo teatro recibía la influencia del simbolismo oriental, o Antonin Artaud, ferviente admirador del teatro balinés.

El 22 de agosto escribe a su familia desde Eden Mills, en Vermont. Aparte del «Poema doble del lago Edén», compuesto seguramente durante su estancia, el manuscrito «Cielo vivo» está fechado en la «cabaña de Dew-Kumm-Inn, Eden Mills, Vermont, 24 de agosto de 1929», y «Tierra y luna», en el «28 de agosto 1929. Cabaña de Duw Kun [sic] Inn, Eden Mills, Vermont». El manuscrito de «Muerte», posiblemente de la misma época, no se ha conservado.

De Vermont se va a visitar a su amigo Ángel del Río al estado de Bushnellville, en las montañas Catskill, desde finales de agosto hasta mediados de septiembre. De nuevo en Nueva York, el 21 de septiembre, escribe a su familia y les dice que lleva ya casi escrito un libro. El manuscrito de la composición «Vuelta de paseo» está fechado en «Bushnell-Ville (ESU) [sic] 6 de septiembre 1929». Posible composición de «Muerte», «Nocturno del hueco», «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio» y «Ruina». Stanton y

Helen Hogan, hijos del granjero en cuya cabaña se alojaban los Del Río, fueron protagonistas de dos poemas de *Poeta en Nueva York*.

En esa misma carta les dice que va a preparar unas conferencias. La primera será «La Virgen en Alfonso X el Sabio y en Gonzalo de Berceo». Si llegó a escribirla o a hacer el borrador, no se ha conservado nada, tan solo dos páginas de apuntes con una cita de *Los milagros de Nuestra Señora*. También hará una sobre «La aventura en Tirso y en Cervantes» y otra titulada «El viento, la brisa y el huracán en la poesía del siglo dieciséis». De la primera no se tiene ninguna noticia, y de la segunda, se conservan dos páginas en el AFFGL.

Cabe mencionar que el autógrafo de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» lleva al final la fecha del 17 de septiembre de 1929, unos cuatro días antes de redactar esta carta.

El 30 de septiembre escribe a Melchor Fernández Almagro y le dice que lleva escrito un libro de versos y casi otro. A Carlos Morla Lynch, por las mismas fechas, también le dice que lleva escritos casi dos libros de poemas y una pieza de teatro.

El 21 de octubre, en carta a su familia, vuelve a comentar:

He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución. (EC, pág. 657)

Podría tratarse por las fechas de un primer borrador de *El público*, pero hubo otros proyectos teatrales (*Rosa mudable*, *Posada* o *Dragón*) que no llegaron a cuajar.

Unos días más tarde, el 22 o 23 de octubre, vuelve a escribirles:

Ahora se empiezan a mover algunos amigos míos ingleses en New York para ver si consiguen que se ponga mi teatro aquí. Esto puede ser muy bueno para mí y ojalá se consiga, porque sería excelente cosa.

De ponerse algo, se pondría el *Perlimplín* y los *Títeres de Cachiporra*, traducidos y con gran decorado. Aquí hay un teatro de vanguardia y sería no difícil [...] Yo no hago nada, pero espero, y me gustaría, como es lógico, tener aquí esta resonancia, por lo útil que podría ser para mi vida futura, y además es bonito llegar a New York y que representen aquí lo que en España se prohibió indecentemente o no quieren montar *porque no es de público*.

Voy a algunos espectáculos. He visto una revista negra que es uno de los espectáculos más bellos y más sensibles que se pueden contemplar, y me he aficionado al cine hablado, del que soy ferviente partidario porque se pueden conseguir maravillas. A mí me encantaría hacer cine hablado y voy a probar qué pasa. (EC, pág. 660)

Es probable que a finales de 1929 o principios de 1930, Lorca ya tuviera conocimiento del guion de la película de Buñuel y Dalí, *Un perro andaluz*. Aunque parece claro que

Federico creía que se burlaban de él en la cinta, también era «consciente del carácter revolucionario de la película y ya poderosamente atraído por el surrealismo, sintió la necesidad [...] de emular el *tour de force* del aragonés y del catalán» (FGL, 2, pág. 73). De ahí nació el proyecto de guion de cine mudo, *Viaje a la luna*, en colaboración con el mexicano Emilio Amero:

Lorca vio las posibilidades de hacer un guión en la línea de mi película [777] con el uso directo del movimiento [...] La película era completamente plástica, completamente visual, y en ella Lorca trataba de describir aspectos de la vida de Nueva York como él la veía. Dejó la mayoría de escenas para que yo las visualizara, pero es cierto que hizo algunos dibujos para demostrar cómo habría que hacer algunas de las escenas más difíciles. (FGL, 2, pág. 73)

Marie Laffranque, editora de *Viaje a la luna*, ha resumido el argumento de las setenta y dos secuencias como un viaje «psíquico hacia la muerte» (FGL, 2, pág. 73). En cualquier caso, se trató de un proyecto no realizado.

En carta a Martínez Nadal de finales de octubre le adjunta el manuscrito del poema «Infancia y muerte», fechado el 7 de octubre de 1929, con una nota que reza: «Para que des cuenta de mi estado de ánimo» (EC, pág. 660). Por el contenido del poema, parece que el estado de ánimo nada tiene que ver con el que expresa en las cartas enviadas a sus familiares y amigos. Unos años más tarde, cuando Lorca revisa sus poemas norteamericanos con vistas a su publicación, Martínez Nadal le recuerda la existencia de este poema. Cuando Federico comenzó a leerlo se «descompuso visiblemente», para terminar diciendo: «Guárdate eso y no me lo enseñes nunca más» (FGL, 2, pág. 57).

Las dudas metafísicas y religiosas siguen arreladas en el espíritu del poeta y la angustia que le acaba transmitiendo la gran urbe vuelve a sacarlas a la superficie: «En Nueva York, después de las vacaciones, extranjero en un mundo desconocido y, a pesar de su éxito social, solo, la angustia erótico-metafísica de Lorca, siempre latente, arrecia» (FGL, 2, pág. 59). Recordemos, además, que el 17 de septiembre fecha la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», y que el poema «Crucifixión» está fechado el 18 de octubre de 1929, con lo que «no es sorprendente que el poeta experimente otra vez, como ha ocurrido en varias épocas de su vida, la preocupación por la religión en que ha sido educado pero contra cuyo Dios no ha tenido más remedio que rebelarse» (FGL, 2, pág. 59).

A principios de diciembre, vuelve a insistir en los dos libros de poesía que va a llevar a España:

Creo que hago las mejores cosas que han salido de mi pluma seguramente. Y estoy seguro de que los sonetos que ahora escribo son de una novedad y una factura bastante considerable. (EC, pág. 667)

Los dos libros de poesía deben de ser *Poeta en Nueva York* y *Tierra y luna*, concebidos como obras distintas entre 1929 y 1933; en la reelaboración de años posteriores, *Poeta en Nueva York*, llegó a incorporar partes de *Tierra y luna*, y por consiguiente, pasó a considerarse un solo libro.<sup>357</sup> En cuanto a los sonetos, el manuscrito de «Adán» lleva la indicación «1 de diciembre 1929, New York»; el manuscrito del soneto «[Yo sé que mi perfil será tranquilo]» lleva la indicación «New York. 1929. Diciembre». No hay constancia de otros sonetos de esta época.

La tercera semana de diciembre de 1929 les escribe sobre sus planes para las Navidades. Les dice que *Los títeres de Cachiporra* ya se han empezado a traducir para su representación.

De diciembre de 1929 está fechado el poema «Danza de la muerte», escrito como consecuencia del crac de Wall Street y que representa una denuncia al capitalismo. De esas fechas es «Navidad», cuyo manuscrito está fechado el 27 de diciembre de 1929. Es probable que fuera de la misma época «Nacimiento de Cristo». El poema «Paisaje de la multitud que vomita» está fechado el 29 de diciembre de 1929. Otros posteriores son: «Ribera de 1910» (luego «Tu infancia en Menton»)<sup>358</sup>, fechado en Nueva York el 3 de enero de 1930; «Luna y panorama de los insectos», del 4 de enero de 1930; «Stanton», del 5 de enero; «Pequeño poema infinito», del 10 de enero; y «Sepulcro judío», del 18 de enero.

Comienza a mencionar a su familia su posible estancia en Cuba en el mes de marzo invitado por la Institución Hispano-Cubana de Cultura para que dé unas conferencias (él les dice unas ocho o diez). La primera quincena de enero de 1930 les confirma el viaje y prosigue:

Yo trabajo bastante. Escribo un libro de poemas de interpretación de New York que produce enorme impresión a estos amigos por su fuerza. (EC, pág. 674)

---

<sup>357</sup> Eutimio Martín ha razonado en la edición crítica de ambos libros la necesidad de desvincularlos: *Tierra y luna* incluiría los poemas referidos al campo, y *Poeta en Nueva York*, incluiría los poemas urbanos.

<sup>358</sup> Publicado por Manuel Altolaguirre en la revista *Héroe* en 1932 con el título «Ribera de 1910», no estaba incluido en el original de *Poeta en Nueva York* que Lorca entregó a Bergamín en 1936. En su lugar, había una nota que decía: «Ése está en *Héroe*, búscalo allí». El primer borrador del poema apareció setenta y cinco años después de la mano de Nigel Dennis, en nombre de su dueño (Miguel Mora, «Nigel Dennis enseña el “primer borrador” de un poema mayor de *Poeta en Nueva York*», *El País*, Madrid, 27/05/2004, pág. 36).



En carta del 22 de enero también a su familia, comenta:

Es casi seguro que puedan mis obras teatrales ser presentadas en New York, ya que todos opinan esto y son gentes de influencia. Pero silencio.

[...] Creo que el poema que yo estoy realizando de New York con gráficos, palabras y dibujos es una cosa intensísima, *tan intensa* que no *entenderán* y provocará discusiones y escándalo. Pero yo estoy seguro que es lo más granado de mi poesía, y desde luego mis amigos inteligentes americanos buscan un poeta que lo traduzca, pero me parece muy difícil que lo encuentren. (EC, pág. 677)

El 8 de marzo vuelve a escribirles ya desde La Habana. Al día siguiente va a pronunciar su primera conferencia en el Teatro Principal de la Comedia, «La mecánica de la poesía». El 12 de marzo pronunció «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII»; el día 16, «Las nanas infantiles»; el 19, «La imagen poética de don Luis de Góngora»; y el 6 de abril, «Arquitectura del cante jondo». Todas con un gran éxito.

Como huésped en casa de los Loynaz, trabajó mucho en *El público*, cuyo primer cuadro y parte de la escena titulada «Ruina Romana», «están escritos en cuartillas con el membrete del Hotel La Unión, donde Lorca inició su estancia en la ciudad» (FGL, 2, pág. 107).

Dulce María Loynaz ha recordado que además de leerles *El público*, el poeta también les hizo conocer algunos pasajes de *Yerma*, obra que tardaría varios años en terminar pero cuyo argumento parecía tener ya en mente. (FGL, 2, pág. 101)

Y debía de rondarle, pues en 1927 el compositor Gustavo Pittaluga compuso un *ballet* sobre la romería de Moclín y el culto al Santísimo Cristo del Paño titulado *La romería de los cornudos* basado en el argumento de Federico y de Cipriano Rivas Cherif. Parece que una vez la hubo finalizado, intentó estrenarla sin éxito en la Residencia de Estudiantes. El objetivo de la peregrinación era la infertilidad femenina y en *Yerma* es resuelta de manera diferente al *ballet* de Pittaluga.

Flor Loynaz recordaba incluso que el poeta «también tendría ya compuesta por entonces parte de *Doña Rosita la soltera*, y se acompañó en más de una ocasión al piano en las canciones del primer acto» (FGL, 2, pág. 101).

La última cuartilla de *El público* está fechada el 22 de agosto de 1930, en la Huerta de San Vicente. Martínez Nadal fue el primer editor de este texto.

Estando en La Habana, intima con Luis Cardoza y Aragón y frecuentan juntos el Teatro Alhambra, famoso por el contenido pornográfico de sus espectáculos y por el concepto de teatro total, que se basaba en el intercambio constante entre actores y

público. La confianza con su nuevo amigo le lleva a hablar de sus atrevidos proyectos teatrales. Cardoza recuerda:

Me describió escenas que quizá escribió y nunca he leído, porque desaparecieron o no se han impreso. A cada lado del foro estarían dos o tres ángeles con laudes, como los de Melozzo de Forlì o los de Piero della Francesca. Cantarían el placer «de los hombres de mirada verde», que tanto han contribuido a la cultura del mundo. (FGL, 2, pág. 104)

Es muy probable que se tratase de un esbozo de la obra luego titulada *La destrucción de Sodoma*, de la que se conserva un breve fragmento.

Juntos planean una *Adaptación del Génesis para music hall*, «especie de farsa construida con elementos blasfemos y grotescos» (FGL, 2, pág. 104). Cardoza y Aragón se llevó con él los esbozos de la obra y nunca más se volvió a hablar del proyecto.

El 13 de junio parte de Cuba hacia Nueva York y el día 30 llega a Cádiz. Ya en julio, desde Granada, escribe a Rafael Martínez Nadal sobre las impresiones de su viaje y sobre lo fructífero que ha sido a nivel profesional:

Yo estoy satisfechísimo de mi viaje. He trabajado mucho. Tengo muchos versos de *escándalo* y teatro de escándalo también. Vuelvo en enero. Eso te lo dirá todo. Y es fácil que estrene en New York.

He escrito un drama que daría algo por leértelo en compañía de Miguel. De tema *francamente homosexual*. Creo que es mi mejor poema. Aquí en Granada me divierto estos días con *cosas deliciosas* también. Hay un torerillo... (EC, pág. 690)

Esos versos de escándalo podrían corresponderse a la «Oda a Walt Whitman». Al final de las siete cuartillas numeradas por el propio poeta que forman, con toda seguridad, el primer borrador de la oda, estampó «15 de junio».

El drama se correspondería con *El público*. Escribe a Salvador Dalí en verano de ese año invitándole a ir con él a Nueva York en enero. Federico le cuenta que ha trabajado mucho el año que ha estado fuera:

Deseo que conozcas mis cosas nuevas, así como la pequeña película que he hecho con un poeta negro de New York, que se estrenará cuando yo vuelva en un cine admirable de la calle 8 donde dan todas las producciones rusas y alemanas. (EC, pág. 693)

La segunda quincena de octubre, aproximadamente, y ya desde Madrid, vuelve a escribir a su familia sobre los avances en el trabajo:

La Xirgu pondrá en escena la *Zapatera* naturalmente, aunque yo desearía que fuese la [Catalina] Bércena; pero como Margarita quiere una obra mía a toda costa, yo le he empezado un drama en verso en el que trabajo por las mañanas, metidito en mi cama, y me va saliendo muy bien. Quiero tenerlo terminado en seguida, para entregar a la Bércena la *Zapatera*, que podrá ser un gran éxito.

Ahora todos los editores me acosan de tal manera que tengo que ir a Granada para recoger todas mis cosas, absolutamente todas, y publicarlas.

Pero el acierto lo he tenido en el terreno musical. He enseñado a mi comadre Argentinita canciones que vosotros sabéis, que he recogido y armonizado, y hemos hecho una colección de discos de gramófono –yo al piano y ella cantando– que son, según [Adolfo] Salazar, la primera cosa importante y bonita que se ha hecho en tono popular.

Resultan una preciosidad y yo quedo muy bien como pianista y como folklorista. Irán en un álbum y se venderán muchísimo, porque *La Argentinita* tiene un público enorme y yo también tengo mi público. (EC, pp. 694-695)

De ese drama en verso que ha empezado para la Xirgu no es fácil ver aún ni *Bodas de sangre* ni *Yerma*, aún en germen. Recordemos que a Dulce María Loynaz le sonaba haber oído ya algunos pasajes de *Yerma* recitados por el propio Lorca durante su estancia en La Habana. En cartas posteriores vuelve a mencionar el drama en verso.

Los discos no se anunciaron hasta los catálogos de febrero y marzo de 1931. Adolfo Salazar los reseñó en su columna semanal de «Discos» (*El Sol*, noviembre de 1931).

En esa misma carta les anuncia que la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes le ha encargado representar en guiñol sus *Títeres de Cachiporra*. A pesar de que el proyecto se mencionará repetidamente durante el otoño de 1930 y la primavera de 1931 y de que le encargará las cabecitas de los muñecos a Ángel Ferrant, en la prensa de la época solo consta el montaje, por parte de la Sociedad de Cursos y Conferencias de Madrid de la Residencia de Estudiantes, de *La historia de un soldado* de Stravinski, en un escenario de muñecos, el 11 de junio de 1931. Del de *Los títeres de Cachiporra* y de su colaboración con Ángel Ferrant no hay mención alguna.

*La zapatera prodigiosa* se estrenó el 24 de diciembre. Juan Guerrero Ruiz, quien asistió a la representación, escribió a Jorge Guillén a finales de diciembre:

Margarita Xirgu estrenó en el Español *La zapatera prodigiosa* de Federico, y aun cuando es obra graciosa, que tuvo éxito no corresponde al teatro que se debe esperar de una nueva generación; por otra parte tiene demasiada influencia de los esperpentos de D. Ramón, y concretamente el segundo acto recuerda con exceso el final de *Los cuernos de D. Friolera*. (EC, nota a pie de las pp. 701-702)

Antes del estreno, el 6 de diciembre, Federico dicta en San Sebastián su conferencia «Arquitectura del cante jondo», repitiéndola en el Ateneo Obrero de Gijón el 14 de diciembre. El poeta iba acompañado de Emilio Aladrén quien, enterado de que estaba de vuelta en España, se puso en contacto con él con la finalidad de reanudar la amistad que había quedado rota antes de su marcha.

### 10.1.3. 1931-1933: CON LA TRAGEDIA LLEGA EL RECONOCIMIENTO

De la segunda quincena de febrero, principios de marzo de 1931, es la carta que envía a su familia en la que dice:

Ya he entregado a mi editor «Ulises» dos libros viejos míos, que voy a publicar para situar mi línea poética al mismo tiempo que *New York*. Creo que además tendrán un gran éxito de venta.

Ayer comí con Margarita [Xirgu] en El Pardo. Fuimos en su auto y quedé comprometido a entregarle un drama para debutar en el Español en octubre. (EC, pág. 705)

Según Martínez Nadal, *Poema del cante jondo*, llegó a publicarse con la editorial Ulises (hay un anuncio comercial en *El Sol* del 20 de junio de 1931 que informa que «se acaba de poner a la venta: *Poema del cante jondo* por Federico García Lorca»). En cuanto al otro «libro viejo» cabe pensar en *Suites* o en los *Diálogos*, aunque no fueron publicados (EC, en nota a pie de la pág. 705).

Continúa en la misma carta con sus asuntos de teatro:

Un grupo de amigos y poetas jóvenes quieren representar mi drama *El público* si la Irene López Heredia, a quien se lo han llevado, no aceptara.

Desde luego, este estreno sería sensacional y una de las batallas literarias mayores de una época.

La compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino ofreció dos estrenos importantes de Valle-Inclán: *Farsa y licencia de la reina castiza* (3 de junio) y *El embrujado* (11 de noviembre), ambos en el Teatro Muñoz Seca, «hecho que sugiere que ella estaba bastante abierta a obras poco “convencionales”» (EC, en nota a pie de la pág. 706).

A finales de julio, escribe a Carlos Morla Lynch desde Granada:

Yo trabajo mucho. En los últimos días de septiembre haremos en vuestra casa (que es la mía, porque me lo habéis dicho siempre) una lectura de mi nueva pieza con invitados y fotos. (EC, pág. 711)

Y le reitera a principios de agosto:

Trabajo. Ya voy por el tercer acto de mi pieza *Así que pasen cinco años*, cuya idea tanto gustó a Bebé. Espero que pronto la leeremos y mi mayor alegría será que os guste. (EC, pág. 712)

La última decena de agosto escribe a Regino Sáinz de la Maza:

He terminado mi obra *Así que pasen cinco años*, estoy en cierto modo satisfecho, y llevo mediado el drama en verso para la Xirgu. ¡Un enorme esfuerzo Regino! Además, he escrito un libro de poemas, *Poemas para los muertos*, de lo más intenso que ha salido de mi mano. (EC, pág. 716)

El manuscrito de *Así que pasen cinco años* está fechado el 19 de agosto de 1931 en la Huerta de San Vicente. Los poemas escritos ese verano son: «Jazmín, toro y niña», fechado en la Huerta de San Vicente, Granada, el 21 de agosto (luego titulado «Casida del sueño al aire libre»); «Vals en las ramas», fechado también el 21 de agosto; y con probabilidad, «Omega (Poema para muertos)», «Canción de la muerte pequeña», y los poemas que después se titularon «Gacela de la raíz amarga» y «Casida de las palomas oscuras».

En cuanto al drama en verso para la Xirgu, se continúa conjeturando que pudiera tratarse de una versión primitiva de *Yerma*, o de otra obra luego descartada.

El 4 de octubre realiza una lectura en casa de los Morla de *Así que pasen cinco años*. Carlos Morla opina:

La obra, desde luego, me infunde la impresión de «cosa inconclusa», de una originalidad y belleza evidente, mas difícil de explicar. La entiendo mal. Si comprendo lo que dicen los personajes, no penetro bien «lo que quieren expresar», lo que no impide que sienta la pieza, magnífica, fastuosa, opulenta. Me atrevería a decir: audaz y osada. Como todo lo que se ha dado en clasificar dentro de lo «vanguardista», hay que procurar enterarse de lo que el autor se propone demostrar. Y he aquí la dificultad.<sup>359</sup>

El manuscrito fue regalado años más tarde a Martínez Nadal, que lo reprodujo en facsímil.

En otoño de 1931 les explica a Carlos Morla y a Salvador Quintero el argumento de una obra de teatro que quiere escribir basada en un hecho real acaecido en Andalucía sobre un muchacho que se enamoró de su jaca y todo lo que desencadenó tal excentricidad. Federico no llegó a olvidarse de esta historia, y en una lista de obras proyectadas, acaso de 1935 o 1936, figura el título *El hombre y la jaca. Mito andaluz*, presumiblemente la historia explicada aquel otoño de 1931 a sus amigos.

Hacia el 2 o 3 de noviembre, en casa de los Morla, anticipa la idea del teatro estudiantil ambulante La Barraca.

De principios de enero de 1932 es la carta que escribe a Federico de Onís en la que le habla ya de la creación de La Barraca:

---

<sup>359</sup> Carlos Morla Lynch, *Op. Cit.*, pág. 129.

Ahora trabajo mucho. Estamos creando el Teatro Universitario, donde pienso montar gran número de obras clásicas y preparo algunos libros que ya le mandaré y algunos estrenos. (EC, pág. 728)

Escribe a su familia el 27 o 28 de marzo desde Valladolid, una de las ciudades escogidas para su gira de conferencias. Pronunció la «Arquitectura del cante jondo» el 27 de marzo en el Teatro Zorrilla de Valladolid; el 30, en el Salón Imperial de Sevilla; el 6 de mayo, en Vigo; el 8, en La Coruña; y el 29, en el Teatro Moderno de Salamanca. El 7 de abril se dictó la «Conferencia recital de *Poeta en Nueva York*» en el Ateneo de San Sebastián. El 7 de mayo realizó una lectura con comentarios de poemas del ciclo neoyorquino en Santiago de Compostela. Lorca redescubre Galicia, a través de la compañía de Pérez Guerra da Cal, y proyecta sus *Seis poemas galegos*. En mayo o junio nace «Madrigal a la ciudad de Santiago».

El 23 de mayo escribe a Carlos Martínez-Barbeito y le dice que está componiendo un poema que se llama «El niño de sal», «que tiene ciertos dejes gallegos» (EC, pág. 731). Se desconoce tal poema.

A principios de junio escribe de nuevo a Martínez-Barbeito y le comenta que va a hablar con Fernando de los Ríos del «asunto». Quizá se explique en relación con La Barraca, cuyo viaje de reconocimiento se había hecho en mayo y la primera salida del grupo se realizará en julio. Le dice también que está trabajando mucho porque está ayudando al profesor Mayer a traducir *La zapatera prodigiosa* al alemán, que se estrenará la próxima temporada en Berlín. Anima a su amigo a que se apunte a un campamento estudiantil que tendrá lugar la primera quincena de agosto y al que acudirán personalidades de la talla de Ramón Menéndez Pidal o Fernando de los Ríos. Él mismo acudirá como conferenciante (los temas fueron «Góngora, Bécquer y Rosalía de Castro»).

El 21 de agosto comienza la gira de La Barraca: en La Coruña, el 22 y 23; en Santiago de Compostela, el 24; en Vigo, el 25; en Bayona, el 27 (aunque ni Gibson ni Landeira Yrago, estudiosos este último de la biografía del poeta, especialmente de su relación con Galicia, registran esta actuación; sin embargo, Sáenz de la Calzada, sí); en Pontevedra, el 28; en Villagarcía de Arosa, el 29; en Ribadeo, el 31; en Grado, el 2 de septiembre; en Avilés, el 3 de septiembre; en Oviedo, el 4 de septiembre; y en Cangas de Onís, el 6 de septiembre.

La segunda decena de septiembre escribe a Antonio Rodríguez Espinosa desde Madrid (el 10 de septiembre había finalizado la gira por Galicia y Asturias) y le dice que tiene

que viajar a Valladolid para leer su nueva obra a Lola Membrives. Se trata de *Bodas de sangre*, en la cual ha estado trabajando durante la primera veintena de agosto. El *Heraldo de Madrid* anuncia el 22 de septiembre que la obra ha sido escrita para la actriz. Aunque Lola Membrives visita Valladolid entre el 17 y el 26 de septiembre, no se sabe si Federico realiza el viaje finalmente. A finales de septiembre se la lee en Madrid, pero Lola Membrives no puede incorporarla al repertorio de esa temporada. Durante la primera quincena de octubre se la lee a Josefina Díaz de Artigas, quien se ofrece a estrenarla. Mientras, vuelve a salir La Barraca con actuación en Granada el 7 y 8 de octubre. A finales de octubre, principios de noviembre escribe a Eduardo Rodríguez Valdivieso:

He trabajado mucho y ahora empiezo a trabajar otra vez con verdadera intensidad, pues me ofrecen nada menos que la dirección artística del Teatro Lírico Nacional, pero yo creo que quizás no pueda aceptar.  
Mis *Bodas de sangre* se empiezan a ensayar mañana y el estreno será dentro de un mes.  
(EC, pág. 745)

En una carta de Modesto Higuera fechada el 20 de septiembre, felicita a Federico por el nombramiento de vocal de la Junta Nacional de Música.

*Bodas de sangre* no se estrenará al final hasta el 8 de marzo de 1933, aunque estaba previsto su estreno antes.

En noviembre pronuncia más conferencias: «María Blanchard, gloria y angustia de la pintura moderna», en Pontevedra, el 20 de noviembre, y en Lugo, el día 22. El 16 de diciembre dictará en Barcelona la «Conferencia-Recital de *Poeta en Nueva York*» en el Hotel Ritz. El 19 representará La Barraca en el Teatro Español de Madrid. Unos días antes han comenzado los ensayos de *Bodas de sangre*.

Los últimos días de 1932 y los primeros de 1933, La Barraca está de gira en Alicante, Elche y Murcia.

De finales de febrero de 1933, principios de marzo es una carta que dirige a su familia en la que les pide que le envíen una parte de una de sus conferencias (se trata de la de Soto de Rojas) porque la va publicar en la *Revista de Occidente* y luego quiere hacer un tomo con ellas.

No hay constancia de la publicación en la *Revista de Occidente* de la conferencia ni del libro con la recopilación de sus conferencias.

En marzo escribe a Rodríguez Valdivieso desde Madrid:

Hoy, ya tranquilo y contento por haber tenido el primer gran triunfo de mi vida... (EC, pág. 753)

Se trata del estreno de *Bodas de sangre*, que tuvo lugar el 8 de marzo en el Teatro Beatriz y de la que hubo representaciones hasta el 8 de abril.

El 5 de abril el Club Teatral de Cultura (Anfistora) representa en el Teatro Español su *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y una nueva versión de *La zapatera prodigiosa*. El 8 de abril escribe a Rodríguez Valdivieso con motivo del éxito del *Amor de don Perlimplín* y le confiesa:

También yo estoy solo, aunque tú me creas acompañado porque triunfo y recibo coronas de gloria, pero me falta la corona divina del amor. (EC, pág. 755)

Días después, nueva salida de La Barraca por Valladolid, Zamora y Salamanca (10, 11 y 12 de abril). El día 15 da una representación de *El retablo de las maravillas* en el Teatro Español de Madrid, en función de gala, para celebrar el aniversario de la República.

Sobre la tercera semana de abril escribe a Rodríguez Valdivieso y vuelve a hablarle de su estado de ánimo:

[...] hoy eres el *único* amigo que se levanta vivo en mi recuerdo de Granada y probablemente de todos sitios.

Ahora vivo un momento de mucho triunfo y estoy cercado de gente que *aparenta* quererme mucho y yo sé que no puede ser verdad en la medida que lo dicen, y es por eso que vuelvo los ojos a Granada, donde tú estás y donde yo sé que me recuerdas tierno y leal.

Por carta no se pueden hablar cosas de espiritualidad, porque la palabra escrita está casi muerta y falta del calor y comunicación. Dentro de unos días tengo que ir a Santander para dirigir allí a Lola Membrives, que va a poner mis *Bodas de sangre* en Buenos Aires. Luego, todo el verano lo pasaremos juntos, pues tengo que trabajar mucho y es ahí, en mi huerta de San Vicente, donde escribo mi teatro más tranquilo. (EC, pp. 758-759)

El 25 de abril dicta la conferencia «Elegía a María Blanchard» en el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián (no Santander), y el 26 lee *Bodas de sangre* a la compañía de Lola Membrives. En mayo se da en Madrid una primera versión de la conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», en la que interpretan el propio Lorca y la Argentinista canciones populares (conferencia de la que realizará una segunda versión en octubre en Buenos Aires). En cuanto al verano, solo logra pasar una parte de él en la residencia estival debido a sus compromisos con La Barraca. Es probable que durante esa breve estancia escribiese los dos primeros actos de *Yerma*. La Barraca estará de gira por Levante desde finales de junio hasta la primera decena de



julio. Se estrena la versión realizada por Federico de *Fuenteovejuna* en el Teatro Principal de Valencia, el 28 de junio (según Estelle Trepanier), o en el Teatro Libertad de Valencia, el día 30 (según Gibson). A principios de julio actúa La Barraca en Albacete. Allí conoce a José S. Serna, quien prepara el artículo «Charla amable con Federico García Lorca», publicado en el *Heraldo de Madrid* el 11 de julio.

Goza de interés por la puntualización de los proyectos editoriales de ese momento del poeta:

Así aparecerán *Poeta en Nueva York*, *Tierra y Luna*, *Odas*, una cosa muy fuerte y muy clásica a la vez: *Porque te quiero a ti solamente* (tanda de valsos)... Y también mi teatro, mis ocho o nueve obras dramáticas. *Mariana Pineda*, en una edición nueva, exquisita. Y *La zapatera prodigiosa*. Y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Y *El público*, que no se ha estrenado ni se estrenará nunca, porque... “no se puede estrenar”. Y *Así que pasen cinco años*, la leyenda del tiempo, cuyo tema es ése: el tiempo que pasa... Y *Bodas de sangre*... ¿Alguna fecha? Lanzaré *Bodas de sangre* en octubre.<sup>360</sup>

En esa misma charla Federico le revela al periodista que *Bodas de sangre* es la primera obra de una trilogía que está ideando y que se completará con *Yerma* y *La destrucción de Sodoma*.

El poeta le agradece el artículo mediante carta escrita durante julio:

Su artículo refleja de manera exacta lo que yo dije y está escrito con la gracia y amenidad que el periódico necesita. (*EC*, pp. 760-761)

El 10 de agosto sale de nuevo de gira con La Barraca desde Madrid pasando por León y Mieres antes de llegar a Santander el día 15. Esa misma noche dan su primera representación en la Universidad Internacional de Verano (tres entremeses de Cervantes: *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa* y *Los habladores*).

De Santander se van directamente a Pamplona donde representan el día 21 *El retablo de las maravillas*. La gira les llevará por Jaca, Canfranc, Ayerbe, Huesca, Tudela, Estella, Logroño, Burgos y Valladolid. El día 5 de septiembre regresan a Madrid.

En octubre embarca hacia Buenos Aires con Manuel Fontanals. El 20 de ese mes dicta su conferencia «Teoría y juego del duende» en la sede de la Asociación de Amigos del Arte. El 25 de octubre tiene lugar el reestreno de *Bodas de sangre* en el Teatro Avenida; el 26, dicta una segunda versión de la conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre»; y el 31, pronuncia «Poeta en Nueva York».

---

<sup>360</sup> José S. Serna, «Charla amable con Federico García Lorca» [en línea]. *Heraldo de Madrid*, 11/VII/1933, pág. 5. [Última consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001032941&search=&lang=es>. Entrevista reproducida en *OC*, II, pp. 912-915.

A principios de noviembre escribe a su familia para contarles el éxito que está teniendo *Bodas de sangre* en la capital argentina. Han comenzado los ensayos de *La zapatera prodigiosa*:

La *Zapatera* la vamos a poner llena de canciones populares y montada por [Manuel] Fontanals será deliciosa. (EC, pág. 781)

En esa misma carta les dice que va a dar una conferencia organizada por los estudiantes en la que va a explicar la historia de La Barraca y a elogiar el trabajo de don Fernando de los Ríos. De ese proyecto no hay más noticias.

El 8 de noviembre dicta la última conferencia para Amigos del Arte (sobre el cante jondo); el 13 de noviembre tiene lugar una representación especial de *Bodas de sangre*; el 14, repite la conferencia sobre el duende en el Teatro Avenida; el 18, se celebra un banquete en su honor; y el 21, tiene lugar la centésima representación de *Bodas*. También:

Ya empiezan a ensayar la *Zapatera* y el *Perlimplín* para los que hay una gran expectación. Lola canta y baila, le he puesto varias canciones y bailes que resultan preciosísimos. Creo que será, después de la nota trágica de *Bodas*, una cosa de éxito esta nota cómica de la *Zapatera*. [Manuel] Fontanals ha hecho una maravilla de decorado y otra maravilla de trajes. Es de lo más nuevo que se puede ver. La música será ejecutada por dos pianos de cola colocados delante del escenario. Para escribir la música me están ayudando dos músicos jóvenes de aquí con gran entusiasmo. (EC, pág. 782)

Primera mención de la posibilidad de estrenar el *Amor de don Perlimplín*. También les dice que el próximo número de *Poesía* está dedicado a él. En el número doble de la revista, 6-7, de octubre-noviembre, se publica su soneto «Adam».

El día 20 tiene lugar el discurso al alimón sobre Rubén Darío junto con Pablo Neruda en el PEN Club.

Estreno de *La zapatera prodigiosa* el 1 de diciembre. La versión argentina es más larga y, como él mismo explica, llena «de bailes y de canciones que se tocan en dos pianos de cola puestos delante del escenario» (EC, pág. 786). Después está previsto estrenar *Mariana Pineda* (que ya ha reemplazado a *Amor de don Perlimplín*). El estreno tiene lugar el 12 de enero de 1934. Lola Membrives repone *Bodas de sangre* en el Teatro Coliseum de Madrid el 28 de febrero de 1935, con un total de 31 representaciones, y el 18 de marzo repone *La zapatera prodigiosa*.

El 7 de diciembre el periódico *Noticias Gráficas* publica cinco de sus romances gitanos: «Preciosa y el aire», «Romance de la pena negra», «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla», «Muerte de Antoñito el Camborio» y «Romance

de la Guardia Civil española». Es un prelude de la tercera edición del *Romancero gitano*, que tendrá lugar a final de año por la editorial Sur en Buenos Aires. Hubo también una tirada especial limitada a cien ejemplares, en formato mayor y sin fotografía.

El 22 de diciembre dicta en Rosario, en el Teatro Colón, la conferencia «Teoría y juego del duende».

A finales de diciembre manifiesta a sus padres que está acabando *Yerma*,

y Lola quiere estrenarla aquí el mismo día que se estrene en Madrid. Será una cosa preciosa y se verá la diferencia de público [...] Aquí tengo la impresión de poder estrenar todo, pues el público es respetuosísimo con sus autores y no como el público cerril de Madrid, que *patea* inmediatamente [que] no le dan una cosa que puede entender. (EC, pág. 791)

El 26 de diciembre tiene lugar una representación en el Teatro Avenida en honor de los marineros de la fragata española Juan Sebastián Elcano.

#### 10.1.4. 1934-1936: EL DRAMA Y EL POEMA EN YERMA, DOÑA ROSITA Y ADELA

El éxito abrumador y la acogida calurosa con la que fueron recibidas las dos obras de Federico, llevó a Lola Membrives a estrenar el 12 de enero *Mariana Pineda*, pero, en esta ocasión, la heroína granadina no recibió los vítores esperados y, tras solo una semana en cartelera, la actriz anunció un retiro provisional de los escenarios por agotamiento y la temporada quedó cancelada.

A finales de ese mismo mes escribe a su familia para decirles que sus asuntos en Buenos Aires ya están llegando a su fin, pero que antes de regresar debe ir a Montevideo porque no puede rechazar la invitación de Enrique Díez-Canedo: «Allí, tranquilo, procuraré terminar *Yerma* para entregar a Lola, que cifra en esta obra todo su negocio de la próxima temporada» (*EC*, pág. 796). Enrique Amorim, hacendado intelectual uruguayo, se hará inseparable de Federico durante su estancia en el Hotel Carrasco. En declaraciones posteriores a la muerte del poeta, manifestaría:

Personalmente me he resistido a escribir sobre Federico, porque no sabría por dónde empezar. Si digo que escribió a mi lado *Yerma*, y que en Carrasco, en un hotel del balneario, me leyó escenas que no aparecen en la obra, y que fue allí donde resolvió asombrar con sus conferencias ejemplares a un público que lo estaba esperando... tal vez diga mucho, pero también muy poco, de la intimidad del creador.<sup>361</sup>

En un abarrotado Teatro 18 de Julio de Montevideo, repite sus conferencias «Teoría y juego del duende», el 6 de febrero; «Cómo canta una ciudad...», el 9 de febrero; «Arquitectura del cante jondo», el 10 de febrero; y «Conferencia-recital de *Poeta en Nueva York*», el 14 de febrero.

En carta a su familia del 17 de febrero desde Buenos Aires les comunica que está dirigiendo *La niña boba* de Lope de Vega para la compañía argentina de Eva Franco. Se conserva un ejemplar del texto de esta refundición en la Dirección General de Seguridad, enviado allí para cumplir con los requisitos de la censura de 1935, cuando Margarita Xirgu montó la obra de Lope en España.

En esa misma carta les dice que «dentro de unos días se celebrará una función en mi homenaje y como despedida. Se pondrá un acto de cada una de las obras que he estrenado, y después yo haré el *Perlimplín*. Ya hay casi todo el teatro vendido para ese día» (*EC*, pp. 799-800).

---

<sup>361</sup> Santiago Roncagliolo, *El amante uruguayo. Una historia real*, Madrid, Punto de lectura, 2013, pág. 54.

El 1 de marzo tiene lugar ese homenaje. Se representó el primer acto de *La zapatera prodigiosa*, el cuadro final de *Bodas de sangre*, la tercera estampa de *Mariana Pineda*, y la lectura de Federico, no de *Amor de don Perlimplín*, sino de los primeros cuadros de los actos primero y segundo de *Yerma*.

Un día más tarde, el 2 de marzo, tiene lugar el estreno de *La niña boba* en representación especial para la prensa y el 4 se representa ante el público porteño. El montaje es acogido con aprobación.

*Crítica* publica el día 10 de marzo una entrevista mantenida con Lorca por José R. Luna titulada «La vida de García Lorca, poeta». Es una de las entrevistas más íntimas realizadas al poeta en la que este llega incluso a hacer algunas confidencias.<sup>362</sup>

La actriz Eva Franco, el día 15, ofrece a los bonaerenses una función especial de *La niña boba* y, en uno de los entreactos, Federico pronuncia un apasionado discurso sobre el teatro contemporáneo.

Un día antes de partir de Buenos Aires, el 26 de marzo, tiene lugar un acto especial de despedida con el programa: un fragmento de *Las Euménides* de Esquilo, el entremés cervantino *Los dos habladores* «y una pieza especial escrita por el mismo García Lorca y en la que los muñecos se ocuparán de cosas de Buenos Aires» (*FGL*, 2, pág. 303). La obra es el *Retablillo de don Cristóbal y la señora Rosita*.

El 27 de marzo parte ya de Buenos Aires y el 11 de abril llega a Barcelona. Pasa el resto del mes entre Madrid y Granada.

Durante su paso por Granada, entrega a Eduardo Blanco-Amor varios poemas de la aún inédita colección *Diván del Tamarit*.

El 10 u 11 de mayo llega a Madrid después de una estancia en la Huerta de San Vicente. El 12 tiene lugar la representación del *Retablillo de don Cristóbal*. Entre mayo y junio pasa una temporada en la Residencia de Estudiantes.

A finales de julio, principios de agosto escribe a Rafael Martínez Nadal desde Granada:

Aquí estoy terminando la última escena de *Yerma* y planeando *Doña Rosita la soltera, o El lenguaje de las flores*, primorosa comedia del novecientos.  
Dentro de unos días estaré en Madrid para marchar a Santander con La Barraca, donde estaré una corta temporada. (*EC*, pág. 802)

---

<sup>362</sup> José R. Luna, «La vida de García Lorca, poeta», *Crítica*, Buenos Aires (10 marzo 1934), 3. Entrevista recogida en *OC*, II, pp. 956-962.

Durante su estancia en la Huerta, realiza una lectura de *Yerma* a unos amigos granadinos. Antes de partir hacia Santander pasa unos días en Madrid, estancia que aprovecha para citarse con Margarita Xirgu y hacerle otra lectura de *Yerma*. La Barraca actuó en la Universidad Internacional de Santander los días 13, 15, 17 y 18 de agosto con las representaciones de la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan de la Encina; *El retablo de las maravillas* de Cervantes; *Fuenteovejuna* de Lope de Vega; *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina; y, a modo de clausura, la llamada *Fiesta del romance*, en la que escenificaron El «Romance del conde Alarcos» y *La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado, con la intervención de Lorca. La Barraca prosigue su gira por Ampuero, Villadiego, Frómista, Palencia, Riaza y alguna otra localidad más. Después de terminar la *tournée* por Cantabria y Castilla la Vieja, regresa a Madrid a finales de agosto y se queda allí unos días antes de marcharse a Granada. Durante su breve estancia en la Residencia, Juan Chabás le entrevista y el poeta declara que ya ha terminado *Yerma* y que ahora va a seguir con otra tragedia de amor titulada *La hermosa*. Debe tratarse, con toda probabilidad, del título que figura en la lista de proyectos teatrales, *La hermosa. Poema de la mujer deseada*.

Pasa un mes casi en Granada y, antes de volver a Madrid, en una cena que le ofrecen sus amigos granadinos, revela que tiene compuestos, en homenaje a los poetas árabes de Granada, una serie de «casidas» y «gacelas», que formarán el *Diván del Tamarit* (serán veintiún poemas, varios de ellos publicados en revistas y periódicos entre 1931 y 1936). Antonio Gallego Burín se ofreció a publicar los poemas en la Universidad de Granada y Lorca aceptó. El arabista Emilio García Gómez le sirvió de copista y cuando ya estaba todo dispuesto para su publicación, incluso anunciado en el número correspondiente a octubre de 1934 de la revista de la Universidad de Granada, esta no llegó a producirse. Según Eduardo Rodríguez Valdivieso, el poeta se cansó de las continuas demoras y le pidió a Gallego Burín que le devolviese sus cuartillas, quien se las hizo llegar, enojado también, mediante correo.

*Doña Rosita la soltera*, que tenía previsto finalizarla durante su estancia en la Huerta porque «como la tengo tan bien pensada, solo me costará unos días de trabajo» (*EC*, pág. 803), no la terminó hasta mayo o junio de 1935.

A finales de septiembre es invitado por Luigi Pirandello y Guglielmo Marconi al Congreso del Teatro en Roma, pero rechaza la invitación debido a los ensayos de *Yerma*. El 4 de noviembre realiza en casa de los Morla Lynch la lectura del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*.

El 15 de diciembre Alardo Prats publica en *El Sol* una importante entrevista en la que el poeta explica que está trabajando en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* y que la Universidad de Granada va a publicar un nuevo libro de poemas titulado *Diván del Tamarit*, que como ya se ha visto, retiró después. Por las mismas fechas, y en diversas declaraciones, dice que quiere finalizar la trilogía comenzada con *Bodas de sangre* y *Yerma* y que completaría *Las hijas de Lot*, título alternativo de la proyectada *La destrucción de Sodoma*, de la que solo se conserva una hoja.

En diciembre aparecerá publicado en la nueva revista de Blanco-Amor, *Ciudad*, el poema «Casida de los ramos». El estreno de *Yerma* tuvo lugar el 29 de diciembre en el Teatro Español.

La vuelta de Lola Membrives a Madrid coincide con el estreno de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* a cargo del Club Teatral Anfistora, liderado por Pura Maórtua de Ucelay, y en cuyo montaje colaboran Lorca y Fontanals.

El 26 de enero de 1935 se representa el *Retablillo de don Cristóbal* por la compañía de guñol La Tarumba en el Lyceum Club Femenino.

A principios de febrero, el día 2, tiene lugar una representación especial de *Yerma* en la que Lorca lee su «Charla sobre teatro». Acaba de salir el *Almanaque literario 1935*, compilado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar Chapela, en el que publican dos gacelas y dos casidas del proyectado *Diván del Tamarit*, quizá facilitadas por Blanco-Amor. En otra entrevista publicada el 18 de febrero en *La Voz* declara que tiene en proyecto varios dramas de tipo humano social, y que uno de ellos será contra la guerra. En la lista manuscrita de obras en proyecto, que parece pertenecer a esos momentos, hay un drama que lleva por título *Carne de cañón. Drama contra la guerra*. También declara que va a editar el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* que se publicará en mayo al cuidado de José Bergamín por la revista *Cruz y Raya* y que tiene un tomo de unos trescientos poemas titulado *Introducción a la muerte*. Este libro nunca se publicaría, y, por otro lado, parece que fue el título que Pablo Neruda aconsejó a Federico para *Poeta en Nueva York*.

El 28 de febrero tiene lugar el reestreno de *Bodas de sangre* por Lola Membrives. Se registran treinta y una representaciones.

Se celebra la centésima representación de *Yerma* el 12 de marzo, en la que Lorca lee por primera vez en público el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. La obra sumará más de ciento treinta representaciones.

El 18 de marzo Lola Membrives reestrena *La zapatera prodigiosa*, de modo que da la coincidencia de que se están representando a la vez tres obras del dramaturgo. Tienen lugar veinte representaciones.

En Semana Santa hace una escapada a Sevilla. A principios de mayo está de vuelta en Madrid y pocas semanas después declara que da por terminada *Doña Rosita la soltera*. Dos reportajes periodísticos de mayo de 1935 anuncian que Lorca ha terminado esta obra. El 11 de mayo el teatro de guiñol La Tarumba ofrece una representación del *Retablillo de don Cristóbal* en la Feria del Libro de Madrid, en la que la quinta edición del *Romancero gitano* es uno de los libros más vendidos.

Según Carlos Morla Lynch, en junio, Federico les dio una lectura espontánea de *Doña Rosita la soltera* con la presencia de José Caballero, ilustrador de la edición del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Sobre la primera decena de agosto escribe a Miguel Benítez Inglott para solicitarle uno de los poemas de la serie neoyorquina:

Estoy poniendo a máquina mi libro de Nueva York para darlo a las prensas el próximo mes de octubre; te ruego encarecidamente me mandes a vuelta de correo el poema «Crucifixión», puesto que tú eres el único que lo tienes y yo me quedé sin copia. Desde luego, el libro irá dedicado a ti.  
[...] Estoy trabajando mucho; ya terminé *Rosita la soltera*. (EC, pág. 813)

Benítez Inglott no localizó el poema hasta bastantes años después y no será hasta 2007 cuando el Ministerio de Cultura lo adquiriera en subasta. «Crucifixión» iba a ser el tercer poema de la sección VII («Vuelta a la ciudad»).

La Universidad Internacional de Verano de Santander vuelve a invitar a La Barraca, que inaugurará las representaciones con *Fuenteovejuna* el 19 de agosto. En Santander, La Barraca estrena *El caballero de Olmedo* y *Las almenas de Toro*, ambas con decorados de José Caballero. Representan, además, *El retablo de las maravillas* y la *Égloga de Plácida y Victoriano*. El 20 de agosto Lorca ofrece un recital de su obra poética en el Aula Magna de la Magdalena. Escoge para la ocasión la elegía a Sánchez Mejías y una selección de poemas de *Canciones* y *Romancero gitano*.

Comienza la temporada otoñal de Margarita Xirgu en Barcelona (el Teatro Español de Madrid, tras cinco años seguidos, no le había renovado el contrato para la temporada 1935-1936) que abre con *La dama boba* (en la versión de Federico) el 10 de septiembre en el Teatro Barcelona. El 17 de septiembre reestrena *Yerma*, que se mantendrá en cartel hasta el 14 de octubre. El 28 de septiembre se reencuentra con Dalí. Mientras, Federico



solicita ya a José Caballero los figurines y los bocetos de los decorados de *Bodas de sangre*. El 6 de octubre da un recital de poesía en la Sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona. El día 9 pronuncia la «Conferencia-recital de *Romancero gitano*» en la Residencia de Estudiantes barcelonesa. El 14 recita unos versos en la última representación de *Yerma*, que marcaba el final de temporada de Margarita Xirgu en el Teatro Barcelona. Al día siguiente, vestido con el mono de La Barraca, lee a la compañía de Margarita Xirgu *Doña Rosita la soltera*. La actriz inicia una temporada de dos semanas en el Teatro Principal de Valencia. Lorca es entrevistado por Ricardo G. Luengo, periodista de *El Mercantil Valenciano*. Declara que tiene entre manos un asunto de incesto, *La sangre no tiene voz* (título alternativo para el proyectado *El sabor de la sangre. Drama del deseo*), y que acaba de terminar un acto de una nueva obra de asunto social, probablemente, [*Comedia sin título*]. Durante la espera impaciente de la llegada de Rafael Rodríguez Rapún a Valencia, que no se produjo, parece que compuso los denominados *Sonetos del amor oscuro*.

De vuelta a Barcelona comienzan los ensayos para el reestreno de *Bodas de sangre*. Federico está ocupado con la escenografía, cuyos decorados encarga a José Caballero, que trabaja en el taller madrileño de Sigfrid Burmann, quien realizará dos de los bocetos al óleo. Mediante carta le dice también a Caballero que hablará con Bergamín cuando vaya a Madrid para que le dé libertad con las ilustraciones de *Bodas de sangre*: «Tú empápate bien de la obra y ya te saldrán» (EC, pág. 819). La primera edición de *Bodas de sangre*, publicada por Bergamín en la revista *Cruz y Raya* el 31 de enero de 1936, salió sin ningún dibujo.

Rodríguez Rapún acude a Barcelona, pero el reencuentro no es el esperado y Federico se desmorona. En su desesperación, Rivas Cherif oye por primera vez de sus labios su condición de homosexual. Entre las confidencias de ese día destaca la de un proyecto teatral atrevido, *La bola negra*, subtítulo *Drama de costumbres actuales*, del que se conservan cuatro hojas. En la lista de títulos de obras en preparación se habrá transformado en *La piedra oscura. Drama epéptico*. La intención parece ser que era la de enfrentarse al problema de la homosexualidad en la sociedad contemporánea.

El estreno catalán de *Bodas de sangre* tiene lugar el 22 de noviembre en el Teatro Principal Palace, y el mundial de *Doña Rosita la soltera* el 12 de diciembre en el mismo teatro. En el intervalo, Federico ha realizado una rápida escapada a Madrid, donde La Barraca está representando esos días. De regreso a Barcelona se entrevista con María Luz Morales, de *La Vanguardia*, cuya crítica de *Doña Rosita la soltera* le ha

entusiasmado. La periodista recordaría tiempo después que el poeta le habló de dos nuevas obras que quería escribir, una sobre los soldados que no quieren ir a la guerra y otra sobre la mística Santa Teresa. La primera se trata con toda probabilidad del título que figura en la lista *Carne de cañón. Drama contra la guerra*. Del proyecto de la santa no hay más referencias. A mediados o finales de diciembre tuvo lugar en Madrid un congreso de la U.F.E.H. (Unión Federal de Estudiantes Hispánicos) durante el cual se aprobaron varias modificaciones importantes en cuanto a la gestión de La Barraca, entre ellas, la sustitución de Rapún como secretario. Como consecuencia, Lorca presentó su dimisión por escrito al Comisario General.

Antes de abandonar Barcelona, complace a los socios de la Associació de Música de Cambra con el recital de «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre» y una lectura de su último libro, inédito, *Diván del Tamarit*. El 23 de diciembre le ofrecen un gran homenaje en el Hotel Majestic Inglaterra. Margarita Xirgu declara que en su próxima gira americana van a acompañarla Rivas Cherif y García Lorca. El poeta manifiesta estar de acuerdo, pero que regresará en cuanto le sea posible porque tiene varias obras por componer y además hacer que se estrenen los *Títeres de Cachiporra* con música de Federico Elizalde. Esta versión se da hoy por perdida.

El 27 de diciembre se terminan de imprimir los *Seis poemas galegos* por la Editorial Nos, a cargo de Eduardo Blanco-Amor.

La temporada de Margarita Xirgu en el Principal termina el 6 de enero de 1936. Antes de despedirse, Federico le promete a la actriz que se reunirá con ella a finales de enero en Bilbao. Allí tendrá lugar la despedida definitiva de actriz y autor.

El 28 de enero, Manuel Altolaguirre finaliza la impresión para su revista *Héroe* de las *Primeras canciones (1922)* de Lorca, que integran varias composiciones pertenecientes a las *Suites*, compuestas entre 1920 y 1924, y que tras el intento fallido de publicación por parte de Emilio Prados en 1926-1927, aún figuraban inéditas en su gran mayoría.

Declara, además, en esos días que está listo para imprenta *Poeta en Nueva York*, y que también tiene preparados *Tierra y luna*, *Diván del Tamarit*, *Odas*, *Poemas en prosa* y *Suites*. En cuanto al teatro, manifiesta que los editores le están pidiendo *Yerma* y otras obras, y que ya ha terminado un drama social, probablemente el mismo que ya había mencionado un año antes, [*Comedia sin título*], así como una comedia andaluza ambientada en la vega granadina (con toda probabilidad, la inconclusa *Los sueños de mi prima Aurelia*), y *La sangre no tiene voz*, drama que ya había mencionado también el año anterior.

Antes de reunirse con Margarita Xirgu en Bilbao acude a Zaragoza con Federico Elizalde para entrevistarse con la actriz Carmen Díaz. El rumor que circula por aquellos días es que la actriz sevillana va a estrenar *Los títeres de Cachiporra* en la apertura de temporada madrileña. Luego la actriz declarará que la obra que posee es *El poema del café cantante*. Quizá quería primero que le estrenase *Los títeres*. En cualquier caso, parece que no llegaron a ponerse de acuerdo y que el poeta esperaba al regreso de la compañía de la Argentinita para ofrecerle la obra. Sobre *El poema del café cantante* no hay más noticias. En la lista de títulos en preparación aparecen *Los rincones oscuros*. *Obra flamenca*. Tendrían en común la vida de bailaores y cantaores flamencos, con lo que se baraja la posibilidad de que se tratase de la misma obra.

El poeta da lectura a un manifiesto frentepopularista durante una comida organizada por Rafael Alberti y María Teresa León el 9 de febrero y publicado el 15 de ese mismo mes en el diario comunista *Mundo Obrero*.

Mientras tanto, sigue trabajando en su obra social que parece que adoptará el calderoniano título de *La vida es sueño*. Unos meses después optó por *El sueño de la vida*.

El 14 de febrero acude a la única representación de *Los cuernos de don Friolera* llevada a cabo por el grupo Nueva Escena en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. En la primera parte del mismo acto, Federico leyó textos de Rubén Darío.

Participa con el grupo «Amigos de América Latina», originado a raíz de un acto celebrado el 28 de marzo por el Socorro Rojo Internacional en la Casa del Pueblo de Madrid, y cuya finalidad era demostrar su solidaridad con Luis Carlos Prestes, líder de la Alianza Nacional Libertadora en Brasil.

El 7 de abril se publica en *La Voz* una entrevista concedida por el poeta a Felipe Morales. En ella habla de su vocación por el teatro, de sus comedias «irrepresentables» (que son las que contienen su verdadero propósito y entre las que destaca *Así que pasen cinco años*, que va a ser estrenada en breve por el Club Anfistora), de su compromiso social, de las obras en las que está trabajando actualmente, y de las obras que va a publicar próximamente.

A finales de mayo, en el *Heraldo de Madrid*, se anuncia que, en breve, el poeta tendrá finalizado su drama *La casa de Bernarda Alba* (el manuscrito lleva fecha del 19 de junio de 1936), que lleva muy adelantado *El sueño de la vida*, que se ha aplazado el montaje de *Así que pasen cinco años*, y que le ha regalado a la actriz María Fernanda

Ladrón de Guevara la obra inspirada en la Vega granadina, *Los sueños de mi prima Aurelia*. De esta última solo consta en el archivo del poeta el primer acto.

A principios de junio escribe a Adolfo Salazar y le dice que se va dos días a Granada a despedirse de su familia. Al mismo tiempo, le pide que elimine una de las preguntas y la respuesta de una entrevista realizada por Luis Bagaría para *El Sol* porque se trata de una pregunta sobre el fascio y el comunismo que podría perjudicarlo. La entrevista es la ya mencionada «Federico García Lorca habla sobre la riqueza poética y vital mayor de España», publicada el 10 de junio. Las fechas precisas de la estancia de Federico en Granada aún no se han averiguado.

El 24 de junio realiza una lectura de *La casa de Bernarda Alba* en casa de los condes de Yebes. Entre finales de junio y principios de julio, Federico va a visitar a José Bergamín a la oficina de *Cruz y Raya* con el manuscrito de *Poeta en Nueva York*, pero no lo halla. Según la nota que le deja, le dice que volverá al día siguiente, pero no lo hace.<sup>363</sup>

La última tarde en Madrid la pasa con Rafael Martínez Nadal, a quien evoca el final del segundo acto de *La destrucción de Sodoma*. Le hace entrega de un paquete que le pide que destruya si le pasa algo. Ese paquete contiene, entre papeles personales, el borrador de *El público*.

El 14 de julio llega a la Huerta de San Vicente. Entrega a Fernando Vílchez una copia mecanografiada de *La casa de Bernarda Alba*. Una copia de esta sería la que, después de la guerra, se enviaría a la familia de Federico, ya en América, para que Margarita Xirgu pudiese estrenarla en Buenos Aires el año 1945.

La noche del 9 de agosto Federico se traslada a casa de los Rosales. Allí dedicará parte del tiempo a escribir, aunque no se sabe el qué. La tía Luisa recordaría más tarde que el poeta le hablaba de un libro que se llamaría *El jardín de los sonetos*. Luis Rosales también recordaría ese proyecto que, titulado *Jardín de los sonetos* (sin artículo), recogería una treintena de poemas compuestos a partir de 1924. También recuerda que le había hablado de un poema épico, largo, titulado «Adán», que ya le había estado rondando por la cabeza durante los dos últimos años.

---

<sup>363</sup> El legado que depositaba Lorca aquel día contenía el original manuscrito, mecanografiado, ordenado por partes y estructurado en 35 poemas y 10 secciones. Una vez asesinado Lorca, Bergamín intentó publicarlo en París sin éxito, al tiempo que se realizaron dos versiones mecanografiadas que sirvieron para las primeras ediciones en Estados Unidos y México. Durante su estancia en esta última ciudad, Bergamín le regaló el manuscrito a Jesús de Ussía y fue pasando por varias manos hasta que en 2003 lo adquirió la Fundación Federico García Lorca en una subasta por 194.000 €. Con la aparición del manuscrito y su edición en 2013 se conoce, por fin, cuál habría sido el orden indicado por el autor.

La tarde del 16 de agosto es arrestado en casa de los Rosales. La última carta que se conoce está fechada, aproximadamente, del 18 de agosto y dirigida a Francisco García Rodríguez. Fue un cabo de la Escuadra Negra quien les hizo entrega de la nota en el domicilio de Manuel Fernández-Montesinos y Concha García Lorca. El texto original no se ha conservado, aunque se dice que durante muchos años don Federico lo llevó consigo:

[Papá harás el favor de darle al dador dos mil pesetas. Federico]. (EC, pág. 825)

Según el testimonio de Francisco Murillo Gámez, chófer y amigo de la familia, «fue el día que lo habían *fusilao*» (EC, en nota a pie de la pág. 825). Investigaciones posteriores sobre la muerte del poeta, han ido acotando la fecha en la que pudo morir: según Ian Gibson, la noche del 17 al 18 de agosto<sup>364</sup>, y según una publicación más reciente de Miguel Caballero, debió de morir el mismo día de su detención, «antes de las 04.00 horas del día 17 de agosto de 1936»<sup>365</sup>.

Hasta aquí se halla sintetizado un recorrido marcado por el trabajo y el reconocimiento, pero también por esos proyectos que se quedaron, por unos motivos u otros, sin concluir y que estaban en la mente del poeta en sus entrevistas, en sus conversaciones o en sus cartas. En el apartado que viene a continuación se seguirá viendo que las coordenadas temáticas continuarán vigentes y que, incluso, se radicalizarán, como en el caso de la denuncia social.

---

<sup>364</sup> Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, DeBolsillo, 2006, pág. 690.

<sup>365</sup> Miguel Caballero Pérez, *Las trece últimas horas en la vida de García Lorca*, prólogo de Emilio Ruiz Barrachina, Madrid, La Esfera de los Libros, 2011, pág. 175.

## 10.2. TEATRO INCONCLUSO A PARTIR DE 1925

Los manuscritos que componen estos fragmentos y proyectos no llevan fecha ni se pueden datar exactamente, pero, por el contenido, las declaraciones del propio poeta y el recuerdo de los amigos, se pueden ubicar en un espacio de tiempo que partiría de 1925.

La colaboración con Falla, la gestación de *Mariana Pineda* y de los poemas que integrarán *Canciones*, junto con una zapatera ya en mente durante los años 1923 y 1924, conducen a un ritmo creativo en proceso que desemboca en el año 1925, año fundamental en la vida personal y profesional del poeta, sobre todo después de la estancia con Dalí en Cadaqués.

La crisis por la que va a atravesar ese verano le hará cuestionarse su trabajo e incluso a sí mismo y será entonces cuando comience a idear los diálogos, calificados de «poesía pura» por el propio autor y al margen del resto de su obra por el carácter universal que desea conferirles. A estos cabe sumarles el *Don Perlimplín*, sin descuidar las *Canciones*, que desea finalizar. A pesar del volumen de trabajo y de ideas, el desánimo lo atenazarán durante esos meses hasta que a principios de diciembre se inaugure un período más esperanzador en el que comenzará a gestar (aunque no a acabar) los proyectos que siguen a continuación.

Sin desviarse de los núcleos temáticos apuntados en los escritos juveniles, el tono a la hora de plantearse las dudas metafísico-religiosas, la casualidad el amor, el compromiso social y la ligazón del hombre a un trágico destino, van a tener otro enfoque más reivindicativo y cruel. La ingenuidad y el atropello iniciales van a irse diluyendo, paulatinamente, durante estos once años, en meditados planteamientos con escenarios y personajes más reales y desgarradores. Muchos de ellos, sin embargo, no pasarán de meros borradores.

Los textos manuscritos que constan en el AFFGL se hallan catalogados como «M-LorcaT-2». Al final del análisis de cada una de las obras, figura la ficha con el contenido bibliográfico. La información que viene a continuación tiene como finalidad ofrecer un acceso rápido y eficaz a cada una de ellas.

PROYECTOS INCONCLUSOS (1925-1936)				
FECHA DE REDACCIÓN	OBRA	ETIQUETA	NÚMERO DE CATÁLOGO	PÁG.
Finales de enero, principios de febrero de 1926	<i>Diego Corrientes.</i> Tópico andaluz en tres actos	M-LorcaT-2(11)	26	477
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Ampliación</i> fotográfica. Drama	M-LorcaT-2(3)	1	480
Finales de febrero, principios de marzo de 1926	<i>Drama fotográfico</i>	M-LorcaT-2(2)	32	482
Agosto-octubre de 1927	<i>Rosa mudable</i>	M-LorcaT-2(1)	57	485
Finales del verano de 1927 y finales del verano de 1928	<i>Posada</i>	M-LorcaT-2(5)	55	488
Primeros meses de 1929 y la primavera de 1930	<i>Dragón</i>	M-LorcaT-2(8)	31	491
La primera mención a este proyecto parece que se puede ubicar durante su estancia en Cuba	<i>La destrucción de Sodoma.</i> Tragedia	M-LorcaT-2(9)	19	495
1935	<i>La bola negra.</i> Drama de costumbres actuales	M-LorcaT-2(6)	4	498
1935	<i>Casa de maternidad</i>	M-LorcaT-2(4)	11	500
1935	[Comedia sin título]	M-LorcaT-2(7)	13	505-506

1936	<i>Los sueños de mi prima Aurelia</i>	M-LorcaT-2(10)	60	510-511
¿1936?	[Lista de títulos y proyectos]	M-LorcaT-2(12)	42	515



### 10.2.1. DIEGO CORRIENTES. TÓPICO ANDALUZ EN TRES ACTOS

A finales de enero, principios de febrero de 1926, y según consta en una carta a su hermano Francisco, su idea era reunirse en Toulouse con él para trabajar en la obra. Debió de abandonar el proyecto porque interfirieron *Amor de don Perlimplín* y *La zapatera prodigiosa*, que había comenzado ya en 1924. En esta última, el Zapatero, disfrazado de titiritero, alude a Diego Corrientes:

Aleluyas son los hechos del zapatero mansurrón y la Fierabrás de Alejandría, vida de don Diego Corrientes, aventuras del guapo Francisco Esteban y, sobre todo, arte de colocar el bocado a las mujeres parlanchinas y respondonas. (*La zapatera prodigiosa*, acto segundo, escena 4.<sup>a</sup>, pág. 112)

En septiembre de 1926, le comenta a Jorge Guillén que le gustaría ir de lector una temporada a París y que cree que «*allí fuera* podré hacer mi “Diego Corrientes” y otros poemas intensos que aquí no puedo mirar» (*EC*, pág. 375).

Se conserva una cuartilla doblada en octavo para hacer cuatro caras<sup>366</sup>. El texto está escrito sobre la primera, segunda y cuarta cara, todas a lápiz. Las hojas contienen el título y subtítulo, *Diego Corrientes. Tópico andaluz en tres actos*, seguido de la lista de [personajes], la caracterización del protagonista, y con él, de la obra entera:

Ha de responder al sentimiento de un Don Juan ideal, casto. Un Don Juan que no conoció mujeres y las sueña de otra manera que son. Ha de entrar a formar parte de la tragedia el elemento sobrenatural andaluz.

Quiere ser rey. Tiene la nostalgia infinita de ser rey y nace de oscuro origen. Ama la justicia y tiene un concepto de la justicia que no llega a comprender. Cuando ama la justicia, nota que él tampoco es justo, y pregunta: «¿Qué es justicia?». Acaba viendo a la muerte mezclada íntimamente con la vida y a sentirse mitad vivo, mitad muerto.

Hay una escena en que lo persiguen las sombras. Le avisan su muerte. Es melancólico y frío. (*Teatro completo*, 2012, *Diego Corrientes*, pág. 720)<sup>367</sup>

Los protagonistas son personajes al uso: el héroe y los jóvenes bandoleros que lo acompañan, la Guardia Civil con su Capitán, el Alcalde, una Novia (borrada en la lista y sustituida probablemente por María de Córdoba) acompañada de su Aya, y bailarines y gentío. El elemento sobrenatural lo van a conferir las Sombras, y concretamente, la Muerte, más la idea tachada de «una aparición del Cristo del Gran Poder» que «ha de

<sup>366</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021676@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021676@fondo)

<sup>367</sup> Una sola página contiene todo el contenido de la obra. Es por ello que, cada vez que aparezca citado algún fragmento, esta será su referencia.

entrar a formar parte de la tragedia»<sup>368</sup>. La Muerte, una vez más, vuelve a acosar al personaje principal, convirtiéndose, como ya ocurría en la *juvenilia*, en protagonista absoluta, pues acaba «mezclada íntimamente con la vida» y aparece anunciada por unas sombras que persiguen a un desasosegado Diego Corrientes. Ese hombre casto, que no ha conocido mujeres, entroncará en 1932 con el Novio de *Bodas de sangre*, quien, como anuncia su Madre, tampoco ha conocido mujer y tiene «la honra más limpia que una sábana puesta al sol» (*Bodas de sangre*, acto primero, cuadro tercero, pág. 111).

Diego Corrientes representaba el mito del bandolero generoso, el llamado «bandolero social». Julián de Zugasti, gobernador civil de Córdoba por el año 1870, cuenta en su libro *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*, que tras entrevistarse con el bandolero conocido como el Garibaldino con la finalidad de poder neutralizar las acciones de estos, salió el nombre de Carlos Moor, personaje protagonista del drama romántico de Schiller *Die Räuber [Los bandidos]* (1781). El Garibaldino, ferviente admirador de Moor, a quien concibe como «el verdadero bandido, bueno y honrado», manifiesta:

Que el verdadero bandido es aquel que, por la fuerza o por la astucia, viola las leyes, frecuentemente defensoras del privilegio y enemigas de la justicia, con la intención de proteger a los humildes y abatir a los soberbios, llegando a ser así la espada de la Providencia para corregir las irritantes y enojosas parcialidades de la fortuna, por mejor decir, del crimen afortunado. Por eso, José María, Diego Corrientes y otros despojaban a los ricos para favorecer a los pobres, y bajo este aspecto eran verdaderos bandidos y merecen la fama que rodea sus nombres; pero lo eran por sentimiento, por instinto, alguna vez por casualidad, y siempre sin la conciencia y alcance moral y social de sus actos.<sup>369</sup>

Carlos Moor presenta la romántica característica de sentirse desarmado ante la fatalidad del destino, que ha sido el que ha determinado que se haya convertido en un personaje al margen de la ley sin que haya podido hacer nada por remediarlo:

¡Moor no tiembla!  
El pavoroso cuadro de mis crímenes  
lo ha trazado el Destino inexorable  
con su mano inflexible, y fue engarzando  
eslabón a eslabón a su cadena  
perdurable y tenaz... ¡Oh., quién alcanza  
a penetrar la génesis del hombre!

<sup>368</sup> Federico García Lorca, *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*, estudio preliminar y notas de Marie Laffranque, transcripciones de Leslie Staiton y Manuel Fernández-Montesinos, Granada, Universidad de Granada y Fundación Federico García Lorca, 1987, pp. 21-22. Citado como *TI*.

<sup>369</sup> Antonio Cruz Casado, «El mito romántico del bandolero andaluz: los viajeros románticos y José María el Tempranillo» [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. [Última consulta: 14 julio de 2013]. Disponible en:  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12826731999176073087846/index.htm>

[F. Schiller], «Monólogo de Moor»,  
trad. de J. Jurado de la Parra, *La Esfera*,  
13 diciembre 1930, n.º 884, p. 31.<sup>370</sup>

La figura del bandolero es admirada por su valentía, por su ingenio, e incluso por su bondad, de manera que llega a convertirse en algo parecido a un héroe popular a los ojos del pueblo. De este aprecio popular hay muestras en muchos textos divulgados de forma oral o en pliegos de cordel, así como en cantares flamencos y en canciones andaluzas populares:

El bandolero

Soy el jefe de bandoleros,  
y al frente de mi partida  
nada mi pecho intimida,  
nada me puede arredrar.  
Que vengan carabineros,  
que vengan guardias civiles,  
mis trabucos naranjeros  
les harán escarmentar,  
y no querrán más ensayo;  
¡A caballo,  
trabucazo y a cargar!

Lorca siente simpatía por la figura del bandolero, como la siente por la del gitano, y lo convierte en personaje dramático. Ya lo hizo otro autor teatral, el malagueño Enrique Zumel, quien compuso *José María. Drama de costumbres andaluzas*, representada con gran éxito antes de 1858. Otras obras fueron *Diego Corrientes o el bandido generoso*, de 1855, y *La gratitud de un bandido*, de 1856, continuación de la anterior. La acotación sobre el planteamiento de *José María* podría hacerse extensible a sus otros dramas:

La acción de la obra es muy movida; hay cante flamenco intercalado, peleas, tiros, diálogos breves y ágiles, personajes misteriosos, hijos abandonados que encuentran a sus padres, amores adúlteros, generosidad, fidelidad, final feliz para los buenos y desgracias para los malos. Los lugares de la acción son ocasionalmente infrecuentes pero característicos: la venta, la cueva de los bandidos, o la selva, caracterizada según la indicación escénica con «malezas y abrojos en todo el escenario: bosque de árboles corpóreos y hierbas que lleguen a la rodilla a los actores; por el foro se ve el arrecife, que pasa de un lado a otro, atravesando el escenario, con pilarillos marcando su linde» (p. 69). Todo ello a la luz de la luna. El ambiente romántico está potenciado por la personalidad de algunos bandoleros, el más importante de todos José María, que parece desasosegado y agobiado por un destino trágico y misterioso.<sup>371</sup>

<sup>370</sup> Antonio Cruz Casado, artículo citado.

<sup>371</sup> *Ibidem*

Destino que ya se augura en las breves líneas del proyecto lorquiano con la intervención de las sombras que anunciarán su muerte.

De modo bastante contemporáneo a *Diego Corrientes*, Valle-Inclán publica en 1927 su auto para siluetas titulado *Sacrilegio*, donde también hará protagonistas a un grupo de bandoleros y para ello se inspirará en la obra de Zugasti y encontrará su modelo real en la confesión de *Lechuga* ante la banda del *Bisojo*. Las sombras que persiguen a Diego Corrientes para anunciarle su muerte, persiguen también a El Sordo de Triana durante su confesión.

De idéntico modo, se convirtieron los bandidos en personajes novelescos: el sevillano Manuel Fernández y González compuso extensas obras sobre la vida de los bandoleros, entre ellas, *Juan Palomo o la expiación de un bandido* (1855), *Los siete niños de Écija* (1863), *Diego Corrientes. Historia de un bandido célebre* (1866), *El rey de Sierra Morena. Aventuras del famoso ladrón José María* (1871-1874), o *José María el Tempranillo. Historia de un buen mozo* (1886).

De manera más contemporánea han sido protagonistas en el celuloide: sobre la figura de José María el Tempranillo se han rodado en España hasta cuatro versiones, la última de ellas con guion de Antonio Gala para una serie de televisión, *Paisaje con figura*. Existen, además, varias versiones cinematográficas entorno a Diego Corrientes, los siete niños de Écija, e incluso *La duquesa de Benamejé* (1932), según el texto teatral de Antonio y Manuel Machado.

A pesar de su condición de bandido, se nos presenta como un «Don Juan ideal, casto. Un Don Juan que no conoció mujeres y las sueña de otra manera que son». Se establece relación ahora con otro mito del teatro español: don Juan Tenorio, recreado por primera vez por Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla* (1630), personaje licencioso que cree en la justicia divina y en que podrá arrepentirse y ser perdonado de todos sus pecados antes de comparecer ante Dios. Zorrilla adaptará la tradición del teatro clásico del Siglo de Oro al espíritu romántico europeo en su *Don Juan Tenorio* (1844) y para ello recreará escenas irracionales, fantásticas, con esqueletos, estatuas, ángeles y sombras, típicas del idealismo romántico. Y ello, transpolado a un bandido donjuanesco, que, paradójicamente, no se caracteriza por seducir mujeres sino por soñarlas. Un don Juan que será perseguido por sombras para anunciarle su muerte.

Además, en esa recuperación de la tradición áurea, se puede apuntar que, «al recurrir a un lugar común de la cultura popular, el proyecto lorquiano apunta a un género trágico

situado dentro de la línea de la gran comedia del Siglo de Oro. En concreto sigue la estela sombría del *Caballero de Olmedo*» (TI, pág. 22). La Barraca escenificó entre diciembre de 1935 y finales de 1938 la comedia de Lope con algunas variantes (Lorca suprimió las tres escenas siguientes a la muerte del Caballero por considerarlas una concesión de Lope al público de su tiempo).

De este modo, en un solo esbozo, se logran rastrear las coordenadas temáticas que van tejiendo todos los proyectos: por un lado, la casualidad del amor en la idealización del mismo; por otro lado, el elemento religioso se puede vincular aquí al hombre casto, ligado a su vez al social, en esa reflexión acerca de la justicia, que podría derivar incluso en cuestionarse la justicia divina. Cavilaciones que lo llevarán a ver su propia muerte y a ser perseguido por las sombras.

<b>Número de catálogo: 26</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Diego Corrientes: Tópico andaluz en tres actos.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[¿1926?]
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Diego Corrientes <i>Empieza (2):</i> Ha de responder al sentimiento de
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Es melancólico y frío.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 211 x 147 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla sin numerar doblada formando cuadernillo. Escritas a lápiz el r. y v. de la primera y segunda h. del cuadernillo, la tercera en blanco y la cuarta está escrita, también a lápiz, pero en sentido contrario.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Pequeños rasgados en los bordes.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de: TI, p. 18-26.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 161-167.

### 10.2.2. AMPLIACIÓN FOTOGRÁFICA. DRAMA

Casi contemporáneamente al proyecto de *Diego Corrientes* surge otra idea de obra teatral, y así se lo hace saber a finales de febrero, principios de marzo de 1926 a su amigo Melchor Fernández Almagro:

Lo que no cabe duda es que *siento el teatro*. En estos días se me ha ocurrido hacer una comedia cuyos personajes son *ampliaciones fotográficas*. Esas gentes que vemos en las porterías. Recién casados, sargentos, jóvenes muertos, muchedumbre anónima llena de bigotes y arrugas. Será terrible. Si *me enfoco* bien, puede tener un patetismo sin consuelo. En medio de toda esa gente yo pondré un hada auténtica. ¿La podremos representar en el teatrillo de Cipriano [Rivas Cherif]? Espero terminarla pronto. (EC, pág. 332)

Se conservan dos hojas relacionadas, una titulada *Ampliación fotográfica. Drama*, y otra, *Drama fotográfico*. De la primera se conserva una sola hoja escrita por una cara a tinta<sup>372</sup>, cuyo planteamiento es el siguiente:

Una muchacha, hija de una portera, tiene un novio aprendiz de sastre. Llega un momento en que ella se siente embarazada y se va de la casa a dar a luz en otro sitio. Da a luz y envía al niño al asilo. Ella vuelve y sigue con el novio. Nadie se ha enterado. El novio se enamora de la hermana de la novia y ella del hermano del novio. Va girando la cuestión. La madre sufre viendo cómo cambian sus hijas. El niño crece en el asilo. Un día huye a su casa. Es el día de la boda. Llega a su casa, encuentra a sus padres separados y casándose otra vez. Pregunta cuál es su padre, y la abuela dice que están en América y le enseña una ampliación fotográfica de unos amigos. «Estos son tus tíos», le dice por los que van a casarse. «Y (*El niño se queda mirándolos*)... ¿Y yo?» (*Teatro completo*, 2012, *Ampliación fotográfica*, pág. 721)<sup>373</sup>

Personajes anónimos que encierran, en pocas líneas, sentimientos adversos al ideal de amor y de sinceridad: desde el abandono del niño recién nacido en el asilo hasta la mentira sobre la identidad de sus verdaderos padres. Los jóvenes acusan, además, una notable falta de criterio a la hora de buscar el amor. A la madre le ha tocado el papel de sufrida espectadora que acabará sumándose al despropósito de la situación cuando le mienta al niño sobre el paradero de sus padres y le diga que están en América. Ello lo documenta con una fotografía de otras personas a las que hace pasar por sus padres y le presenta a sus tíos, que son los que están a punto de casarse. Finaliza la extraña situación con la pregunta del desconcertado niño: «¿Y yo?». La pregunta ingenua del niño abandonado «vuelca un cubo de luz por los bajos fondos de la portería y de la indiferencia rastrera, aunque inocente, de todo un grupo humano» (TI, pág. 35). La

<sup>372</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021418@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021418@fondo)

<sup>373</sup> Aquí también una sola página contiene todo el contenido de la obra. Es por ello que, cada vez que aparezca citado algún fragmento, esta será su referencia.

aparición de la criatura abandonada ha generado toda una situación de mentiras que se derrumba, de vergüenza, ante el contundente «¿Y yo?».

Planteamiento patético, como le describe a Fernández Almagro, sin que conozcamos más sobre su desarrollo, aunque las pocas líneas ya dejen entrever que la tragedia está acechando.



<b>Número de catálogo: 1</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Ampliación fotográfica: Drama.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1926], [Febrero-Mayo]
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2)</i> : Una muchacha hija de una portera tiene un novio aprendiz
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba</i> : casarse, y –el niño se queda mirandolos-. ¿Y yo?
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 151 x 210 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla sin numerar, escrita el r. a plumilla en tinta azul, el v. en blanco, con escasas correcc.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Manchas de acidez.
<b>11. Nota al dibujo</b>	Garabato a lápiz en el v. de la h.
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de TI, p. 33.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 169-171.

### 10.2.3. DRAMA FOTOGRÁFICO

Del *Drama fotográfico* se conserva una hoja escrita por una sola cara a tinta azul<sup>374</sup>. Figura la lista de personajes, en la que aparece tachada la Suegra de Manuel, quizá para que continúen en el anonimato que les confiere el hecho de que son «ampliaciones fotográficas y están fijos en un momento del cual no pueden salir» (*Teatro completo*, 2012, *Drama fotográfico*, pág. 722)<sup>375</sup>. Tal vez se trate de la ampliación fotográfica de los amigos que le enseña la abuela al nieto en el apunte anterior, entre los que se encuentran, el Novio, la Novia, el Sargento, el Hermano de América, El Niño Muerto y la Madre. Y tal vez el Niño Muerto sea el Niño abandonado, muerto para la Madre desde el día que quedó desamparado en el asilo, y el Niño desaparecido de la posterior *Rosa mudable*. Incluso el hijo muerto de la portera de *Así que pasen cinco años* puede ser el trasunto de este Niño Muerto. Se trata, de nuevo, del drama de un ser inocente que ve truncada su vida y que ocupará la trayectoria lorquiana de manera sistemática desde la «Dedicatoria romántica a mi niña muerta» con la que introdujo *Elenita* en 1921 hasta «El niño Stanton» y la «Niña ahogada en el pozo» de la experiencia neoyorquina.

La fotografía debe ubicarse en otra época, en una época de grandes bigotes que ya están pasados de moda. El objetivo capta sentimientos exteriores, «el drama oscuro y sordo corre delante del objetivo de las gentes. La escena ha de estar impregnada de este terrible silencio de las fotos de muertos y ese gris difuminado de los fondos». El mensaje final de la ampliación parece advertirnos que «no hay porvenir ni pasado ni auténtica presencia en este cotidiano aterciopelado y brutal, muy siglo XX, de huidas, olvidos, facilidades y frustraciones admitidas» (*TI*, pág. 37). En cualquier caso, el posado encierra dramas íntimos que solo el poeta conoce y que no llega a desvelar.

---

<sup>374</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021733@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021733@fondo)

<sup>375</sup> Como en las anteriores, una sola página contiene todo el contenido de la obra. Es por ello que, cada vez que aparezca citado algún fragmento, esta será su referencia.

<b>Número de catálogo: 32</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Drama fotográfico.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1926], [Febrero-Marzo].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Personajes <i>Empieza (2):</i> Los personajes son ampliaciones fotograficas y están
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> muertos y ese gris difuminado de los fondos.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 151 x 210 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla sin numerar, escrita el r. a plumilla en tinta azul, el v. en blanco, con escasas correcc.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue central y en los áng. Rasgados en el pliegue central. Manchas de acidez.
<b>11. Nota al dibujo</b>	Garabato que sale del trazo de la última “O”.
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de: TI, p. 33.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 173-175.

#### 10.2.4. ROSA MUDABLE

Se conservan dos hojas escritas por ambas caras a tinta azul<sup>376</sup>. Tachado debajo del título figura *DRAMA FOTOGRAFADO* para introducir, sin pausa, tres nombres: El Niño, Félix y La Planchadora, personajes que no aparecen luego en el fragmento redactado correspondiente a la Escena primera, a excepción del Niño, que aparece por alusiones. El Niño abandonado primero y muerto después traspasa los dos «dramas fotográficos» anteriores y llega hasta este tercer borrador. El diálogo comienza en un desván entre el Hombre 1.º y el Hombre 2.º. El primero pregunta al segundo por El Niño, pero este le responde que no lo ha encontrado y que debe resignarse. El Hombre 1.º, que no quiere conformarse, llama a Elena para decirle que quiere irse de la casa, pero esta le dice que fuera está nevando. El Hombre 2.º sentencia que El Niño estará enterrado en la nieve, «de donde no debió salir» (*Teatro completo*, 2012, *Rosa mudable*, escena primera, pág. 724) y donde acabaremos todos. El Hombre 1.º llama entonces a Margarita y le dice que quiere irse de la casa, pero esta le contesta que fuera está nevando. El Hombre 2.º le advierte que todos le van a contestar lo mismo: «Nieva y nevará siempre» (pág. 724). Se oye una Voz dentro que protesta: «¡Déjame! ¡Déjame!» (pág. 724) y que parece el eco de la voz del Hombre 1.º. El Hombre 2.º solo puede que increpar a los que están dentro porque tienen miedo al frío. Acaba con la acotación: «Por los cristales de la ventana se ve nevar» (pág. 724) y con los nombres de Elena y Margarita pronunciados por el Hombre 1.º y por la Voz.

El frío, la nieve, y lo que simbolizan (el miedo a la muerte, a lo desconocido), ya habían realizado su primera incursión en 1921, en la obra [*Comedia de la Carbonerita*], donde el personaje de Cresta Blanca introduce:

Hace mucho tiempo, mi abuela me contaba la historia de una niña que se fue a través de la nieve con una llama en las manos, y que se encontró con unas gallinas. (*Recuerda.*) ... mi abuelita ahora estará en su casa de la gloria, calentándose las manos frías, frías... (*Primeros escritos*, [*Comedia de la Carbonerita*], escena primera, pág. 1014)

En cuanto al título, *Rosa mudable*, flor de la que ya conocía la historia, le sirvió para simbolizar el paso del tiempo.

El austero y cruel lenguaje poético utilizado se asemeja al de los diálogos de los años 20 y a ciertos poemas en prosa de 1928, especialmente, *La degollación de los inocentes* (agosto 1928) y *Quimera* (agosto-septiembre 1928), así como al lenguaje de los

<sup>376</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021980@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021980@fondo)

llamados dramas «irrepresentables», y aún más, a *El público* (el nombre de Elena no pasa por alto). No puede ser anterior, por lo tanto, al regreso de Lorca de Catalunya en agosto de 1927 y sí parece contemporánea a la gestación de «Santa Lucía y San Lázaro» (agosto-octubre de 1927) «con el surrealismo a la vista como experimento expresivo y postura filosófica» (TI, pág. 41). Parece posterior al alejamiento de los dos amigos (julio o agosto de 1928). Un primer momento de renuncia pudo surgir durante el invierno de 1928, o posterior, durante el planteamiento mental de *El público*, y la renuncia final con la preparación del viaje a Nueva York. En el *Retablillo de don Cristóbal*, cuando el Poeta realiza la siguiente intervención: «Si el Director de escena quisiera, don Cristóbal vería las ninfas del agua y doña Rosita podría llenar de escarcha su cabello en el acto tercero donde cae la nieve sobre los inocentes» (*Teatro completo*, 2012, *Retablillo de don Cristóbal*, pág. 376), quizá estaba aludiendo al inocente Niño enterrado en la nieve unos años antes.

<b>Número de catálogo: 57</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Rosa mudable.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1928?], [Julio] – [1929?], [Junio?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> El niño <i>Empieza (3):</i> ¿Y el niño?
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Margarita
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	2 h. ([1]-2), 214 x 278 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Holandesas numeradas excepto la primera, escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc. adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señales de pliegue en dos direcciones. Pequeños rasgados en los bordes. Papel de marca: “Extra Strong” con filigrana de un águila.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Enmarcando el tít. “Rosa mudable” unos garabatos a plumilla en tinta negra. Subtít. Tachado: “Drama fotografiado”.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de: TI, p. 41.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 178-181.

### 10.2.5. POSADA

Se conservan once páginas y media escritas a lápiz en seis cuartillas de tamaño de bloc pequeño<sup>377</sup>. Están escritas por ambas caras, excepto la última. Cada cara escrita está numerada correlativamente del 2 al 11, a excepción de la primera. Comienza la obra directamente con la acotación escénica: «*Paredes blancas. Aire alegre*» (*Teatro completo*, 2012, *Posada*, pág. 725). No hay indicación del acto, aunque al ser el introductorio, se supone que es el primero. Tampoco se indica la escena, pero al estar seguida por la II y la III, se deduce que es la primera. Se halla ambientada en las minas de cobre de la Andalucía oriental, a las que alude Justina en la conversación con Enrique. Los otros dos personajes son La Amiga y La Molinera. Comienza la escena primera con la frase de Justina: «Lo he visto mientras se desnudaba» (pág. 725) y con La Amiga haciéndola callar. Aparece Enrique, el objeto de deseo, la Amiga desaparece y entabla conversación con el recién llegado. Justina le dice que su madre no quiere que hable con nadie, pero sus dieciséis años hacen que hable hasta con el gato. Esto le ha valido ya muchas palizas, pero sus inquietudes pueden más. Le explica al recién llegado que se siente como dos niñas desde que contrajo una grave enfermedad con diez años, y que una de las niñas está muerta. A Enrique le parecen curiosas las ocurrencias de Justina y esta comienza a tontear con él, pero el enérgico «Basta» de Enrique y la Voz de la madre que busca a Justina interrumpen el cortejo amoroso. En la escena II aparece la Molinera reclamando las monedas que se le deben. Enrique, que presencia la situación, intercede por Justina y le paga a La Molinera la deuda. Justina se ha abrazado a Enrique y no quiere que la suelte. Empieza la escena III con Enrique y Justina abrazados pero él dice: «Puede venir la gente. Aparta, Justina» (pág. 728). Ahora es Justina la enérgica: «Ya es hora que un hombre me abrace. Antes de que muera. Ahora vengo de ver el caballo. Corría y levantaba las patas delanteras. Siéntate» (pág. 728). Esa asociación del caballo con el deseo sexual aparecerá más tarde en el caballo que relincha al fondo de la calle cuando pisa Yerma o al caballo garañón asociado a Pepe el Romano.

El pago de las monedas a La Molinera ha hecho que el deseo se haya convertido en amor. La vehemencia de Justina acaba con el abrazo de Enrique:

---

<sup>377</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021968@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021968@fondo)

Esta mañana no sabía tu nombre. Han bastado unas horas para que lo vea escrito con yeso frío por dentro de mi cabeza. Me punza tu nombre detrás de la frente, Justina, tu nombre escrito con diente de pez». (Pág. 729)

Aunque no conocemos el deselance, las circunstancias no lo auguran demasiado esperanzador: la prohibición a hablar, las palizas... El «*Aire alegre*» del principio se ha ido convirtiendo en un aire asfixiante, en un aire oscuro, parecido al que se respira en casa de las Alba. Esta Justina joven, vital, llena de amor y deseo, parece el germen de Adela, otra víctima de la represión que acabará pagando con su vida. Varias escenas nos la recuerdan, como la de las trenzas o la ya mencionada del caballo.

Aunque no existe ningún dato epistolar que contribuya a situar la obra en una fecha concreta, como en el caso del anterior *Diego Corrientes* o de las «ampliaciones fotográficas», se puede acotar la época a través de sus otros proyectos. Parece posterior a la fase de composición decisiva del *Amor de don Perlimplín* y de *La zapatera prodigiosa*, así como al proyecto de *Diego Corrientes*, que deja en suspenso; posterior, por lo tanto, al otoño de 1926. Durante el invierno de 1927 no menciona ningún proyecto teatral, excepto el dedicado al montaje de *Mariana Pineda*, estrenada en junio de 1927. Tras el estreno se va a Cadaqués con Dalí, período del que Ana M.<sup>a</sup> Dalí recuerda que el poeta estuvo trabajando en una obra que trataba sobre el sacrificio de Ifigenia, inspirada en un mosaico que representaba la mencionada escena y que había contemplado en su visita a Ampúries durante la Semana Santa de 1925. Anterior al viaje neoyorquino de junio de 1929 y seguramente también a *El público* y a *Así que pasen cinco años*, incluso podría ser el germen o el boceto de esta última (el Joven de *Así que pasen cinco años* aparece como trasunto de Enrique). También parece que antecede a los poemas en prosa de 1928, especialmente a «Nadadora sumergida», fechada el 4 de septiembre y publicada en *L'Amic de les Arts* el día 30 junto con «Suicidio en Alejandría».

*Posada* podría haberse desarrollado entre finales del verano de 1927 y finales del verano de 1928. Sin embargo, un dato que llama la atención es que Justina le declara a Enrique que es como dos niñas: «una que está muerta y otra que va reviviendo poco a poco» (pág. 726), igual que en la introducción de *Diego Corrientes*, en la que se nos indica que cuando el bandolero ve a la muerte, empieza a «sentirse mitad vivo, mitad muerto» (*Diego Corrientes*, pág. 720), con lo que tampoco se podría descartar la contemporaneidad con las anteriores.



<b>Número de catálogo: 55</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Posada.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[¿1926?], [Agosto?]-[1928?], [Agosto?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Paredes blancas. Aire alegre <i>Empieza (3):</i> Lo he visto mientras se desnudaba
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> siempre. ¿A que no puedes recordar lo que te pasó ayer?
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	[Escena I] – Escena II – Escena III.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	6 h. ([1]-11), 164 x 215 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto?.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto la primera y el v. de la h. 11. Escritas a lápiz r. y v. excepto el dorso de la última h., con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Pequeños rasgados en los pliegues. Manchas de acidez, sobre todo, en la h. numerada 9. Filos perforados en el margen drcho. de las h. Papel de marca: “Eatons/ Berkshire Bond/ U.S.A.”.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de: TI, p. 31.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 183-205.

### 10.2.6. DRAGÓN

Se conservan dos hojas, la primera escrita por ambas caras y la segunda solo por una<sup>378</sup>. La primera hoja, donde aparece el título, no está numerada, pero la parte de detrás lleva el número 2 y la siguiente el 3. Hay añadidos a lápiz en las tres caras escritas y en la primera cara figura una frase tachada con lápiz rojo (El jugador). Es el Director quien sale a escena a presentar «una comedia de amor. Una nueva comedia del amor mágico» (*Teatro completo*, 2012, *Dragón*, pág. 730). Amor mágico que podría aludir al de la noche de verano shakespeariana, pues seguirá habiendo referencias durante estos años también. De fondo, un telón gris, el mismo con el que se encuentra el Autor de [*Comedia sin título*] y el de la *La zapatera prodigiosa* en sus apariciones ante el público. El Director dice que «el poeta ha abierto los viejos escotillones del teatro» (pág. 730), los mismos que se abrirán un poco después en *El público*, y ya más tarde en la [*Comedia sin título*]. Incluso en el prólogo ampliado de la versión bonaerense de *La zapatera prodigiosa*, estrenada el 1 de diciembre de 1933, el Autor prometía, en clave irónica, regresar al teatro convencional: «El poeta [...] les promete en cambio, más adelante, abrir los escotillones de la escena para que vuelvan a salir las copas falsas, el veneno, las bibliotecas, las sombras y la luna fingida del verdadero teatro» (*La zapatera prodigiosa*, pág. 173). La apertura de los escotillones para que salgan las copas falsas coincide, además, con los últimos versos del poema «Ciudad sin sueño» de *Poeta en Nueva York* (1929-1930): «abrid los escotillones para que vea bajo la luna / las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros» (*Poesía*, pág. 507).

El dragón ruge desde dentro y el Director debe apaciguarlo para que se porte bien durante el espectáculo; la Zapatera también ruge porque quiere salir a escena y la excusa el Autor: «y no se extrañe el público si aparece violenta o toma actitudes agrias porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando esta se hace realidad visible» (*La zapatera prodigiosa*, prólogo, pág. 54).

La acotación del final: «(*Se quita el sombrero de copa y éste se ilumina por dentro con una luz verde. El Director de escena lo vuelca y sale un chorro de agua encendida.*) Ustedes perdonen. (*Se va.*)» (pág. 732), se corresponde con la de *La zapatera...*: «(*Se quita el sombrero de copa y éste se ilumina por dentro con una luz verde, el autor lo inclina y sale de él un chorro de agua [...]*). Ustedes perdonen. (*Sale.*)» (*La zapatera prodigiosa*, prólogo, pág. 54).

<sup>378</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021722@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021722@fondo)

A partir de todos estos datos, se puede deducir que tuvo que ser redactada antes del estreno de *La zapatera*, el 24 de diciembre de 1930, y a la única versión que se conoce del primer cuadro de *El público*, en el que se enfrenta también al gran monstruo que ocupa la sala, y que no es otro que el público burgués. Parece contemporánea a uno de los primeros intentos de redacción de *Así que pasen cinco años*, cuyo manuscrito está fechado el 19 de agosto de 1931. Se situaría, por lo tanto, entre los primeros meses de 1929 y la primavera de 1930, una vez abandonado el proyecto de *Posada*, con los últimos retoques antes del estreno de *La zapatera* y la elaboración, más las primeras lecturas, de *Así que pasen cinco años*.

<b>Número de catálogo: 31</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Dragón.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[Principios de 1929-Primavera de 1930?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2)</i> : Telon gris. Sale el director de escena vestido de frac. <i>Empieza (3)</i> : SyS: Me atrevo a presentar a ustedes una comedia
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba</i> : unos violines. Aparece una playa.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	2 h. ([1]-2-3), 215 x 278 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Holandesas numeradas excepto el r. de la primera h. Escritas el r. y v. de la primera h. y el r. de la segunda a plumilla en tinta negra, con correc., adic. y supres. a tinta y lápiz negro. En el r. de la h. [1] hay una frase tachada a lápiz rojo.
<b>10. Estado de conservación</b>	M. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Bordes bastante deteriorados, con numerosos rasgados. Pequeñas manchas de acidez. Orificios en el pliegue de la h. numerada 3.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de: TI, p. 46.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 207-213.

### 10.2.7. LA DESTRUCCIÓN DE SODOMA. TRAGEDIA

La primera mención a este proyecto parece que se puede ubicar durante su estancia en Cuba, según el recuerdo de Luis Cardoza y Aragón, citada ya en el recorrido de la madurez literaria:

Me refirió que iba a escribir el teatro que nadie se había atrevido a escribir por cobardía. Oscar Wilde, me afirmaba, sería una antigualla, una especie de obeso señorón pusilánime. Me describió escenas que quizá escribió y nunca he leído, porque desaparecieron o no se han impreso. A cada lado del foro estarían dos o tres ángeles con laudes, como los de Melozzo de Forli o los de Piero della Francesca. Cantarían el placer «de los hombres de mirada verde», que tanto han contribuido a la cultura del mundo. (FGL, 2, pág. 104)

En 1933, según una entrevista del periodista José S. Serna al poeta durante la gira de La Barraca en julio y recogida en el *Heraldo de Madrid* el día 11, le revela que «*Bodas de sangre* constituye la parte primera de “una trilogía dramática de la tierra española”, y que está trabajando actualmente en la segunda, aún sin título, que entregará a Margarita Xirgu, cuyo tema es “la mujer estéril”»<sup>379</sup>. Este drama que está componiendo es el de *Yerma* y la trilogía la completará *La destrucción de Sodoma*. El 15 de diciembre de 1934, en una entrevista publicada en *El Sol* y realizada por Alardo Prats, al mencionar sus proyectos teatrales, vuelve a declarar: «Quisiera terminar la trilogía de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *El drama de las hijas de Loth*»<sup>380</sup>. Se trataría de la aludida *La destrucción de Sodoma* con un título alternativo.

La lectura a Miguel Benítez Inglott en Barcelona, en mayo de 1935, de, por lo menos un acto, es de los primeros testimonios del proyecto. Pudo ser el mismo que les leyó a Sáenz de la Calzada y a Rafael Rodríguez Rapún en el verano de ese mismo año en la Residencia de Estudiantes. Sáenz de la Calzada lo recuerda así:

El lenguaje era, digamos, surrealista, de un simbolismo desgarrado; narra la escena de los ángeles que llegan a Sodoma y cómo los habitantes de dicha ciudad quieren conocerles, a lo que se opone Lot, quien como es sabido, les ofrece, a cambio, sus propias hijas vírgenes. El decorado será mitad Giotto, mitad Piero della Francesca: planos descansando sobre columnas renacentistas; planos a distintas alturas, en los que se moverían Lot y los ángeles; abajo, el pueblo, enfebrecido por el deseo; los personajes aparecen recortados como con buril y hablan por símbolos terribles de no fácil comprensión; Lot y su familia huyen entre las llamas pero, en la huida, Lot comete incesto con una de sus hijas; es

<sup>379</sup> José S. Serna, entrevista citada.

<sup>380</sup> Alardo Prats, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo. El poeta Federico García Lorca espera para el teatro la llegada de la luz, de arriba, del paraíso» [en línea]. *El Sol*, Madrid, 15/XII/1934, pág. 8. [Última consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000539802&search=&lang=es>. Entrevista recogida en *OC*, II, pp. 969-974.

sabido que el incesto es una de las primeras prohibiciones en cualquier tipo de cultura [...] Federico, en la obra, lo que hace es oponer el incesto a la sodomía, aunque no veo claras las razones que le movieron a proponer dilema semejante. En todo caso, al final del acto, y eso sí lo recuerdo muy bien, se produce un gran tumulto, voces, llamas, gemidos, entre los que destaca como un alarido, como el arañazo, sobre el cristal o el yeso, la afirmación de Lot, gritando: «¡¡La hice mía!!»<sup>381</sup>.

En cuanto a la declaración publicada en *El Sol*, para Sáenz de la Calzada: «No está claro si *La Destrucción de Sodoma*, que también titulara accidentalmente *Las Hijas de Lot*, formaría parte de la trilogía que había iniciado con *Bodas de sangre* y de la que *Yerma* formaría la segunda parte [...]; personalmente yo creo que no. *La Destrucción de Sodoma* formaba parte de la trilogía extraña, alucinante que se inicia con *Así que pasen cinco años*, y continúa con *El público*. La primera tendría su punto final con *La Casa de Bernarda Alba* y la segunda con *La Destrucción de Sodoma*»<sup>382</sup>.

Más detallado y próximo en el tiempo es el testimonio de Rafael Martínez Nadal, que recuerda que el último día que Federico pasó en Madrid, el 16 de julio de 1936, el poeta le habló de «la trilogía bíblica que hacía años venía rumiando». Recuerda que le dijo: «El drama de Tamar y Amnón me atrae enormemente. Desde Tirso no se ha hecho nada serio con ese estupendo incesto. Pero quizá escriba primero *La destrucción de Sodoma*. Ya lo tengo todo pensado. Fíjate qué final de segundo acto». Lo sitúa en el momento en el que Lot conduce a los dos ángeles a su casa mientras es espiado por los muchachos de Sodoma. «El drama terminaba con la segunda borrachera de Lot abrazado a su hija menor. La obra estaba pensada con todo detalle». Decía su amigo: «“¡Qué magnífico tema!; Jehová destruye la ciudad por el pecado de Sodoma y el resultado es el pecado del incesto. ¡Qué gran lección contra los fallos de la justicia, y los dos pecados, qué manifestación de la fuerza del sexo!”»<sup>383</sup>. Retoma, por tanto, la idea primigenia de la severidad de Jehová con sus castigos a los hombres (destrucción, prohibición y rechazo).

---

<sup>381</sup> Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario*, prólogo de Rafael Martínez Nadal, Madrid, Biblioteca de la *Revista de Occidente*, 1976, pp. 156-157. Reeditado en 1998 con el título *La Barraca. Teatro Universitario seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*.

<sup>382</sup> *Ibidem*

<sup>383</sup> Rafael Martínez Nadal, «A manera de prólogo. El último día de Federico en Madrid», publicado por primera vez en *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes*, número conmemorativo (diciembre 1963), México, 58-61. Recogido, con algunas ligeras modificaciones, en Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título: dos obras póstumas*, introducción, transcripción y versión depurada por Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1978, sección I, pp. 18-19.

La trilogía la completaría *Caín y Abel*, «drama en el que se entremezclarían la locura de hoy y la leyenda bíblica en juego de superimposiciones raras, pero vivísimas, con dos personajes principales sobre un fondo de multitudes y una angustia desolada»<sup>384</sup>.

Recuerda Martínez Nadal que Luis Rosales, sin embargo, proporcionó el título de una nueva obra bíblica en proyecto, *Judit*: «En teatro lo que proyectaba era una trilogía bíblica. Ya tenía escogidos los dos dramas, sobre todo el primero, la *Judit*» (*TI*, pág. 53).

Sus hermanos, Francisco e Isabel, aún recordaron otro título y proyecto de tema bíblico, *El frío del rey David*. El rey David ya había protagonizado la juvenil «Mística que trata del freno puesto por [la] sociedad a la naturaleza de nuestros cuerpos y nuestras almas. Visión de juventud» (*Prosa inédita de juventud*, pp. 159-165), escrito incompleto, probablemente de 1917, y cuyo título, ya de por sí significativo, le serviría para exaltar el amor dionisiaco.

De la obra se conserva una única hoja escrita a tinta negra por una cara<sup>385</sup>. El breve fragmento transcurre en una calle de Sodoma. Cuatro mujeres conversan sobre los hombres, que llevan cuatro días borrachos. La Mujer 2.<sup>a</sup>, tumbada en el suelo cubierta con un velo gris y ajena a la conversación, se lamenta. Las otras tres la compadecen:

MUJER 1.<sup>a</sup> No está acostumbrada. La trajeron sus padres de una aldea lejana con su dote y la dejaron aquí sin saber lo que hacían.

MUJER 3.<sup>a</sup> Y está enamorada de su marido.

MUJER 4.<sup>a</sup> Cuando se le acaben las lágrimas dejará de llorar. (*Teatro completo*, 2012, *La destrucción de Sodoma*, pág. 733)

En la entrevista de Alardo Prats el poeta declara que en cuanto finalice *El drama de las hijas de Lot* se dedicará a hacer «otro tipo de cosas, incluso comedia corriente de los tiempos actuales y llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar»<sup>386</sup>. En esos dos años transcurridos desde la entrevista, y como anunció, comenzaron a gestarse ese «otro tipo de cosas».

---

<sup>384</sup> *Ibidem*

<sup>385</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021609@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021609@fondo)

<sup>386</sup> Alardo Prats, entrevista citada.

<b>Número de catálogo: 19</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	La destrucción de Sodoma: Tragedia.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1934].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> Calle de Sodoma. Columnas y grandes toldos de purpura. En un <i>Empieza (3):</i> ¿No han vuelto?
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> Cuando se le acaben las lágrimas dejará de llorar
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 173 x 249 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla sin numerar, escrita el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con escasas correc.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Pequeñas manchas de tinta. Manchas de acidez más fuerte en el margen drcho. y borde inf. de la h.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	El año parece ser 1934 según TI, p. 13 y 55; probablemente se comenzó en la primavera-verano de 1934 y se acabó antes de finales de 1934.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 215-217.



#### 10.2.8. LA BOLA NEGRA. DRAMA DE COSTUMBRES ACTUALES

Rivas Cherif recordó, en un artículo publicado en el mexicano *Excelsior* en 1957, «Poesía y drama del gran Federico», las revelaciones que el poeta le hizo acerca de su inclinación sexual mientras se hallaban en Barcelona para estrenar *Bodas de sangre* el 22 de noviembre de 1935. Abatido por la desaparición de Rafael Rodríguez Rapún, Rivas Cherif, sirvió a Federico de confesor, de quien oyó de sus propios labios y por primera vez su condición de homosexual:

Solo hombres he conocido; y sabes que el invertido, el marica me da risa, me divierte con su prurito mujeril de lavar, planchar y coser, de pintarse, de vestirse de faldas, de hablar con gestos y ademanes afeminados. Pero no me gusta. Y la normalidad no es ni lo tuyo de conocer solo a la mujer, ni lo mío. Lo normal es el amor sin límites. Porque el amor es más y mejor que la moral de un dogma, la moral católica; no hay quien se resigne a la sola postura de tener hijos. En lo mío, no hay tergiversación. Uno y otro son como son. Sin trueques. No hay quien mande, no hay quien domine, no hay sometimiento. No hay reparto de papeles. No hay sustitución, ni remedo. No hay más que abandono y goce mutuo. Pero se necesitaría una verdadera revolución. Una nueva moral, una moral de la libertad entera. Ésa es la que pedía Walt Whitman. Y ésa puede ser la libertad que proclame el Nuevo Mundo: el heterosexualismo en que vive América. Igual que el mundo antiguo.<sup>387</sup>

Rivas Cherif recuerda que entre los proyectos del poeta estaba el de realizar una de sus obras más atrevidas: «Voy a escribir un drama realista. Como los de Linares Rivas». Entre risas, Lorca le cuenta la primera escena de la pieza:

Una capital de provincia. Un señor tras de una mesa de despacho. Llama al timbre y entra un criado:  
-Que venga el señorito.  
Entra su hijo.  
-¿Qué quiere decir esto que sé? –y el padre muestra a su hijo una carta.  
-¿Que te has presentado pretendiente a socio en el Casino y te han echado bola negra?  
¿Por qué?  
-Porque soy homosexual.<sup>388</sup>

Para poder ser socio del Casino de Granada había que obtener el voto favorable de la Junta Directiva, que lo hacía en secreto y por medio de bolas blancas y negras. Se entiende que la bola blanca representaba el voto favorable y la bola negra el voto negativo, con lo que el candidato no debía obtener más de cuatro bolas negras para ser admitido al ilustre (y rancio) lugar. El padre de Federico era socio del Casino, a pesar de

---

<sup>387</sup> Cipriano Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico. La muerte y la pasión de García Lorca», *Excelsior*, México (13 enero 1957), 4. Artículo citado en *FGL*, 2, pág. 396.

<sup>388</sup> Cipriano Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico», *Excelsior*, México (27 enero 1957), 3. Artículo citado en *FGL*, 2, pp. 397-398.

la disconformidad de los hijos por lo que representaba de retrógrado y conservador. Es, pues, evidente que no habrían admitido a un socio homosexual entre sus filas, y esta anécdota servirá a Federico para mostrar, por un lado, el anquilosamiento moral de instituciones tales como el Casino de Granada y, por otro lado, reivindicar la libertad femenina.

Se conservan cuatro hojas escritas a tinta por una sola cara<sup>389</sup>. Las tres primeras no llevan numeración, y se corresponden con el título, la lista de personajes y el comienzo del acto primero. Llama la atención que, a pesar de la brevedad de lo conservado, la lista de personajes cuenta entre sus filas con veintiséis nombres, solo superada por los treinta y nueve de *El público*, el último de los cuales es La Nieve, que en la juvenil [*Comedia de la Carbonerita*] (1921), la Niña Ciega no podía ver y en *Rosa mudable* (1928-1929) ya había engullido al Niño.

La última hoja del manuscrito, segunda del acto primero, lleva anotado el número 2. El drama transcurre en un «Gabinete de familia burguesa» (*Teatro completo*, 2012, *La bola negra*, acto primero, pág. 735). Figuran un total de 26 personajes, de los que en el breve fragmento solo intervienen dos, Carlos y La Hermana. La Hermana, a quien le gustaría gozar de libertad, como a la Luisa de la primeriza e inacabada *Ilusión*, se conforma con su condición de mujer y lo que ello implica: «Por mi gusto tiraría a la jabalina, pero debo endulzar naranjas. Debo y quiero» (pág. 735). Es un rol asumido: «No me rebelo contra nada» (pág. 735). Quizá los dos hermanos anhelan lo mismo: la libertad de decidir qué hacer con sus vidas.

Figuran también cuatro socios y dos botones, tal vez los del Casino que recordaba Rivas Cherif, aunque en ningún momento aparece el diálogo descrito por él. Alguno más de la lista frecuentaría el Casino, aunque no hubo oportunidad de saberlo.

En la lista de diez proyectos teatrales realizada posteriormente a la composición de las cuatro hojas de *La bola negra*, vuelve a figurar, pero, en esta ocasión, el poeta ha tachado «bola negra» y lo ha sustituido por «piedra oscura». También ha modificado el subtítulo, que ha pasado a ser *Drama epéntico*. El término «epente», palabra inventada por el poeta, venía a significar a los que «crean pero no procrean»<sup>390</sup>. De haber continuado con el proyecto, el «epéntico» habría bastado como declaración de intenciones.

---

<sup>389</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021441@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021441@fondo)

<sup>390</sup> Luis Sáenz de la Calzada, *Op. Cit.*, pág. 189.

<b>Número de catálogo: 4</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	La bola negra: Drama de costumbres actuales.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1936?], [finales de Enero?]
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Personas <i>Empieza (2):</i> Gabinete de familia burguesa <i>Empieza (3):</i> ¿No ibas a salir?
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> No.
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Personas – Acto I.
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[4] h. ([1a], [1b], [1c], 2), 156 x 216 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas sin numerar las tres primeras, numerada “2” la cuarta h. Escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres. Anotación a tinta negra en el margen izqdo. de la primera h.: “-33575-/-Arniches-”.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Manchas de tinta en el borde sup. drcho. de las h. [1a] y [1b]. Pequeño rasgado en el borde sup. de la h. [1c].
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de TI, p. 61.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 219-227.

### 10.2.9. CASA DE MATERNIDAD

En la lista de títulos y proyectos, el subtítulo aparece en blanco. Se conserva una hoja escrita por una sola cara a tinta que contiene la lista de personajes<sup>391</sup>. El título podría conducirnos al primer episodio de *Ampliación fotográfica. Drama*, cuando el niño, rechazado y abandonado por su madre, es enviado al asilo. En la [*Comedia sin título*], el Autor alude a ella: «para poder dormir tranquilos y acallar el perenne grillo de la conciencia inventáis las casas de caridad» (pág. 738). Entre los personajes figura el Poeta, que, quizá, se habría dirigido al público en el prólogo, y entre personajes anónimos (mujeres del pueblo, médicos, monjas, ángeles, carpinteros, banqueros) destacan Elena, la enfermera, y otras tres mujeres: Isidra (boba), Esperanza (jorobada) y Antonia (ciega), marginadas por su condición física o psíquica. La deformidad de Esperanza, tal vez, resultaría del homenaje particular del poeta a las lecturas juveniles de Víctor Hugo, en especial, a la joya *Notre-Dame de Paris* (1831). Sus «defectos» les han otorgado un nombre propio entre el resto de seres anónimos que iban a ocupar la escena. Significativo detalle este si tenemos en cuenta la premisa defendida por Federico en la entrevista, ya mencionada, que en diciembre de 1934 le realizó Alardo Prats para el diario *El Sol*: «Yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada, y hasta la tranquilidad de la nada se les niega».

Debió de proyectarla durante la misma época en la que comenzó la [*Comedia sin título*].

---

<sup>391</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS\\_AVC20000021520@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS_AVC20000021520@fondo)

<b>Número de catálogo: 11</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Casa de maternidad.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[Principios de 1936?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1)</i> : El poeta-
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba</i> : banqueros
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 174 x 248 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartilla sin numerar, escrito el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con mínimas correc.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Manchas de tinta negra y de acidez.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de TI, p. 76.
<b>14. Nota general al texto</b>	Se trata sólo de la lista con los personajes.
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 229-231.

### 10.2.10. [COMEDIA SIN TÍTULO]

En 1935, en unas declaraciones dirigidas a Buenos Aires a través de la radio, *Alocuciones argentinas*, manifiesta que el teatro español se halla en un estado de decadencia agudo y que hay que apostar por la renovación. Con ese propósito está trabajando en cosas nuevas, entre las cuales se encuentra «una nueva tragedia de orientación social» que debe corresponder a la designada [*Comedia sin título*].

En otra entrevista, esta vez realizada unas semanas más tarde por el periodista Ricardo G. Luengo de *El Mercantil Valenciano* («Conversación con Federico García Lorca») y publicada el 15 de noviembre de 1935, a la pregunta de si ya ha plasmado alguna innovación de carácter revolucionario, declara: «En lo formal, acabo de terminar un acto completamente subversivo que supone una verdadera revolución de la técnica, un gran avance». Se trata de «un tema social, mezclado de religioso, en el que irrumpe mi angustia constante del más allá»<sup>392</sup>. Vuelve a barajarse la posibilidad de que se trate de [*Comedia sin título*].

En 1936, en una entrevista realizada por el periodista Antonio Otero Seco («Una conversación inédita con Federico García Lorca»), que no publicó hasta ya empezada la guerra, le habla de sus múltiples proyectos literarios y editoriales. Entre ellos está «un drama social, aún sin título, con intervención del público de la sala y de la calle, donde estalla una revolución y asaltan el teatro»<sup>393</sup>. Otra referencia a la llamada [*Comedia sin título*].

El 12 de febrero de 1936, en la «Sección de rumores» del *Heraldo de Madrid*, aparece publicado:

SE DICE:

- Que el gran poeta Federico García Lorca, uno de los grandes prestigios de España, trabaja febrilmente.
- Que está terminando el segundo acto de una obra ultramoderna en la que maneja los más audaces procedimientos y sistemas teatrales.
- Que el espectador no irá a ver lo que pasa, sino a sentir lo que «les pasa».
- Que el escenario y la sala están unidos en el desarrollo de la obra.
- Que la obra es sumamente fuerte; y en previsión de no poderla estrenar en España ha entablado relaciones con una compañía argentina, que la estrenará en Buenos Aires.

---

<sup>392</sup> Ricardo G. Luengo, «Conversación con Federico García Lorca», *El Mercantil Valenciano* (15 noviembre 1935). Entrevista citada en *FGL*, 2, pág. 390.

<sup>393</sup> Antonio Otero Seco, «Una conversación inédita con Federico García Lorca» [en línea]. *Mundo Gráfico*, Madrid, 24/II/1937, pág. 10. [Última consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002438535&search=&lang=es>. Entrevista citada en *FGL*, 2, pp. 412, 413 y 419.

- Que la obra no tiene título aún, pero que el que más le cuadraría hubiese sido «La vida es sueño».
- Que ese título ya lo «utilizó» Calderón...
- Que, de todas formas, el título será parecido a éste.
- Que la intensidad emocional de la obra va en aumento y que los espectadores que no puedan mantener el control de sus nervios harán bien en abandonar la sala.
- Que la obra trata de un problema social agudo y latente.
- Que la obra está resuelta de un modo sorprendente.<sup>394</sup>

Al crítico teatral argentino Pablo Suero le lee por estas fechas el primer acto de esta innovadora obra. Margarita Xirgu recordaría en 1937, hablando con Suero, que el poeta también le había leído ese primer acto antes de ausentarse de Madrid, hacia septiembre de 1935. Unos años más tarde, volvería a recordar que el poeta le había ofrecido otra lectura de la obra en el parador de Gredos. De este recuerdo, facilitaría la actriz una descripción detallada del primer acto y recordaba que del segundo le había leído algunas escenas. Según la Xirgu, el acto «se desarrollaba en el depósito de cadáveres, adonde iban Titania y el poeta» (*FGL*, 2, pág. 419). Del tercer acto, el autor aún no había escrito nada pero le explicaba que «se situaría en el cielo, con ángeles andaluces vestidos de faralaes» (*FGL*, 2, pág. 419).

El 7 de abril declara el poeta al periodista Felipe Morales de *La Voz* que va a publicarse próximamente la [*Comedia sin título*].<sup>395</sup>

Un mes más tarde, aparecía publicado en la «Sección de rumores» del *Heraldo de Madrid* un título, *El sueño de la vida*, correspondiente al «drama social» antes denominado [*Comedia sin título*] que llevaba ya muy adelantado.<sup>396</sup>

Al principio del borrador del primer acto de [*Comedia sin título*], figura tachado otro título, *Casa de maternidad*, que no parece corresponder a este drama. Se conservan un total de 24 hojas de diferentes tamaños<sup>397</sup>: 22 escritas a lápiz y tinta por una sola cara y numeradas de 1 al 22; una hoja doblada por la mitad y escrita por dos de las cuatro caras y numeradas 22 [bis] y 23; y una hoja numerada 24.

Comienza la obra, a modo de prólogo, con el parlamento del Autor al público, técnica ya utilizada en obras anteriores. Empieza a sacudir la conciencia de los asistentes inquiriendo, de nuevo, en la existencia de Dios y en el miedo a la muerte. Esa asociación, que como se ha ido comprobando en el recorrido, no es original, reabre el debate de la existencia o no de Dios vinculado al Más Allá, una de sus dudas más

---

<sup>394</sup> «Sección de Rumores», *Heraldo de Madrid* (12 febrero 1936), 9, en *FGL*, 2, pp. 418-419.

<sup>395</sup> Felipe Morales, entrevista citada.

<sup>396</sup> «Sección de Rumores», *Heraldo de Madrid* (29 mayo 1936), 9, en *FGL*, 2, pág. 420.

<sup>397</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS\\_AVC20000021542@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dokey=HIS_AVC20000021542@fondo)

místicas que comienza su andadura en 1917. El Autor, esta vez, afirma: «Si crééis en Dios, y yo creo, ¿por qué tenéis miedo a la muerte?» (*Teatro completo*, 2012, [*Comedia sin título*], pág. 737). Parece, con todo, que hay cierta aceptación a la llegada de la muerte: «La madera de los ataúdes de todos los que estamos en la sala está ya cortada» (pág. 740), aunque las recriminaciones al Dios Todopoderoso y cruel que consiente el sufrimiento de su creación, siguen estando, de algún modo, aún latentes: «Soy un agonizante de Dios» (pág. 750). A continuación, pasa a ser el hombre el objeto de su crítica, pues es él quien, con sus decisiones, puede cambiar el rumbo del mundo o no. Y es aquí donde se compara con un ministro de Dios predicando a sus feligreses, aunque con la finalidad de abrir los escotillones y enseñarles la realidad; quiere que sientan el teatro «en mitad de la calle» (pág. 738), «echar abajo las paredes» (pág. 739), «las puertas» (pág. 740) y salvarse de la mentira en que viven, como los actores de las obras teatrales. Con una acentuada afección pirandelliana manifestará: «Los personajes de las comedias no dicen más que lo que pueden decir en voz alta delante de señoritas débiles, pero se callan su verdadera angustia» (pág. 740). Y es que Luigi Pirandello y Guglielmo Marconi debían considerar ya a Federico como uno de los mejores representantes del teatro español de la época y por ello lo invitaron como asistente a la edición de 1934 del Convegno Volta, congreso anual de gran prestigio que se celebraba en Roma, de tema normalmente científico, pero al que se le dio un enfoque literario, de manera ocasional, a partir de los años 30, y del que Pirandello era el Presidente. Marconi ostentaba el cargo de Presidente de la Real Academia de Italia. Dados los compromisos artísticos de Federico para ese año (ensayos y estreno de *Yerma*), a finales de septiembre, tuvo que declinar la invitación, no sin sentirse halagado por lo que este reconocimiento representaba para su proyección europea (*EC*, pp. 804-805).

Esas puertas las están intentando derribar los obreros, hacinados en el vestíbulo del teatro, que están esperando para entrar. El Autor no quiere que se cierren las puertas del teatro: «¡Que las abran! ¡El teatro es de todos! ¡Ésta es la escuela del pueblo!» (pág. 747). La revolución está en las puertas y, ante la repulsión de los espectadores hacia los obreros, a quienes acusan de revolucionarios y asesinos, se oye una Voz, cuya postura es determinante: «Los obreros no han hecho eso nunca, ¡ni lo harán jamás!» (pág. 749), a la que se suma el Autor: «¿Quién se lo contó? ¿Qué infame manchó su lengua con esa pesadilla? ¡Conteste!» (pág. 750). Los Obreros consiguen entrar y uno es abatido de un tiro, y otro es herido. El pueblo rompe las puertas y el Autor pide: «Aquí, ¡aquí! Decid



la verdad sobre los viejos escenarios. Clavad puñales sobre los viejos ladrones del aceite y el pan. Que la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas» (pág. 754).

En definitiva, apuesta por la verdad, por el «teatro bajo la arena» y por la accidentalidad del amor, representado en *Sueño de una noche de verano*, aquel «amor mágico» que el Director salía a presentar en *Dragón* o el «amor accidentado» de Curianito en la primeriza *El maleficio de la mariposa*, y del que el Autor destaca, una vez más, que «todo en la obra tiende a demostrar que el amor, sea de la clase que sea, es una casualidad y no depende de nosotros en absoluto» (pág. 744).

Aunque considerada incompleta en la catalogación, Lluís Pasqual la llevó a las tablas tras el montaje de *El público*. La veintena de hojas conservadas nos llevan, como su homónima «irrepresentable», y con *El sueño de una noche de verano* como acicate, a «una declaración en primera persona, una denuncia desesperada y apasionada contra la forma, contra la máscara en el teatro y en la vida»<sup>398</sup>.

---

<sup>398</sup> Lluís Pasqual, *De la mano de Federico*, Barcelona, arpa editores, 2016, pág. 89.

<b>Número de catálogo: 13</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Comedia sin título].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[Finales 1935-Junio 1936].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (2):</i> -Telon gris <i>Empieza (3):</i> SyS: No voy a levantar el telon para alegrar al
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> !Lorenzo! –Telon-
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[25] h. ([1]-22, 22[bis]-24), 174 x 249 mm. (h. [1]-22); 139 x 216 mm (h. 22[bis]-24).
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto la primera, con una repetición del núm. 22. Escritas el r. de la siguiente forma: desde la h. [1] a mitad de la h. 10 a plumilla en tinta negra excepto la h. numerada 6 que tiene una acotación y las 4 últimas líneas escritas a lápiz; desde la h. 10, en su segunda mitad, hasta la h. 18 a lápiz; desde la h. 19 a la 22 a plumilla en tinta negra y desde la 22[bis] a la 24 a lápiz y el final a tinta negra. El v. de todas las h. en blanco. Las correc., adic. y supres. a plumilla en tinta negra y lápiz. Algunas palabras a lo largo del texto aparecen marcadas a lápiz de color rojo y a bolígrafo azul, probablemente de mano ajena.
<b>10. Estado de conservación</b>	R. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Manchas de tinta y de

	acidez. Pequeños rasgados. Bordes algo deteriorados. Orificios cerca del pliegue central, sobre todo en la h. numerada 21.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Tít. tachado: “Casa de maternidad”.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Según TI, p. 93-94 las h. [1]-22 estarían escritas entre el 25 de Diciembre de 1935 y el 15 de Enero de 1936; h. 22[bis]-24 entre Marzo y Junio de 1936.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 233-283.

### 10.2.11. LOS SUEÑOS DE MI PRIMA AURELIA

En la entrevista realizada por Otero Seco parece que alude también a este proyecto, del que dice se trata de «una comedia andaluza, de la vega granadina, con “cantaores” – ¡cuidado!, no una comedia flamenca al uso—»<sup>399</sup>. En la ya mencionada «Sección de rumores» del *Heraldo de Madrid* del 29 de mayo de 1936, se dice que el poeta ha acudido al teatro para regalarle a la actriz María Fernanda Ladrón de Guevara una obra nueva titulada *Los sueños de mi prima Aurelia*, «elegía –según el diario– de la vida provinciana con todo lo que tenía de fabuloso y de ensueño antes de modernizarla el maquinismo, pugna de mundos patentizada por Lorca entre los tiempos ingenuos de la cría del gusano de seda y los febriles –y febriles– de las refinerías de azúcar granadinas». Continúa hablando sobre el segundo acto, que «figura ser un ensayo pueblerino de *Mancha que limpia*<sup>400</sup>, y tal como lo cuenta García Lorca es de un humorismo magnífico». Sobre el tercero, tiene una sorpresa final: «Una bofetada terapéutica a la protagonista, Aurelia, que obra la virtud de transformar, como por magia, el escenario que ella pobló de ensueños en las cuatro paredes reales y verdaderas de su casa»<sup>401</sup>.

Se conoce solo un acto de la obra. La prima Aurelia existía de verdad: era Aurelia González García, hija de la tía Francisca García Rodríguez, una de las primas favoritas del poeta. Al poeta le encantaba ir a visitar a su tía y a su prima cuando había tormenta porque le tenían pánico y su prima, «no sin cierta teatralidad, decía, recostada en una mecedora: “¡Mirad cómo me muero!”»<sup>402</sup>. Aurelia sabía que su primo la iba a hacer protagonista de una de sus obras y años después le confesaría a Gregorio Prieto que quien iba a desempeñar el papel de Aurelia en el escenario iba a ser la actriz María Fernanda Ladrón de Guevara, con lo que el rumor publicado en el *Heraldo de Madrid* parecía tener fundamento. El manuscrito tiene un total de 28 hojas<sup>403</sup>: hay una primera que lleva el título y la lista de personajes escrita por una sola cara a tinta negra. Hay dos añadidos a tinta azul, casi imperceptibles hoy a causa del del tiempo, que corresponden a los nombres de dos personajes: Niño y Don Rómulo Argote de Dalabarda. Le siguen 25 hojas escritas por una sola cara con tinta azul y numeradas del 1 al 25. Hay dos hojas sin numerar de iguales características que las anteriores que es obvio que pertenecen al

<sup>399</sup> Antonio Otero Seco, entrevista citada.

<sup>400</sup> Alusión a la obra teatral de José de Echegaray, estrenada el 9 de febrero de 1895.

<sup>401</sup> «Sección de Rumores», *Heraldo de Madrid* (29 mayo 1936), 9, en *FGL*, 2, pág. 435.

<sup>402</sup> Francisco García Lorca, *Op. Cit.*, pág. 18.

<sup>403</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000022015@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000022015@fondo)

manuscrito por los personajes que aparecen y que están incluidas al final. Presenta pocas tachaduras y escasas adiciones.

La extensión del primer acto hace suponer que la obra iba a constar de tres, como era corriente en Lorca. Las dos hojas sin numerar corresponden a un poema dialogado cuya ubicación dentro de la obra podía haber sido al final o al principio del segundo o tercer acto. Gracias al testimonio de los familiares, e incluso del propio poeta en junio y julio de 1936, se reconocen en la obra muchos elementos procedentes de la niñez en la Vega granadina: la auténtica prima Aurelia o la afición a la lectura de la abuela Isabel, sobre todo a las novelas sentimentales, que solía leer en voz alta ante familiares y amigos y que en la obra le corresponde al personaje de Doña María la Reina.

En la primera página del manuscrito sitúa *«la acción en un pueblo el año 1910»* y añade, además, que *«esta comedia pertenece a la serie de crónicas granadinas de la que forma parte Doña Rosita la soltera»* (*Teatro completo*, 2012, *Los sueños de mi prima Aurelia*, pág. 755). María, Clorinda y Eduvigis están siguiendo las vicisitudes sentimentales de Liduvina, protagonista de la novela que lee María. Aparece Aurelia, que también se une a la conversación y que, de manera crítica, resalta las costumbres del tiempo, sobre todo en lo que al papel de la mujer en un pueblo se refiere:

Pero ¿usted cree que se puede vivir sin leer novelas y sin hacer teatro? En este pueblo, sobre todo, que tiene una baraja de hombres que no los he visto reír nunca. Se echan el sombrero a la cara y cuando pasa una hacen: ¡juuu!, como si fueran pollinos. Yo no puedo, no puedo. ¡He dicho que no puedo! (Pág. 760)

Pasan entonces las máscaras del carnaval y se asoman a la ventana:

*(Una ventana andalucísima, lo cual quiere decir antagónica de la Andalucía horrible de los teatros.)* (Pág. 760)

La escenografía pone de manifiesto que no se trata de una «comedia flamenca al uso». La llegada al pueblo del nuevo médico junto con su hermana causa cierto revuelo, aunque el recién llegado no encaja en el prototipo de hombre con el que ha fantaseado Aurelia. Ella tiene un pretendiente, Antonio, con quien se prometerá si no encuentra antes a otro. Aurelia rabia por ir al teatro, pero a él le preocupan más los asuntos relacionados con su hacienda y huye cuando hay música.

El Niño que aparece se llama Federico García Lorca y la devoción que siente por su prima Aurelia, personaje que cuenta con veinticinco años, queda latente en el diálogo que sostiene con ella:

(Aurelia se sienta y el Niño se echa sobre sus rodillas.)

NIÑO. Prima, qué guapa eres.

AURELIA. Más guapo eres tú.

NIÑO. Tú tienes cintura y pecho y pelo rizado con flores. Yo no tengo nada de eso.

AURELIA. Pero es que yo soy mujer.

NIÑO. Eso será.

[...]

NIÑO. Si yo fuera grande sería tu novio, ¿verdad?

AURELIA. ¡Ojalá! (Pp. 767-768)

A la comparsa de gondoleros del final se une Aurelia:

Gondolero enamorado,  
con tu rostro sin igual,  
boga, boga sin descanso,  
que el amor nunca vendrá.  
Nunca, nunca vendrá,  
nunca, nunca vendrá. (Pág. 773)

Las dos páginas sin numerar finales del manuscrito pertenecen a la canción de *Esmeraldita* (pp. 773-775), cantada a dúo por Aurelia y el Niño, y parecen encontrar su antecedente en el cuento *Y yo como paloma me corto la cola*<sup>404</sup>, cuento tradicional sobre la Hormigueta o la Cucarachita, muy popular en Andalucía (existe también una versión titulada *La mariposita*, procedente de Ávila).

Desconocemos si esta Aurelia podría haber trinufado en el amor o, como Rosita, habría renunciado a él para no sufrir más decepciones. La canción de la comparsa de gondoleros a la que se une Aurelia es, con todo, bastante premonitoria. Conociendo, además, cómo la accidentalidad del amor ha ido planeando en toda la producción de la mano de un destino nada halagüeño, y que el propio autor declarara que en el tercer acto, la protagonista iba a recibir una bofetada terapéutica que la iba a sacar de sus ensoñaciones, es más que probable que una desengañada Aurelia se quedase sola. Como Esther o la Viudita. Como Belisa, la Novia y Yerma. O como Angustias, que será la que sobreviva a la traición de Pepe el Romano.

---

<sup>404</sup> Tadea Fuentes, *Op. Cit.*, pág. 210.

<b>Número de catálogo: 60</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	Los sueños de mi prima Aurelia.
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1936].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza (1):</i> Personas <i>Empieza (2):</i> Sala baja en casa de Doña Maria la Reina. Es una habitacion <i>Empieza (3):</i> Entonces Liduvina irguio el talle con lo que a la luz de
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba:</i> !Y la niña que canta por el olivar!
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	<i>Contiene:</i> Personas – Acto I – [Esmeraldita se ha muerto].
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[28] h. ([1a], 1-25, [26], [27]), 167 x 233 mm. (h. [1a]); 160 x 220 mm (1-[27]).
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo incompleto.
<b>9. Descripción formal</b>	Cuartillas numeradas excepto la primera y las dos últimas. Escritas el r. a plumilla en tinta negra, el v. en blanco, con correc., adic. y supres.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, señal de pliegue central. Manchas de acidez y de tinta negra. En el r. de la h. 5 señal de una huella dactilar y en el r. de la h. 12 señal de quemadura (la mancha afecta también al dorso de la h. 11 y al r. de la 13).
<b>11. Nota al dibujo</b>	Garabato a plumilla en tinta negra en la parte inf. de la [1a]. La quemadura de la h. 12 aparece marcada con unos puntos a plumilla en tinta negra.
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	—
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha tomada de: TI, p. 65-72.

<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 285-341.



### 10.3. [LISTA DE TÍTULOS Y PROYECTOS]

En un trozo de papel escrito en una sola cara a tinta negra<sup>405</sup> figuran diez títulos que vendrían a representar una segunda fase de obras por hacer:

- *La Quimera*. Drama
- *El sabor de la sangre*. Drama del deseo
- *El miedo del mar*. Drama de la costa cantábrica
- *El hombre y la jaca*. Mito andaluz
- *La hermosa*. Poema de la mujer deseada
- *La piedra oscura*. Drama epéutico
- *Casa de Maternidad*
- *Carne de cañón*. Drama contra la guerra
- *Los rincones oscuros*. Obra flamenca
- *Las monjas de Granada*. Crónica poética

Algunos de ellos aparecen relacionados con las obras ya esbozadas. Hay otros títulos, en cambio, de los que no se conserva absolutamente nada y se han recuperado a través de la memoria de sus amigos:

*El sacrificio de Ifigenia*. Gracias al testimonio de Ana M.<sup>a</sup> Dalí, quien recordó cómo el poeta había estado trabajando en la obra durante el verano de 1927 en Cadaqués, y a la correspondencia habida entre ellos, se conoce la existencia de este proyecto, aunque no su paradero.

*Sansón y Dalila*. En el reverso de la página 2 del manuscrito de *El público* figuran, sin tachar: el título, el subtítulo (*Sansón. Drama poético en cuarenta cuadros y un misterio*) y la lista de personajes [Sansón, El filisteo, (La paloma), El esqueleto de Dalila, El niño de los dátiles y Los amantes] de un drama que, según Martínez Nadal, Lorca creyó en un principio que iba a escribir. Declara:

Antes de su viaje a Nueva York, recuerdo haberle oído hablar de un drama que iba a escribir basado en la historia de Sansón y Dalila, pero lo que me contó nada tenía que ver con la idea central o la técnica de *El público*. No sé de nadie a quien confiara un proyecto de esta índole.<sup>406</sup>

El título debía de rondarle aún por la cabeza mientras redactaba *El público*, pues al final de la cara 10 del manuscrito, comienzo de la 11, aparecen tachadas las palabras

<sup>405</sup> [http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021834@fondo](http://lorca.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021834@fondo)

<sup>406</sup> Rafael Martínez Nadal, «El manuscrito», en Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título*, sección III, pág. 27.

que pensó poner en boca del Director: «No te pongas bravo que ya se que tu no eres Sanson»<sup>407</sup>.

*Adaptación del Génesis para music-hall.* Surgió la idea durante su estancia en Cuba e iba a contar con la colaboración del escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. Aparece ampliado en la reconstrucción epistolar correspondiente a 1930.

*El arlequín misántropo.* El título aparece en una carta de Martínez Nadal a Lorca fechada en agosto de 1931 en la que le felicita por haber terminado *Así que pasen cinco años*, y le pregunta: «¿Y *El arlequín misántropo*? ¿Y *La destrucción de Sodoma*?»<sup>408</sup>.

*Los mendigos de Madrid.* Carlos Morla Lynch recuerda en su diario cómo en 1931 Federico le habló sobre una obra dramática inspirada en los mendigos de Madrid. Le contó de la existencia de un edificio en ruinas en el que se refugiaban «en grupos, al final del día, los mendigos: hombres, mujeres y niños que, su vez, son escombros, derribos humanos, y a quienes, sin embargo, unen fraternalmente una conmiseración recíproca. La conmiseración y la fraternidad del desamparo y del dolor común»<sup>409</sup>. Tenía pensado incluso pasar una noche con ellos. No hay más noticias sobre esta obra.

*Opereta sobre Romeo y Julieta.* De nuevo Morla Lynch recuerda cómo en la primavera de 1933, tras haberle hablado de *Yerma*, le confió otro proyecto: «una opereta jocosa sobre el tema de Romeo y Julieta, cuya música –dice– correría a mi cargo»<sup>410</sup>. También recuerda que el proyecto no pasaría de ser una ilusión. En este punto, es probable que su comediante le viniese a la memoria, en aquel intento juvenil con Falla de ópera bufa.

*Tragedia sobre la discriminación racial.* Christopher Maurer recoge de un artículo publicado en *El Nacional* titulado «Conversaciones con García Lorca en Buenos Aires» (1933-1934) de César Tiempo: «La idea de escribir una tragedia con negros la trabajó largamente, y más de una vez nos dijo que emprendería la tarea cuando tuviese bien plasmada en la cabeza la imagen de un mundo que tiene el impudor y la crueldad de dividir a sus criaturas por el color, cuando el color es el signo del genio plástico de la divinidad»<sup>411</sup>.

---

<sup>407</sup> Federico García Lorca, *El público*, ed. de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2001, 6.ª edición, pág. 127 (notas al pie 47 y 48).

<sup>408</sup> Christopher Maurer, «De la correspondencia de García Lorca: datos inéditos sobre la transmisión de su obra», Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 1, 1987, pág. 76.

<sup>409</sup> Carlos Morla Lynch, *Op. Cit.*, pág. 172.

<sup>410</sup> Carlos Morla Lynch, *Op. Cit.*, pág. 349.

<sup>411</sup> Christopher Maurer, «Los negros», *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]*, Madrid, *Poesía*, núms. 23-24, 1985, pág. 145.

*El Estado.* Según Eduardo Blanco-Amor, Lorca había proyectado una obra con este título en la que «un personaje se encaraba a otro que le preguntaba: “¿Quién eres tú? / El Estado”, y lo dejaba muerto» (TI, pág. 95).

*La expulsión de los judíos.* Hay noticia de este proyecto a través de una carta que M. J. Benardete, director de los Estudios Sefarditas en el Instituto de las Españas (Columbia University), dirigía a Lorca el 31 de enero de 1936: «Acaba de comunicarme Rivas Cherif una de las noticias más impresionantes para mí como sefardita. Me ha dicho que usted ha planeado ya la acción y la traza de una obra de teatro sobre *La expulsión de los judíos*»<sup>412</sup>, donde le agradece, de antemano, su interés.

Como se puede apreciar, incluso en estas informaciones de fuentes diversas, la temática continúa orbitando alrededor de las coordenadas ya establecidas, resaltando sobre todo, la agudización de la denuncia social (la situación de los mendigos, la discriminación racial o la expulsión de los judíos), los temas mitológicos, bíblicos, de los que tan deudor fue en su juventud, y la accidentalidad del amor shakespeareana siempre en mente.

Los apuntes que se desarrollan a continuación están basados en suposiciones relacionadas sobre los diez títulos anotados en el papel, quizá de 1936, y que intentan vincularlos a la temática ya perfilada.

---

<sup>412</sup> Christopher Maurer, «De la correspondencia de García Lorca», pp. 84-85.

<b>Número de catálogo: 42</b>	
<b>Rúbrica</b>	<b>Obra</b>
<b>1. Título-Subtítulo</b>	[Lista de títulos y proyectos].
<b>2. Lugar y fecha de redacción (año, mes, día)</b>	[1936?].
<b>3. Libro o serie</b>	Teatro inconcluso.
<b>4. Incipit (“empieza”)</b>	<i>Empieza: La Quimera - Drama</i>
<b>5. Explicit (“acaba”)</b>	<i>Acaba: Las monjas de Granada – Cronica poetica</i>
<b>6. Contenido (“contiene”)</b>	—
<b>7. Paginación y dimensiones</b>	[1] h., 174 x 80-88 mm.
<b>8. Clase de documento</b>	Autógrafo.
<b>9. Descripción formal</b>	Trozo de una cuartilla sin numerar, escrita el r. a plumilla en tinta negra con una correc. en el sexto título.
<b>10. Estado de conservación</b>	B. Papel afectado por la acidez, cortado irregularmente. Señales de pliegue en varias direcciones.
<b>11. Nota al dibujo</b>	—
<b>12. Nota al título o subtítulo</b>	Tít. tomado de: TI, p. 343.
<b>13. Nota al lugar o fecha de redacción</b>	Fecha hipotética tomada de: TI, p. 60-65.
<b>14. Nota general al texto</b>	—
<b>15. Nota de edición</b>	TI, p. 343-345.

### 10.3.1. LA QUIMERA. DRAMA

Podría estar influido por el diálogo titulado *Quimera* (de 1925 o 1926, época de los diálogos). En él, Enrique debe marcharse y dejar atrás a su familia. Los sentimientos contradictorios de la Mujer, que espera que durante la ausencia, él la desprecie y la ame, quiere huir y que la alcance, nos recuerda la dualidad en el bandolero Diego Corrientes, quien ante la presencia de la muerte, se siente «mitad vivo, mitad muerto» (*Diego Corrientes*, pág. 720) o en Justina, la joven protagonista de *Posada*, que le declara a Enrique que es como dos niñas: «una que está muerta y otra que va reviviendo poco a poco» (*Posada*, pág. 726), ambas próximas a 1926.

Esa posible interpretación del título en cuanto «al sueño irrealizable de comunicación amorosa entre dos seres, hombre y mujer inmaduros para siempre» (*TI*, pág. 72), podría remitir al sueño de la razón, sobre el que ya había escrito Rivas Cherif en *Un sueño de la razón*, montada a principios de enero de 1929 por la compañía Caracol y cuyo tema era la relación homosexual entre dos mujeres<sup>413</sup>. Es casi seguro que Lorca leyó la obra y que estuvo en el estreno<sup>414</sup>, y que de alguna manera, se llevó el recuerdo a ultramar incidiendo unos meses más tarde en la temática de *El público*. Oculta tras el *ilogicismo* que defendían los surrealistas franceses, la casualidad del amor planearía también en el *Orfeo* de Jean Cocteau, la obra que más influiría y que sería representada en 1928 precisamente por la compañía de Rivas Cherif.<sup>415</sup>

Quizá en suspenso en la memoria del autor, unos años después, comenzaría a devolverlo a la conciencia al proyectarlo en la lista.

---

<sup>413</sup> La obra recibe la influencia de Gordon Craig en cuanto a la ausencia de acotaciones convencionales, tal y como señala la doctora María José Sánchez-Cascado en su artículo «Ideas teatrales de don Cipriano Rivas Cherif», publicado en el número 1 de la revista *Teatro* en 1992, pp. 141-146. La doctora Sánchez-Cascado nos remite a don Enrique de Rivas Ibáñez, quien publicó la obra original, inédita hasta entonces, en el número 42, de diciembre de 1989, de la revista *El público* con el título «Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía. Un sueño de la razón», junto con una nota previa a esta edición, pp. 62-99. Sobre la recepción del estreno, A. Rodríguez de León, publicó en el madrileño *El Sol* un elogioso artículo («Un sueño de la razón», trío de Cipriano Rivas Cherif [en línea]. *El Sol*, Madrid, 6/1/1929, pág. 3. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000387768&search=&lang=es>).

<sup>414</sup> Es casi seguro porque, durante el mes de enero, la compañía Caracol estuvo realizando los ensayos del *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, aunque finalmente fue prohibido su estreno.

<sup>415</sup> Apartado ampliamente estudiado por María Clementa Millán en su edición de *El público* con el título «Contagio surrealista. Cocteau», pp. 81-92.

### 10.3.2. EL SABOR DE LA SANGRE. DRAMA DEL DESEO

Es, con toda probabilidad, otro nombre del proyecto titulado *La sangre no tiene voz*, cuya primera alusión tiene lugar en la entrevista realizada el 15 de noviembre de 1935 por el periodista Ricardo G. Luengo de *El Mercantil Valenciano* («Conversación con Federico García Lorca»). En ella manifiesta:

Una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aspa ventar y aterr ar un poco –confiesa–. Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual.» Y prosigue: «Voy a llevar a la escena temas horribles. El público a que usted ha aludido se va a aspa ventar mucho más.» «Tengo un asunto de incesto, *La sangre no tiene voz* –revela a continuación–, ante cuya crudeza y violencia de pasiones *Yerma* tiene un lenguaje de arcángeles.<sup>416</sup>

Para el poeta, al teatro solo le interesan dos temas, el social y el sexual, y él se ha decantado por el último. Según el testimonio de Rivas Cherif, que también estuvo presente en la entrevista mencionada, el proyecto de *La sangre no tiene voz* había surgido poco tiempo antes en Barcelona a raíz de un caso de incesto que le había ocurrido a «uno de sus amigos menestrales». Según Rivas Cherif se trataría del «trasunto moderno del “Romance de Tamar y Amnón”» (*FGL*, 2, pág. 391). Otra fuente matiza que el argumento vendría de la relación incestuosa entre una madre y su hija al conocerse de manera casual por primera vez. Lorca continuó hablando de este atrevido proyecto dudando entre titularlo *La sangre no tiene voz* y el que consta en la lista de títulos de obras en preparación, *El sabor de la sangre*. Drama del deseo.

Ya en 1936, en la entrevista mencionada con el periodista Antonio Otero Seco, vuelve a resurgir el nombre del drama *La sangre no tiene voz*: «Esta última obra –explica ahora el poeta– tiene por tema un caso de incesto. Y por si al saberlo se asustan los tartufos, bueno será advertirles que el tema tiene un ilustre abolengo en nuestra literatura desde que Tirso de Molina lo eligió para una de sus magníficas producciones»<sup>417</sup>. La obra de Tirso a la que se refiere es *La venganza de Tamar*, obra que ya habría podido influir en el romance «Thamar y Amnón» incluido en el *Romancero gitano*, pero hay otras referencias a este romance que nos llegan desde el folclore popular y que son muy significativas, como, por ejemplo, el anónimo romance «Amon y Tamar» incluido en *Primavera y flor de romances* (1856):

Grandes males finge Amon

<sup>416</sup> Ricardo G. Luengo, artículo citado.

<sup>417</sup> Antonio Otero Seco, entrevista citada.

por los bienes de Tamar.  
¡Harto mal tiene quien ama  
no ha menester fingir más!  
Por los ojos de la hermana,  
flechado el hermano está,  
tanto que a ser más honestos  
fuera santa la hermandad.

Clave parece la ya mencionada visita de 1920 por los barrios granadinos del Albaicín y el Sacromonte donde el poeta ejerció de cicerone para don Ramón y Jimena Menéndez Pidal y «escuchó entre los romances cantados por los gitanos el de Altasmare: Tamar»<sup>418</sup>.

Dentro de la tradición folclórica infantil se conocen varias versiones del romance:

El rey moro tenía un hijo  
que Tarquino se llamaba,  
se enamoró de Altamara  
que era su querida hermana.

El rey moro tenía un hijo  
más hermoso que la playa.  
A la edad de quince años,  
se enamoró de su hermana.

Estas dos estrofas pertenecen a dos versiones de una canción de corro en Valladolid. En Andalucía también se conocen varias versiones del romance: una de Castillo de Locubín (Jaén) y otra recogida por Gabriel Celaya que dice:

L'agarró de la mano  
y la echó sobre la cama,  
gosó de este hermoso lirio  
y d'esta rosa temprana.  
–Venga castigo der sielo  
ya qu'en la tierra non hayga.  
–Que castiguen a mi padre,  
que e er que ha tenido la causa.<sup>419</sup>

El amor incestuoso entre hermanos ya había sido tema en el folclore popular, incluso en el infantil, así que no es de extrañar que Federico, que ya lo había cantado en verso, quisiese llevar ese accidente del amor a las tablas con el desgarró y la violencia que menciona.

---

<sup>418</sup> Luis Suárez Ávila, «Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca» [en línea]. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007), pág. 7. [Última consulta: 21 de agosto de 2014]. Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarez1.pdf>

<sup>419</sup> Tadea Fuentes, *Op. Cit.*, pp. 94-96.

Por otro lado, aparecen las palabras que dan origen al título en la obra aludida de Óscar Wilde, *Salomé*, cuando esta interroga a la cabeza ya sin vida de Juan el Bautista: «He besado tu boca, Iokanaán, he besado tu boca. Tus labios tenían un amargo sabor. ¿Era el sabor de la sangre?... Tal vez era el sabor del amor»<sup>420</sup>. Amor tan prohibido el de Amnón por su hermana como el de Salomé por el profeta, quedando Thamar a merced de su vínculo de sangre y el Bautista de una enamorada Salomé que, tras el beso *post mortem*, es iluminada por un rayo de luna y asesinada a manos de los soldados de Herodes. Luna que también estará presente en el romance lorquiano desde el primer verso alumbrando la tragedia.

---

<sup>420</sup> Rosa Navarro Durán, «Salomé o la tentación irresistible» [en línea]. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, núm. 1, junio de 2010 (ejemplar dedicado a *Las mujeres en el teatro*), pág. 137. [Última consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: [file:///C:/Users/oxul/Downloads/Dialnet-SalomeOLaTentacionIrresistible-3691595%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/oxul/Downloads/Dialnet-SalomeOLaTentacionIrresistible-3691595%20(1).pdf)



### 10.3.3. EL MIEDO DEL MAR. DRAMA DE LA COSTA CANTÁBRICA

El temor al mar, en realidad, el temor a la muerte, figura ya de manera temprana en la obra del poeta y se manifestará a lo largo de toda su producción.

De manera cronológica, ya lo había comenzado a perfilar en la juvenil *Comedieta ideal* (1917) a través del personaje de la Muerte: «Yo fui la que derrumbó las mágicas columnatas del ensueño: yo soy ahora la que os sumerjo en mi mar» (*Primeros escritos*, pág. 881), para continuar en la versión en prosa *Cristo* (1919-1920), a través de la exclamación de Jesús: «¡Pero no sabes lo amarga que está el agua de los mares!...» (*Primeros escritos*, pág. 978).

Miedo también sentirían la doncella del diálogo breve *La doncella, el marinero y el estudiante* (1925), el Viejo de *Quimera* (1925-1926), los amantes del poema en prosa «Suicidio en Alejandría» (1928), el Director de la proyectada *Dragón* (1929-1930), que trata de evitar que los pescadores entren por las butacas: «Se pueden esperar en los pasillos. Sin que se acerquen mucho al escenario» (*Teatro completo*, 2012, *Dragón*, pág. 731) o Perlimplín en *Amor de don Perlimplín*, cuya fase de composición definitiva dataría de después de 1927: «Belisa... con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar» (*Teatro completo*, 2012, *Perlimplín*, cuadro segundo, pág. 215).

Años después de la visita de Federico a Cadaqués en verano de 1927, Ana María Dalí recordaría: «Por nada del mundo se metería en el mar no estando nosotros cerca de él. Teme que las pequeñas olas se lo traguen, o bien hundirse en el mar para siempre. Mientras se baña, junto a la playa misma, yo tengo que sostenerle la mano. Tiene miedo de ahogarse». Sigue recordando: «Le obsesionaba un gran miedo a la muerte. Si íbamos por mar y reinaba calma-blanca, la visión del fondo le daba vértigos; le parecía que volábamos y que teníamos que caer. Si había oleaje, temía que las olas pasaran por encima de la barca y nos engulleran»<sup>421</sup>. Ya dos años antes, tras la primera estancia de Federico en Cadaqués, escribiría a Ana María: «¡Cuántas veces me he acordado de aquel verdadero conato de naufragio que tuvimos en el Cap de Creus!»<sup>422</sup> y se autodefinía «pobre *náufrago* andaluz».

En las epístolas de Federico a su familia desde sus viajes transatlánticos (desde Nueva York el 28 de junio de 1929, a bordo del Conte Grande rumbo a Las Palmas el 2 de

<sup>421</sup> Ana María Dalí, *Op. Cit.*, pp. 127-129.

<sup>422</sup> *Op. Cit.*, pág. 114.

octubre de 1933 o rumbo a Brasil el 9 de octubre de ese mismo año) remarca siempre la calma del océano.

En el poemario *Poeta en Nueva York* se hallan múltiples alusiones al mar, a los marineros, a los ahogados... Para ejemplificarlo, en el poema «Fábula y rueda de los tres amigos», perteneciente a la sección primera, «Poemas de la soledad en Columbia University», exclama el yo lírico al final:

Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba  
y que el mar recordó ¡de pronto!  
los nombres de todos sus ahogados. (*Poesía*, pág. 489)

En el poema «Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive)», incluido en la sección tercera, «Calles y sueños», en la narración de lo que sería la crónica de un asesinato, encontramos el siguiente verso:

Y el mar deja de moverse. (*Poesía*, pág. 504)

En el poema siguiente, «Navidad en el Hudson», nos encontramos con un «marinero recién degollado» y otros tantos «luchando con el mundo» (*Poesía*, pp. 504-505).

La idea de un drama de tema marítimo sigue presente y así lo manifiesta en una charla a los actores y actrices reunidos en el Teatro Español para presenciar una representación especial de *Yerma* en 1935: «¿A que no eres capaz de expresar la angustia del mar en un personaje?» («Charla sobre teatro», pág. 23).

Llega la obra sin título, en 1935-1936, en la que el Autor pregunta al público: «¿Por qué? Si creéis en Dios, y yo creo, ¿por qué tenéis miedo a la muerte? Y si creéis en la muerte, ¿por qué esa crueldad, ese despego al terrible dolor de vuestros semejantes?». (*Teatro completo*, 2012, [*Comedia sin título*], pág. 737). Y prosigue, ante un telón pintado con casas y basura: «El olor de los lirios blancos es agradable pero yo prefiero el olor del mar. Yo puedo decir que el olor del mar mana de los pechos de las sirenas y mil cosas más, pero a él ni le importa ni lo oye; él sigue llamando a las costas en espera de nuevos ahogados, esto es lo que le importa al hombre. Pero ¿cómo se llevaría el olor del mar a una sala de teatro, o cómo se inunda de estrellas el patio de butacas?» (pág. 738). La angustia queda reflejada también en el Criado: «Estaba todo oscuro y tropecé con unos pescadores que cantaban con unos peces de plomo en la cabeza. Después se me cayeron unas gasas encima, unas gasas llenas de moscas, y un viejo me dijo que era la niebla. Yo no estoy acostumbrado y he pasado miedo» (pág. 741).

Ese miedo al mar nos acerca al tema esencial, que es «el de la verdad como alimento sustancial e imprescindible de la existencia humana» (*TI*, pág. 81). La verdad como remedio no solo a la muerte sino también a la relación con el prójimo: al problema del hambre, al de la justicia, al del entendimiento.

#### 10.3.4. EL HOMBRE Y LA JACA. MITO ANDALUZ

Carlos Morla Lynch rememora en su diario cómo en otoño de 1931 les explica a él y a Salvador Quinteros el argumento de una obra de teatro que quiere escribir, basada en un hecho real acaecido en Andalucía. Se trata del «caso de un muchacho que se enamoró de su jaca». Morla prefiere omitir los detalles escabrosos del suceso, «a pesar de que son más “surrealistas” que escandalosos», y relata:

El padre del zagal que se ha prendado de su jaquilla, estupefacto primero, luego se indigna, y, por último, enfurecido, vende el caballejo –o la potranca– y el chiquillo, desesperado, se lanza en su busca durante días y noches por montes, campiñas y alquerías hasta dar con ella en una feria de Córdoba, lista para ser de nuevo vendida con otros jamelgos.

El mancebo paga los duros que le piden y regresa con la jaquilla al familiar cortijo. Y, una vez allí, se esfuerza por explicarle a su padre los motivos que le inducen a amarla tanto.

–Es mi novia y como tal la quiero –le dice.

Pero el viejo campesino, sulfurado y fuera de sí, sale en demanda de su carabina y de dos tiros derriba al pobre bicho.

Ante tamaño crimen, el muchacho pierde el juicio y, exasperado, coge, a su vez, el hacha que se hallaba clavada en un leño y mata al autor de sus días.<sup>423</sup>

Morla acaba la página de su diario escribiendo que el argumento los sumió en tal estado de desánimo, que Federico acabó diciendo «que, a lo mejor, todo el cuento es mentira»<sup>424</sup>.

Manuel Altolaguirre también lo recordaría en septiembre de 1937 para *Hora de España*, y en 1940, Rivas Cherif, estando preso en un calabozo de la Dirección General de Seguridad en Madrid, compondría de memoria un romance basado en el «mito andaluz» de Federico. Según recuerdos posteriores de Rivas Cherif, además de aparecer por primera y última vez el título de *La bestia hermosa* para designar este proyecto, parece incluso que Lorca ya tenía el nombre de la actriz que representaría a la jaca, Carmen Díaz. No hay ninguna indicación de que pasara de ser un proyecto.

El propósito final del poeta con su mito andaluz (leyenda con protagonista humano y andaluz) sería una vez más el «desesperado no resignarse del protagonista» ante el «conflicto abierto, insoslayable que supone la trasgresión biológica y amorosa» (*TI*, pág. 74). Estamos ante «otra clase de amor prohibido, aunque en este caso natural y hermoso, cuya prohibición provoca las verdaderas anomalías y desgracias»<sup>425</sup>.

<sup>423</sup> Carlos Morla Lynch, *Op. Cit.*, pág. 134.

<sup>424</sup> *Op. Cit.*, pág. 135.

<sup>425</sup> Marie Laffranque, «Federico García Lorca. Teatro abierto. Teatro inconcluso», en Ricardo Doménech (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, pág. 224.

Los tabús humanos en cuestiones de amor y sexo (el bestialismo o el amor incestuoso) conducen irremediabilmente al rechazo social y de ahí a la tragedia.

### 10.3.5. LA HERMOSA. POEMA DE LA MUJER DESEADA

Juan Chabás, según una entrevista realizada al poeta a finales de agosto de 1934 y publicada en *Luz* el 3 de septiembre, dice: «Ya tiene terminada *Yerma* y ahora acabará *La hermosa*, otra gran tragedia de amor»<sup>426</sup>.

No vuelve a aparecer en la prensa ni en testimonio alguno. El subtítulo, así como las palabras del autor en la entrevista, conducen a pensar que el deseo, que probablemente no será recíproco, llevará implícito la carga de accidentalidad adecuada para que desencadene en tragedia.

---

<sup>426</sup> Juan Chabás, «Vacaciones de La Barraca. Federico García Lorca cuenta a LUZ los triunfos de nuestro Teatro Universitario. Próximas excursiones a París y a Roma. La obra del poeta», *Luz*, Madrid (3 septiembre 1934), 6. Entrevista reproducida en *OC*, II, pp. 966-968.

### 10.3.6. LA PIEDRA OSCURA. DRAMA EPÉNTICO

Transformación desde *La bola negra. Drama de costumbres actuales* al título que figura entre las diez obras en preparación.

Sobre este título, vuelve a aparecer alguna información en la obra teatral *La piedra oscura* del autor Alberto Conejero, estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid en enero de 2015, basada en la figura de Rafael Rodríguez Rapún y donde el nombre de Federico García Lorca se convierte en el hilo conductor de la trama. Aunque ficticia en su planteamiento, los datos que aporta se fundamentan en una exhaustiva investigación acerca de la figura del que fuera el secretario de La Barraca. De este modo, en el primer acto, representa que Rafael, antes de caer preso, está leyendo una carta de Federico donde este, además de comunicarle que se vuelve a Granada y de algunos reproches de carácter sentimental, le pide encarecidamente que se haga cargo de su obra:

Me voy a Granada y que sea lo que Dios quiera. Por favor, guarda como te pedí mis cosas. Si me pasara algo, haz lo que tú consideres. Y quema, por favor, nuestras cartas o escóndelas donde sólo tú puedas encontrarlas. Ahora todo lo miran. De mis papeles guarda *El público* y *La piedra oscura*, que no sé si dejé copia mecanografiada en algún lado.<sup>427</sup>

De existir esta espístola o alguna de contenido similar, nos situaría en julio de 1936 (Federico llegó a Granada el día 14) y sería, hasta el momento, la única mención existente a una obra que pudo haber sido algo más que un título o un proyecto.

En la misma obra, el personaje de Rafael le pide a su joven vigilante, Sebastián, que si algo le ocurriera a él, que fuera a buscar a Modesto Higuera (uno de los actores de La Barraca) para que rescate de la calle Alcalá, entre otros documentos, poemas, tres obras de teatro y discos de gramófono (seis pizarras que contendrían la conferencia que dio en el Teatro Español y otras recitando algunos poemas). La conferencia a la que aludiría sería la «Charla sobre teatro» que pronunció el 2 de febrero de 1935 tras la representación de *Yerma*. Le pide que Modesto salve todo este material y que, en caso de no encontrarlo, pregunte por Martínez Nadal.

Sabemos que Martínez Nadal frecuentó el piso de Alcalá y, según el testimonio de la propia hermana de Federico, Isabel:

Bien es verdad que [Martínez Nadal] comprendió la genialidad de Federico y andaba enredado a él como una zarza. De ahí la cantidad de manuscritos que ha tenido. Yo

---

<sup>427</sup> Alberto Conejero, *La piedra oscura*, Madrid, Institución Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2012, pág. 16.

sospecho que algunos sacados de los cajones de su mesa durante la guerra, pues el portero, que lo conocía bien, sé que le dejó entrar varias veces [...] Nunca creí la historia que contaba del manuscrito de *El público*, que Federico se lo había entregado con el ruego de quemarlo si a él le pasaba algo. ¿Es que pudo Federico sospechar cuál era su sino? Entonces, ¿por qué había entregado a Rafael Rodríguez Rapún la copia definitiva para que la pasara a máquina, sin advertencia de ninguna clase? Yo debí haberlo recogido todo antes de salir de Madrid, pero no lo hice. No pude. No estaba en condiciones de que se me ocurriese absolutamente nada. (*Recuerdos míos*, pág. 167)

Vuelve a aparecer el nombre de Rodríguez Rapún vinculado a *El público*, así como el de Martínez Nadal. Parece factible que fuera este último quien se hiciera con todos los documentos del piso de Alcalá y los gestionase según creyera oportuno. Quizá, entre ellos, figurase también el drama epéutico *La piedra oscura*. No se descarta que, entre el material que los herederos de Rodríguez Rapún custodian, muy cautos hasta ahora en lo que al terreno íntimo se refiere, se pudiese hallar algún inédito editorial, como ha ocurrido con fotografías y dedicatorias que el autor de *La piedra oscura* compila para un futuro ensayo sobre la figura de Rapún y su intensa relación con el poeta.<sup>428</sup>

---

<sup>428</sup> Información extraída del artículo de Antonio Lucas titulado «Huellas inéditas del último amor de Lorca» [en línea]. *El Mundo*, Madrid, 8/v/2016. [Última consulta: 25 de julio de 2016]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2016/05/08/572e191ee5fdea9c1a8b45e1.html>. Lo hago constar, no por el interés en la vida íntima de Lorca, la cual considero que no debería ir ligada a la obra del poeta (y mucho menos desde el sensacionalismo), sino por la posibilidad de acceder a un archivo poco conocido que podría ser de gran valor artístico.



### 10.3.7. CASA DE MATERNIDAD

En la lista de títulos de obras en preparación figura sin subtítulo. En la primera oleada de proyectos, solo consta una hoja con la lista de personajes:

EL POETA  
ELENA, enfermera  
ISIDRA, boba  
ESPERANZA, jorobada  
MUJERES DEL PUEBLO  
ANTONIA, ciega  
MÉDICOS  
MONJAS  
ÁNGELES  
CARPINTEROS  
BANQUEROS

Como ya se ha comentado, el hecho de que las tres mujeres presenten algún tipo de minusvalía física o psíquica y de que coincidiese en un momento en que se había acentuado de modo crítico la postura del autor acerca de las desigualdades sociales, podría haber dado como resultado una obra del todo reivindicativa.

### 10.3.8. CARNE DE CAÑÓN. DRAMA CONTRA LA GUERRA

El 18 de febrero de 1935, Proel, pseudónimo de Ángel Lázaro, publica en el madrileño *La Voz* una importante entrevista con el poeta en la que le revela que tiene «en proyecto varios dramas de tipo humano y social»<sup>429</sup> y que uno de ellos irá contra la guerra.

En la «Charla sobre teatro» ofrecida unos días antes declaraba:

Para los poetas y dramaturgos, en vez de homenajes yo organizaría ataques y desafíos en los cuales se nos dijera gallardamente y con verdadera saña: «¿A qué no tienes valor de hacer esto? ¿A qué no eres capaz de expresar la angustia del mar en un personaje? ¿A qué no te atreves a cantar la desesperación de los soldados enemigos de la guerra?». («Charla sobre teatro», pág. 23)

Sobre esta última cuestión parece que la respuesta se correspondería con la proyectada *Carne de cañón. Drama contra la guerra*.

En el artículo titulado «García Lorca en la Plaza de Cataluña», de septiembre de ese mismo año, la entrevista se registra en los siguientes términos:

- ¿Qué es lo que más le interesa en estos momentos?
- Llevar al cine cuanto se relaciona con la lidia, con el toro de lidia. No el acto de la lidia, no. El ambiente: coplas, bailables, leyendas...
- ¿Hace alguna obra teatral?
- En efecto. Estoy trabajando en otra tragedia. Una tragedia política.<sup>430</sup>

Del proyecto de llevar al cine la figura del toro de lidia no hay más noticias.

Como consecuencia del estreno de *Doña Rosita la soltera* en Barcelona, el 14 de diciembre, María Luz Morales realizó una reseña en el periódico *La Vanguardia* que encantó de manera especial al autor y decidió ir a visitarla. De aquella conversación, la periodista recordaría, unos meses después del fusilamiento, que le había hablado de dos nuevas obras teatrales:

Voy a hacer la tragedia de «Los soldados que no quieren ir a la guerra». Quiero también dar al teatro español una «Santa Teresa», mística y humana. Esta figura me atrae de modo irresistible. Pero antes está la otra obra, la de la paz... En ella un coro de madres de

---

<sup>429</sup> Proel, «Galería. Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar» [en línea]. *La Voz*, Madrid, 18/II/1935, pág. 3. [Última consulta: 13 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001016770&page=3&search=&lang=es>. Creo notar que la entrevista, reproducida en *OC, II*, pp. 976-980 como artículo publicado por Ángel Lázaro para la revista *Proel* es inexacto, puesto que Proel era, en realidad, uno de los pseudónimos de Ángel Lázaro y no el nombre de la publicación.

<sup>430</sup> «El teatro al día. Para el entreacto... García Lorca en la Plaza de Cataluña», *El Día Gráfico*, Barcelona (17 septiembre 1935), 18. Entrevista reproducida en *OC, II*, pp. 998-999.

hombres de todas las naciones dirigirán a los representantes de las grandes potencias sus apóstrofes y sus gemidos...<sup>431</sup>

Este *Los soldados que no quieren ir a la guerra* se trata con toda probabilidad de *Carne de cañón*, mencionada a principios de 1935, y que tal vez se pueda identificar con la titulada *Caín y Abel*, de la cual hablaría Lorca a Martínez Nadal, quien la recuerda como un «drama feroz contra la guerra» (*FGL*, 2, pág. 405). Los protagonistas de *Carne de cañón* parece que iban a ser esta serie de soldados expuestos, de manera temeraria, al fuego enemigo y que podrían tener su base en una crítica antimilitarista de las guerras francoalemanas. En la prosa novel *El patriotismo* (1917), un joven Federico ya cuestionaba la eficacia de este estamento, así como el del clero. Convicciones que se continuarán rastreando hasta los últimos días (entrevista de Luis Bagaría, «Federico García Lorca habla sobre la riqueza poética y vital mayor de España» para el diario madrileño *El Sol* el 10 de junio de 1936).

Respecto al proyecto de la «flamenquísima y enduendada» Santa Teresa, como aludiría a ella en la conferencia «Teoría y juego del duende», figura a la que le prodigó verdadero entusiasmo durante su juventud, es la única referencia que se ha recogido.

---

<sup>431</sup> María Luz Morales, «La poesía popular de Federico García Lorca», *La Vanguardia*, Barcelona (22 septiembre 1936), 3. Entrevista citada en Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, pág. 396.

### 10.3.9. LOS RINCONES OSCUROS. OBRA FLAMENCA

A mediados de enero de 1936 se rumorea que el poeta va a viajar hasta Zaragoza para entrevistarse con la actriz Carmen Díaz y leerle *Los títeres de Cachiporra*, para los que Federico Elizalde ha realizado las ilustraciones musicales y que será estrenada en Madrid con los bailes a cargo de Rafael Ortega. El *Heraldo de Aragón*, en cambio, el 21 de enero, revela:

Se trata de un poema evocador de los cafés cantantes de Sevilla. No tiene título aún. Pero, por lo que se conoce y por lo que anticipó el poeta y dramaturgo, promete ser algo grande. Desfilarán por la escena los tipos más famosos del café El Burrero, de Sevilla, y el ambiente de aquella época en que hubo cantaoras y bailaoras de gran belleza, que por una apuesta murieron casi bailando sobre suelos mojados de vino manzanilla.<sup>432</sup>

Recuerdan estas declaraciones a la «Presentación de Pilar López y Rafael Ortega» leída el 18 de marzo de 1935 en la Residencia de Estudiantes por José Orbaneja sobre una bailarina «que murió abortando por haber bailado a consecuencia de una apuesta» (TI, pág. 62). El 26 de enero en *El Noticiero* de Zaragoza quedan registradas unas declaraciones de la actriz sevillana en las que manifiesta que cuenta con una obra del poeta, en prosa y en verso, titulada *El poema del café cantante* que «retrata tipos clásicos de mi tierra»<sup>433</sup>.

La sorpresa inicial de la prensa conduce a conjeturar que si no se trata de *Los títeres de Cachiporra*, debe tratarse de otra obra de ambiente flamenco que Federico había leído en Barcelona a unos amigos y que Federico Elizalde había musicalizado. La obra se inspiraba en un episodio de la vida de la bailaora la Mejorana y Carmen Díaz tenía intención de escoger como pareja de baile a Rafael Ortega. El título *Los rincones oscuros* parece aludir al melancólico final de la vida de los cantaores. Ya en *Poema del cante jondo*, en el poema titulado «Café cantante» (de *Viñetas flamencas*), habla de oscuridad y de muerte:

Sobre el tablado oscuro,  
la Parrala sostiene  
una conversación  
con la Muerte.<sup>434</sup>

<sup>432</sup> «Entre bastidores», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (21 enero 1936), 2. Artículo citado en Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, pág. 397.

<sup>433</sup> Santiago Pardo Canalis, «Carmen Díaz o la alegría. Su devoción a la Virgen del Pilar. Impresiones. Proyectos. Anécdotas. Juicios sobre la crisis del teatro», *El Noticiero*, Zaragoza (26 enero 1936), 15. Entrevista recogida en Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, pág. 397.

<sup>434</sup> Federico García Lorca, *Poema del cante jondo y Romancero gitano*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 191.

En el *Poema del cante jondo* «no intenta imitar las *letras* del cante jondo», sino «crear en el lector la sensación de estar viendo los primitivos escenarios [...] de donde mana la angustia del cante, y de seguir éste imaginativamente desde su arranque hasta que se extingue la voz del cantante» (*FGL*, I, pp. 305-306). A ese final de la voz es a lo que quiere rendir homenaje el proyecto del poeta. En su conferencia «Arquitectura del cante jondo», dictada por los años treinta, dice sobre los cantaores: «Casi todos ellos se sabe positivamente que murieron del corazón en los hospitales, en los desvanes andaluces, tirados en el campo o recogidos por caridad en las oscuras porterías o en los portalillos de los zapateros»: en «rincones oscuros» (*TI*, pág. 62). Es muy probable que ambos títulos aludiesen al mismo proyecto.

El término «rincón oscuro», no obstante, ya había figurado en la conferencia sobre las nanas infantiles pronunciada en diciembre de 1928 cuando hacía referencia al propósito de la charla, asociado a la idea de sugerir emociones con la poesía:

Donde haya un rincón oscuro, poner un reflejo de nube alargada y regalar unos cuantos espejos de bolsillo a las señoras que asisten. (*Conferencias*: «Las nanas infantiles», pág. 145)

También en la composición dedicada a Manuel de Falla, la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», iniciada ese mismo año, aludía al término en la segunda parte:

En la casa del muerto los niños perseguían  
una sierpe de arena por el rincón oscuro. (*Poesía*, «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», «Mundo», pág. 438)

Y en la exitosa *Bodas de sangre*, pues es allí a donde invita a ir Leonardo a la Novia una vez han huido:

Vamos al rincón oscuro  
donde yo siempre te quiera,  
que no me importa la gente  
ni el veneno que nos echa. (*Bodas de sangre*, acto tercero, cuadro primero, pág. 152).

Ciertamente, queda asociado aquí el concepto a la necesidad de hallar un lugar apto para poder gozar del amor al margen de los juicios y de los prejuicios de la gente.

### 10.3.10. LAS MONJAS DE GRANADA. CRÓNICA POÉTICA

Es posible que la experiencia de la madre de Federico como interna en el colegio de Calderón influyese, no solo en *Impresiones y paisajes*, donde criticaba duramente la vida en clausura de algunas órdenes religiosas, sino también en sus proyectos más recientes. Doña Vicenta recordaba los momentos desagradables que pasó entre las monjas: «Nunca habría creído, decía, la cantidad de envidia y de malas lenguas que pudiesen albergar los muros conventuales» (*FGL, I*, pág. 42). Años más tarde, su hermana Concha tuvo que enfrentarse a problemas parecidos en el mismo colegio, e Isabel, que solo acudió un día, recuerda que su padre dijo: «Se acabaron las monjas. Ninguna de las dos vuelve a semejante colegio, donde son capaces de torturar»<sup>435</sup>. Federico, rememorando pasajes de su niñez granadina, recoge algo de esto en boca de Aurelia en *Los sueños de mi prima Aurelia*:

Cuando yo estaba en el colegio de las madres calderonas siempre me decía Sor Timotea: «Si eres fina ganarás tu porvenir». Y un día, por cierto, mire usted, en el colegio teníamos las camas dos a dos, ¿no ha visto usted esos salones grandes que tienen arriba una cruz? ¡Ay el miedo que me daba a mí la cruz! (*Teatro completo*, 2012, pág. 762)

Hasta «La monja gitana» son para Federico «mujeres de nostalgia y soledad», pero ya en el tercer acto de *Mariana Pineda* cobran un papel más activo e interesante: «Conservan el tesoro cultural de esa memoria, tradición y ciencia “en la sangre” por la que se transmiten gestos, músicas antiguas y dulces milenarios» (*TI*, pág. 64). Sobre los dulces de las monjas de Granada realizó varias menciones en sus conferencias, e incluso, había proyectado dedicarles una charla especial (el proyecto asoma en el quinto párrafo de la conferencia sobre las nanas y se concreta en un título anotado en una hoja suelta que conserva el archivo familiar). Además, a finales de 1935, hablaba de dar al teatro una «Santa Teresa», figura especialmente atrayente para el poeta en sus inicios como escritor, como ya se ha visto.

En definitiva, y aunque los argumentos se cimenten en comentarios, más o menos ocasionales, parece que, en su conjunto, las ideas temáticas de los últimos años no distaban de las de los primeros, aunque es evidente cierto recrudecimiento, fruto de una crítica madurez, no solo vital sino profesional.

---

<sup>435</sup> José Méndez, «Isabel García Lorca: Soy más radical que cuando tenía veinticinco años» [en línea]. Revista *Residencia*, núm. 6, julio-agosto 1998. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.residencia.csic.es/bol/num6/isabelgl.htm>

## 11. CONCLUSIONES

Hasta aquí el último teatro proyectado. Desde la obra inédita de juventud hasta el teatro inconcluso se han ido investigando, recopilando y analizando todos y cada uno de los escritos incluidos en los tres grandes bloques dramáticos menos difundidos y estudiados. La catalogación de los documentos relacionados con su obra, así como la posibilidad de acceder a la mayoría de los autógrafos o apógrafos desde la página web de la Fundación, y que se adjuntan en el Apéndice para su consulta, ha facilitado enormemente la tarea.

Una vez llegados a este punto cabe decir que, en efecto, desde que Federico García Lorca se embarcara en el que fue el gran proyecto de su vida, la literatura, fue fiel a unas constantes temáticas vinculadas de forma estrecha a su concepción de la vida, del amor y de la muerte. Si en los escritos de juventud ya manifestaba la idea poderosa del amor frustrado, de la duda ante la existencia de Dios o del destino trágico y tenía todo de un incipiente acento social, no menos cierto es que estos mismos temas, con matices, los plasmó también en sus farsas para muñecos, en esas obras para títeres que, desde bien temprano, suscitaron un genuino interés y le abrieron todo un abanico de posibilidades escénicas en sazón en sus obras más conocidas.

El éxito se lo proporcionó la conjunción de la temática puesta ya en práctica en la juventud con la madurez y su evidente habilidad dramática. En ese camino, y como un oasis en medio de la arena del desierto, escribió precisamente su obra más sincera, esa que aún tendría que pasar unos cuantos años más debajo de la arena, fuera del alcance de un público que prefería el teatro «al aire libre» porque le permitía seguir conservando las máscaras y ahuyentar esa verdad interior que produce rechazo y vergüenza.

Y comenzó el éxito verdadero: ofreció las tragedias a un público ansioso de ellas con un rigor dramático y escénico que le abrió las puertas de la taquilla y del reconocimiento. En todo ese teatro continuó planeando la temática de sus primeros escauceos literarios: la frustración amorosa en sus diferentes vertientes, véase, el amor no correspondido o el amor impuesto; la duda vital sobre la existencia de Dios o sobre el papel de la Iglesia Católica; y de manera especial, la idea de que nadie puede burlar a su sino y de que el destino trágico acecha encarnado en la Muerte. Las desigualdades sociales serán también una cuestión palpitante.

Lo dicho hasta aquí sirve de base para relacionar, del modo más riguroso posible, las conclusiones con los objetivos inaugurales de la presente investigación.

En primer lugar, Lorca se sumergió en el terreno literario con abundantes escritos juveniles, en los que alternaba prosa, poesía y teatro indistintamente, y en los que se trasluce las múltiples influencias que el autor recibió. Los tres géneros se *retroalimentarían* entre sí en una temática común, a modo de declaración de intenciones, temática que no solo sería recurrente en su producción juvenil, sino que se convertiría ya en el germen temático de obras posteriores: las ya aludidas tribulaciones metafísicas y religiosas, la accidentalidad del amor asociada a un destino trágico y el mentado compromiso social. En el ámbito que he abarcado de manera primordial, el teatro, he procurado ejemplificar estas cuestiones nucleares a través de las treinta y dos obras que forman las tres parcelas presentadas. Con algunas excepciones, en todas ha sido posible establecer alguno de los vínculos mencionados; en algunos casos, incluso en su totalidad. En esta línea, las alusiones a los poemarios y a su relación con las obras dramáticas estudiadas devienen intrínsecas en el análisis.

Aunque la *juvenilia* de García Lorca se puede periodizar entre 1917 y 1922 (o 1923), aproximadamente, e incluye obras que ya comparten ciertas características formales y temáticas, y, por tanto, se pueden tratar como un corpus, unos años antes de que saliese «hacia el bien de la literatura», según palabras suyas y que fija concretamente en el 15 de octubre de 1916, pudo colaborar en la génesis de una obra de teatro titulada *El gorrón*, de la que se tienen pocas noticias y de la cual solo se conservan una decena de versos que fueron publicados por Manuel Ostos Gabella en la revista *Malvarrosa* en 1954.

Un rastreo por las hemerotecas nacionales me ha conducido a esa posible primera incursión y a ofrecerla como continuación de unas breves líneas brindadas por Arturo del Hoyo y Antonio Gallego Morell en sus recopilatorios de la obra lorquiana: diez versos hexasílabos de signo ingenuo, datados probablemente en 1914, que formarían la escena XV del tercer juego de la obra ya mencionada *El gorrón*. Aunque, según Ostos Gabella, la obra rendía su particular homenaje al poeta asturiano Vital Aza y a su poema «Pepito Gorrón», lo cierto es que en esta escueta muestra no se logra entrever la ironía de los versos del asturiano, pero sí, en cambio, acusa ciertos ecos cancioneriles, composiciones a las que recurriría en sus copiosos escritos juveniles.

En el Apéndice de este trabajo se ofrecen, como novedad, varios artículos relacionados con la juventud de García Lorca y el proceso de gestación de la obra aludida, así como los que podrían ser los diez primeros versos escritos por el poeta granadino antes de que ingresara en la Universidad y realizara los viajes de estudios con Martín Domínguez



Berrueta, experiencia que le llevó a gestar las prosas que publicaría en diversos diarios regionales de la época para más tarde formar parte de *Impresiones y paisajes* y que lo impelerían a lanzarse al camino de la literatura.

No se podrían, sin embargo, considerar estos versos como su primera incursión literaria, puesto que, por un lado, no hay demasiadas referencias y, por otro, como he comentado, en las obras que se conservan destacan ya varias coincidencias estructurales con obras posteriores, como, por ejemplo, los prólogos metateatrales, inaugurados con *Teatro de almas* (1917) o los prólogos cantados, resultado de la fascinación del dramaturgo por el folclore popular, en especial el andaluz, y que darán inicio con *La viudita que se quería casar* (1919). Toda esta atracción por la música se traduce en canciones populares, canciones de corro, nanas infantiles... que conformarán una urdimbre en la producción dramática, como he puesto de manifiesto en el capítulo dedicado a las referencias musicales.

En cuanto a las coincidencias temáticas, personajes como la Viudita o Elenita, dos apelativos que recogerá del acervo popular y que curiosamente convertirá en las primeras abanderadas de las consecuencias del errático amor y de un sino al que no se puede burlar, se aprecian los preliminares de la Novia y, siguiendo esta línea de analogías, me ha interesado resaltar cómo los motivos que en *Bodas de sangre* encierran una tensión dialéctica idónea para que la fatalidad resuelva y clausure un amor imposible, como son la Luna y los Leñadores, ya habían hecho sus primeras incursiones escenográficas en unos versos iniciáticos que, aunque juveniles y susceptibles de manifestar una voz poética que tanteaba la suya, sí dan cuenta de los motivos temáticos coincidentes. Esas mujeres encabezarán una larga secuencia de «mártires del amor» en toda la producción posterior más reconocido del autor: Rosita, Mariana, Belisa, Yerma, doña Rosita o Adela; y en la que quedó proyectada: Esther, Luisa, Justina o Aurelia. Las tribulaciones en cuanto a la carne y al espíritu ligadas a una religiosidad poco convencional partirán de *Comedieta ideal* (1917) y me ha interesado resaltar cómo continúan apareciendo en toda la trayectoria dramática de sus obras, puesto que se tratará de un tema sin solución aparente y donde nuevos tanteos formales le permitirán darle una interesante lectura. Detrás de las imágenes audaces, se esconde el joven veguero que sigue buscando su lugar en el mundo y la razón de su existir.

Tras un análisis pormenorizado, concluyo que las dudas metafísicas juveniles acerca de su ser no hallarán respuesta en esos años a través de ninguno de sus planteamientos escénicos (aparte de la ya mencionada *Comedieta ideal*, otras como *Teatro de almas*,

[*Dios, el Mal y el Hombre*], *El primitivo auto sentimental*, *Del amor. Teatro de animales*, *Cristo*, *Sombras*, [*Jehová*], *Señora [M]uerte* y *Fondo gris*) ni tampoco después en los retazos proyectados a partir de 1925, en los que, además, acentuará el autor su compromiso social.

De todo este continuo de obras, presento la hoja que compone el manuscrito de la incompleta *Fondo gris* como inédito no incluido en ninguna de las ediciones de la *juvenilia*, y cuyo estudio y relación con el resto ofrezco como aportación propia. Planeando sobre ese amor imposible y sobre esa denuncia social, y como pensamiento más destacado de sus aflicciones morales, la Muerte lo dominará todo. En este sentido, es interesante destacar cómo de las treinta y dos obras analizadas (quince de la *juvenilia*; cinco relacionadas con el teatro para títeres y doce pertenecientes al teatro inconcluso a partir de 1925), en veinticuatro de ellas aparece mencionada, incluso como parte del juego escénico como sería el caso del teatro para títeres, con un alcance obsesivamente premonitorio.

Se puede rastrear la madurez en la gestión y en la depuración de las fuentes, así como en la técnica durante sus escasos veinte años de producción literaria. De este modo, comprobamos el manejo que Federico realizó de los fundamentos de los que se nutrió, tanto de los clásicos como de los contemporáneos y cómo los llevó a su terreno. En este aspecto, me ha interesado demostrar cómo para una experimental y vanguardista obra como *El maleficio de la mariposa*, denostada en su tiempo lo suficiente como para, en vida del autor, dejara de formar parte de ninguna otra temporada teatral, Lorca escoge de las fuentes de autoridad aquello que se amolda mejor a lo que quiere transmitir. De este modo, de Shakespeare asimila, además de la idea de que «estamos hechos de la misma materia de los sueños» (*The tempest [La tempestad]*, 1611), sobre todo, el modo como trata el tema de la casualidad del amor en su *A Midsummer Night's Dream [Sueño de una noche de verano]* (1595-1596), donde, desde el prólogo, esa accidentalidad de la dicha amorosa queda patente. Es tal su admiración hacia el bardo inglés que llegará a aludir a su figura en uno de sus primeros poemas «[Yo estaba triste frente a los sembrados]», datado el 23 de octubre de 1917, para seguir siendo presente en otras obras muy posteriores (*El público* o [*Comedia sin título*]).

De un modo también certero, de Maurice Maeterlinck, retiene la propuesta de un teatro donde prime el texto, sin las adulteraciones que suponen los egos interpretativos, por lo que el uso de marionetas o de actores con movimientos *muñequizados* aparece como un intento de solucionar esas limitaciones. De ahí que el descubrimiento de la

preceptiva del autor belga le condujese a experimentar con sus principios, pues se le abría un nuevo abanico de posibilidades emulando al Maeterlinck simbolista.

El joven escritor descubre a Maeterlinck y también registra que ya había habido incursiones anteriores en el «teatro de ensueño» por parte de autoridades letradas como Gregorio Martínez Sierra, Pérez de Ayala y Valle-Inclán, entre los más destacados, sin olvidar a los modernistas catalanes, que también celebraron los preceptos. A pesar de que el periodo de producción «ensoñadora» llega a su fin en 1910, en la propuesta escénica de la insinuación a partir de una serie de elementos que crean una tensión eficaz y que representan a un hombre impotente ante su destino, regido en última instancia por la muerte, Federico hallará la horma de su zapato.

Tomará otras lecciones del maestro belga, como sus reflexiones ensayísticas sobre la naturaleza y sobre el ser humano, así como su visión alegórica de la vida y de la felicidad, punto este que me ha interesado analizar en profundidad y cuyos resultados son interesantes en la medida en que Maeterlinck, bajo la estructura de un cuento fantástico, *El pájaro azul*, va a conducirnos a un único principio: la felicidad reside en el amor, planteamiento que dará lugar a que otro personaje de cuento para niños, Caperucita, realice a través de los versos de un joven Federico, todo un viaje iniciático para ir en busca de la felicidad en «La balada de Caperucita» (1919). Interesante también es que ya de la simbólica ave había ofrecido Rubén Darío su versión modernista a finales del siglo XIX en el cuento *El pájaro azul*, por lo que cabe resaltar como logro de este capítulo los vínculos que se han podido establecer entre el alegórico pájaro maeterlinckiano y el del cuento rubeniano, e incluso, con el imaginario *curiano* de *El maleficio* de Lorca, y que tendrán como objetivo primordial revelar cómo se consuma la consecución de la felicidad parte del amor verdadero, ya sea filial, sentimental o espiritual: cualquier tipo de amor tiene cabida cuando se persigue la satisfacción y la plenitud personal.

Precisaba Lorca de insectos para dar la consabida lección sobre el amor sin barreras que conduce a la felicidad, pero que debe lidiar con cuantos escollos encuentra a su paso, dando lugar a esa accidentalidad amorosa tan proyectada en el universo lorquiano y casi imposible de desligar de la experiencia vital del propio autor. De este modo, no solo rescatará el género narrativo de la fábula, sino que lo hará a través de unos insignificantes animales que no consiguieron empatizar con el público de su época, a pesar de la cuestión candente que planteaban con sus intervenciones: ¿puede el amor incondicional cuando no se logra conducir a la muerte? La respuesta nos la ofrecerá a

través de la historia de amor entre una curiana y una mariposa, habiendo hallado, en el terreno de la fábula, algún que otro precedente: entre un lobo y una cordera en *El caballero Lobo* (1909) de Manuel Linares Rivas; entre una mariposa y un ruiseñor en *La corte del cuervo blanco* (1908) de Ramón Goy de Silva; y entre una faisana y el gallo protagonista de Edmond Rostand, *Chantecler* (1910). La búsqueda de la felicidad, su logro o su fracaso, será el eje vertebrador de estas historias y en su exégesis radica la novedad del apartado en cuestión. Como colofón del mismo, y aprovechando el simbolismo del gallo de Rostand, destaco que la figura de este atrae al poeta desde el principio y, en un recorrido por su obra, muestro cómo y cuánto aparece mencionado y con qué intención, que no era otra que la de señalar el inicio de una nueva era en la literatura de la época.

La relevancia de *El maleficio de la mariposa* radicaba, sobre todo, en su planteamiento escenográfico, tan acorde a las peticiones de los artistas más avanzados en aquella época, entre los cuales, Martínez Sierra ocupaba un lugar destacado. Se demandaba un concepto de arte donde tuvieran cabida todos los elementos propios de una representación al tiempo que el componente propiamente humano quedaba relegado a un segundo plano para dar paso a un teatro desligado de la falseada interpretación. Ese nuevo concepto escenográfico que estaba revolucionando el panorama europeo venía de la mano de los *ballets russes* de Diaghilev y del Teatro de Arte de Stanislavski y Meyerhold, y el mundo de los insectos de Federico atraviesa ese tamiz (con ilustraciones musicales de Grieg instrumentadas por José Luis Lloret, decorados de Mignoni, trajes de Barradas, escenografía de Martínez Sierra, números de bailes de la Argentinita y una mujer, la actriz Catalina Bárcena, en la piel del insecto enamorado) sin conseguir el éxito esperado, aunque el estímulo lo utilizó entonces para revitalizar a los cristobitas populares.

Pasarela esta que me ha conducido a otro capítulo interesante en la producción lorquiana como es el de los cristobitas y que me ha permitido realizar una mirada retrospectiva a los orígenes de este singular teatro y a cómo los románticos lo proveyeron de arte y de estilo propio para acabar convirtiéndose en un instrumento de reivindicación del arte puro. En consonancia con estos preceptos, Federico rescata a don Cristóbal Polichinela y lo convierte en el medio para defender la idea de ese teatro en libertad. La voz de don Cristóbal representa la voz del poeta, por ese motivo, y aquí radica la importancia de este capítulo, estas piezas no pueden deslindarse del resto de su producción teatral. En la *reteatralización* que se está llevando a cabo, estas farsas

encajan por el perfecto engranaje que suponen los elementos textuales, escénicos y musicales. Lorca vuelve a tender aquí una mirada sobre las fuentes, para descubrir a un nuevo Pigmalión de la mano de Jacinto Grau o a un Don Igi, el Gran Preboste o Maese Lotario valleinclanescos que ya están revolucionando el lenguaje teatral. Sin olvidar los tanteos de Jacinto Benavente, quien ya a finales del siglo XIX realizaba su aportación con su volumen de *Teatro fantástico*. El análisis de todos estos autores adquiere el interés necesario, no solo por lo que ya representan como entidades literarias, sino por su vínculo con las farsas lorquianas. De este modo, ya en 1920, proponía un títere para interpretar a [*Jehová*] (fechado el 6 de mayo de 1920) y en [*Comedia de la Carbonerita*], fechada en 1921, la historia parece un guion para este tipo de teatro, sin olvidar que su obra de las curianas, en un primer momento de gestación sobre 1919, fue ideada para ser interpretada por muñecos de guiñol. En la misma fecha de la Carbonerita comenzará a redactar fragmentos de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, cuyo manuscrito fechará el 5 de agosto de 1922, uno de cuyos fragmentos será la versión para *ballet* solo titulada *Cristobícal*. Con el objetivo de ofrecer su aportación a un teatro moderno pero con raíz popular, cuenta con el entusiasmo, en un primer momento, del compositor Manuel de Falla y de que los *ballets* rusos los pongan en escena.

A partir de ahí, y en ese testimonio cachiporrístico epistolar, he recogido el itinerario del proyectado teatro, siempre presente en la mente del autor: su reestructuración hacia 1923 con la idea de que Martínez Sierra los estrene en 1924; de que sea el Teatro de la Escuela Nueva de Rivas Cherif quien los lleve a las tablas en 1926; la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1930-1931; una versión musicada a cargo de Federico Elizalde en 1935; o como uno de los *ballets* del repertorio de la Argentinita en 1936. Lo que destaco de este apartado, con especial cuidado, es que incluso los muñecos le permitían, desde una perspectiva escénica y dramática diferente, tratar los temas trazados: desde el accidentado amor a través de un matrimonio apalabrado, del engaño y del inconformismo, hasta el reclamo del poeta, en su diálogo con don Cristóbal, del teatro auténtico. La muerte está asociada aquí a la porra del títere y forma parte del juego escénico, aunque no por ello deja de ser significativa.

La colaboración con Manuel de Falla se traducirá en una velada moderna el día de Reyes de 1923, donde también contarán con la participación de otro gran artista, Hermenegildo Lanz, de modo que música, texto y escenografía se aunarán en esa

búsqueda del arte total que para el teatro demandaba Lorca. Se representó, entre otras piezas, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, versión para el teatro cachiporra que Federico realizó para la ocasión de un cuento popular titulado *La mata de albahaca*. Este apartado, quizá el más interesante de todo el capítulo *cachiporrístico* por lo que a investigación se refiere, me lleva a inferir cómo el guion de la obra teatral, perdido, y cuyo argumento solo pudo ser rescatado a partir de los recuerdos de Francisco y Concha García Lorca, aparece publicado en *Títere* en 1982 como el inédito recuperado de la mano del titiritero Francisco Porrás. Un estudio sobre la obrita era editado ese mismo año por Luis T. González del Valle y en 1984 pasaba por un proceso de depuración con la autorización de Manuel Fernández-Montesinos para ser incluido en la edición especial de las *Obras completas* de Federico García Lorca con motivo del cincuentenario en 1986. Aunque González del Valle ya advertía que no podía considerarse una edición crítica sin contar con el manuscrito, se ha podido comprobar que no es el texto que se leyó aquel día, sino una refundición iniciada por el titiritero argentino César Linari, a partir de la versión de otro titiritero, Roberto Aulés, y del recuerdo de los hermanos de García Lorca. Linari, de la mano de Francisco Porrás, quienes intentaban captar la atención de todos aquellos interesados en la obra lorquiana como manera de publicitarse en España y presentar una pieza fundamental en el engranaje que supuso la vanguardista función de 1923. Un minucioso cotejo de las versiones del cuento popular recogidas por Aurelio Espinosa en su recopilatorio *Cuentos populares españoles*, así como las versiones argentinas del mismo, con la versión de Roberto Aulés, adquirida por la Fundación Federico García Lorca en 1992, homenaje a la infancia del poeta granadino y la que ha permitido tambalear los cimientos de la autoría a Lorca edificados por Linari y Porrás; la ya polémica adaptación de César Linari, y la revisión que de esta última realizó Luis T. González del Valle y publicó en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* en 1984, nos lleva a la conclusión de que, si bien se mantiene el idilio entre la niña y el príncipe en todas ellas, una serie de características, por un lado, propiamente idiomáticas, y por otro lado, de inclusión de composiciones posteriores, así como de aparición de escenas y de desaparición de personajes, no parece indicar que el guion teatral publicitado sea realmente el de aquel día.

En cualquier caso, fijémonos que, aun estando el argumento basado en un cuento popular infantil, el amor accidentado entre la niña y el príncipe es la excusa de toda la trama. Será una de las pocas obras de cariz romántico cuyo desenlace, a pesar de las

circunstancias del diálogo amoroso, no esté regido por la tragedia escénica. De especial interés, a pesar de que ninguna de las versiones existentes, como se ha visto, puede atribuirse a Lorca, es la de Roberto Aulés, tal vez la menos difundida, pero fundamental para rebatir la autoría del texto a Lorca y que adjunto en el Apéndice de este trabajo para su consulta, así como la de César Linari, publicada en la revista que lo presentaba al mundo entero, para comprobar el proceso de versionado que sufrió.

A raíz de la fructífera colaboración de Lorca con Falla, idean continuar con el teatro de cachiporras, al que se iba a unir también el talento de Lanz, que no pasó de proyecto, y que desembocó en una nueva idea, una operita titulada *Lola la comedianta*. La música, como se ha visto, ha ocupado siempre un lugar de excepción en el talento creativo del poeta; de este modo, Lorca se encargaba de redactar el libreto y Falla de musicarlo. El plan, sin embargo, fue abandonado, más o menos, un año después. La accidentalidad del amor volvía de nuevo a escena, esta vez tratada de manera frívola y con ecos de comedia de enredo. El formato así lo requería: el amor tocado con cierta liviandad y frescura formando un trío donde, al final, uno de los integrantes, resultaba herido de amor. En esta ocasión, se baraja la posibilidad de que fuera el propio Falla quien zanjara el asunto tras el cariz veleidoso que estaba adquiriendo el asunto. El músico, en una de las epístolas iniciales, incidía en buscar las fuentes en los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo, además de en otros libretos operísticos, y rastreando en las letras del compositor gaditano González del Castillo, he hallado una zarzuela titulada *Fenisa la comedianta*, que comparte ciertos rasgos estructurales y temáticos con *Lola*. El engaño amoroso, sin embargo, parece justificado en el momento histórico en que está ambientado la zarzuela: la segunda invasión francesa (1823) y que finaliza con una popular tirana de alto contenido satírico. No así en *Lola*, cuyo engaño es fruto del divertimento sin más. Diversión musicada, pero carente de un fin, por lo que parece que el compositor acabó desechando el libreto y pasando, de este modo, a engrosar la lista de obras no consumadas. Los diversos manuscritos de la obra, incluido el de Falla, dan noticia del proceso y de cómo, de forma paulatina, fue perdiendo interés, y ello porque, paralelamente a este proyecto inconcluso, el cauce creativo de Lorca se desborda y comienza a recoger los merecidos frutos del reconocimiento.

Me ha parecido interesante recoger el período de 1923 a 1936 y revisar, de manera cronológica, todo su trabajo, incluidas las conferencias, los recitales, las giras con el teatro ambulante de La Barraca, etc., para incluir en él los otros proyectos, que parten de 1925, y que quedaron inconclusos, pero que son importantes para calibrar la producción

lorquiiana en su totalidad. Desde la recreación del bandolero *Diego Corrientes*, comenzada en 1926, hasta *Los sueños de mi prima Aurelia*, de 1936, esa década contiene once obras, de las que se conserva algún escrito, una lista de diez títulos y proyectos, y otros ocho títulos mencionados en alguna epístola, en alguna conversación o en alguna entrevista. Comentarios casuales que, por tratarse de quien es, encierran todo un abanico de conjeturas y de elucubraciones sobre cuál habría de ser la finalidad del poeta al proyectarlas. En este último grupo, aunque de manera más sesgada, en muchos casos por hallarse incompletas o solo esbozadas, he podido seguir estableciendo idénticos vínculos temáticos, como en el resto de la producción ya apuntada. Desde el punto de vista estructural, los mencionados prólogos *metateatrales* en *Dragón* y *[Comedia sin título]*, donde interactúa con el público para despertarlo del marasmo en el que está sumido; desde el punto de vista temático, continúa orbitando el tema de la frustración amorosa, ya sea a través del abandono en los dramas fotográficos de 1926, que darían pie a la «intención de un documental fotográfico» de *La casa de Bernarda Alba*, diez años más tarde; ya sea en el amor prohibido entre una adolescente y Enrique, nombre que aparece como antesala de las piezas surrealistas posteriores a *Posada*; ya en su última abanderada, Aurelia, protagonista de un devenir que, casi seguro, habría rozado la tragedia para que la verdadera protagonista, la Muerte, hubiera podido concluir su obra.

Destrucción, sangre, miedo, guerra, rincones oscuros... palabras que formarán parte del resto de títulos proyectados. Abandono, muerte, orfanato, incesto, minusvalías físicas y psíquicas... situaciones con unos personajes que iban destinados a ser un revulsivo para el espectador, a lograr que, de una vez por todas, se liberase de la máscara para, por fin, poder vivir el teatro «al aire libre». Un solo acto, una sola escena, una lista de personajes o tan solo un título exudan un recrudescimiento de la cuestión social y de la existencial con la Muerte al frente del desfile de esos espíritus desvalidos que no saben, o no quieren saber, que viven humillados ante su sino. Diecinueve años separan sus declaraciones sobre la idea de nación de su prosa novel sobre el patriotismo y, sin embargo, como un manifiesto vital, ha podido cruzar el tiempo, no solo sin perder ni un ápice de intensidad, sino incluso más combativo, crítico y solidario con las desigualdades.

Como muy bien manifestó el editor Christopher Maurer tras la publicación del *Epistolario completo*, «cada mes, cada quince días, en el mundo aparece un dibujo, una



postal, un pequeño poema, una carta de Federico...»<sup>436</sup>, que ayudan a interpretar el universo lorquiano, aunque, en ocasiones, la interpretación derive en intrusismo, del que he procurado alejarme todo lo que he podido. Destaco, por tanto, que este trabajo me ha ayudado a sacar mis propias conclusiones gracias a las establecidas por otros investigadores con los que albergo una reconocida deuda, y a intentar trazarlas de manera volcada pero no forzada, que es donde creo que radican los logros personales.

A modo de epílogo, una frase del poeta viene a resumir la contemporaneidad de su producción, de su figura y de la existencia de un hombre que solo buscaba a su alma gemela: «Parece que acabo ahora de entrar en la juventud. Por eso cuando tenga sesenta años no seré viejo... Yo no voy a ser viejo nunca». El sino trágico de Lorca quedó así anticipado y cumplido.

---

<sup>436</sup> Lluís Pasqual, «Palabras sobre La Barraca» [en línea]. Revista *Residencia*, núm. 7, marzo 1999. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.residencia.csic.es/bol/num7/barraca.htm>

## 12. BIBLIOGRAFÍA

### I. EDICIONES DE LAS OBRAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA (EN ORDEN ALFABÉTICO DE TÍTULOS):

- Antología comentada (II. Teatro y Prosa)*, selección, introducción y notas de Eutimio MARTÍN; dibujos de Federico GARCÍA LORCA, Madrid, Ediciones de la Torre, 1989.
- Bodas de sangre*, edición de Allen JOSEPHS y Juan CABALLERO, Madrid, Cátedra, 2000, 14.<sup>a</sup> edición.
- Cuatro piezas breves*, edición de Andrés SORIA OLMEDO, Granada, Editorial Comares, Fundación Federico García Lorca (Col. Huerta de San Vicente, n.º 5), 1996.
- Dibujos*, proyecto y catalogación de Mario HERNÁNDEZ, Barcelona, Ministerio de Cultura [etc.], 1986.
- El maleficio de la mariposa*, edición de Piero MENARINI, Madrid, Cátedra, 2010, 3.<sup>a</sup> edición.
- El público y Comedia sin título: dos obras póstumas*, introducción, transcripción y versión depurada por Rafael MARTÍNEZ NADAL y Marie LAFFRANQUE, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1978.
- El público*, edición de María Clementa MILLÁN, Madrid, Cátedra, 2001, 6.<sup>a</sup> edición.
- Impresiones y paisajes*, edición de Rafael LOZANO MIRALLES, Madrid, Cátedra, 2010, 4.<sup>a</sup> edición.
- La casa de Bernarda Alba*, edición de Allen JOSEPHS y Juan CABALLERO, Madrid, Cátedra, 1996, 23.<sup>a</sup> edición.
- La zapatera prodigiosa*, edición de Joaquín FORRADELLAS, Madrid, Espasa Calpe, 1990, 12.<sup>a</sup> edición.
- Lola la comedianta*, edición crítica y estudio preliminar de Piero MENARINI y prólogo de Gerardo DIEGO, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Mariana Pineda*, edición de Luis MARTÍNEZ CUITIÑO, Madrid, Cátedra, 1994, 2.<sup>a</sup> edición.
- Obras completas (VII. Poeta en Nueva York, Odas, Canciones musicales, Conferencias e Impresiones y paisajes)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1957, 6.<sup>a</sup> edición.
- Obras completas*, recopilación y notas de Arturo DEL HOYO, Madrid, Aguilar, 1957, 2.<sup>a</sup> edición. Consultada también la 1.<sup>a</sup> edición (1954).
- Obras completas, I*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo DEL HOYO, Madrid, Aguilar, 1975, 19.<sup>a</sup> edición.
- Obras completas, II*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo DEL HOYO, Madrid, Aguilar, 1975, 19.<sup>a</sup> edición.
- Obras completas (I. Poesía)*, edición de Miguel GARCÍA-POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996.
- Obras completas (II. Teatro)*, edición de Miguel GARCÍA-POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997. Volumen reeditado en febrero de 2012 con el título *Teatro completo*, sin edición preliminar.
- Obras completas (III. Prosa)*, edición de Miguel GARCÍA-POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997.
- Obras completas (IV. Primeros escritos)*, edición de Miguel GARCÍA-POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997.
- Obras completas (I. Poesía)*, edición de Miguel GARCÍA-POSADA, Barcelona, RBA / Instituto Cervantes, 2005.
- Poema del cante jondo y Romancero gitano*, edición de Allen JOSEPHS y Juan CABALLERO, Madrid, Cátedra, 1977.

- Poesía inédita de juventud*, edición de Christian DE PAEPE, prefacio de Marie LAFFRANQUE, Madrid, Cátedra, 2008, 4.<sup>a</sup> edición.
- Prosa inédita de juventud*, edición de Christopher MAURER, Madrid, Cátedra, 1998, 2.<sup>a</sup> edición.
- Teatro completo, I*, edición y prólogo de Miguel GARCÍA-POSADA, Barcelona, Debolsillo (Col. Biblioteca Federico García Lorca, núm. 371/4), 2004.
- Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*, estudio preliminar y notas de Marie LAFFRANQUE, transcripciones de Leslie STAITON y Manuel FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Granada, Universidad de Granada y Fundación Federico García Lorca, 1987.
- Teatro inédito de juventud*, edición de Andrés SORIA OLMEDO, Madrid, Cátedra, 1996, 2.<sup>a</sup> edición.
- Teatro selecto*, prólogo de Antonio GALLEGO MORELL, Madrid, Escelicer, 1969.
- Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, edición de Annabella CARDINALI y Christian DE PAEPE, Madrid, Cátedra, 1998.

## II. EPISTOLARIOS (EN ORDEN CRONOLÓGICO DE PUBLICACIÓN):

- Cartas a sus amigos: Sebastián Gasch, Guillermo de Torre, Ana María Dalí, Ángel Ferrant y Juan Guerrero*, prólogo de Sebastián GASCH, Barcelona, Ediciones Cobo, 1950.
- GUILLÉN, Jorge, *Federico en persona. Semblanza y epistolario*, Buenos Aires, Emecé, 1959.
- Cartas, postales, poemas y dibujos*, edición, introducción y notas de Antonio GALLEGO MORELL, Madrid, Moneda y Crédito, 1968.
- Epistolario, II*, introducción, edición y notas de Christopher MAURER, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Epistolario completo*, edición de Andrew A. ANDERSON y Christopher MAURER: *Libro I (1910-1926)* al cuidado de C. MAURER y *Libro II (1927-1936)* al cuidado de Andrew A. ANDERSON, Madrid, Cátedra, 1997.
- Epistolario a Federico García Lorca desde Cataluña, la Comunidad Valenciana y Mallorca: conservado en la Fundación Federico García Lorca*, edición de Roger TINNELL y prólogo de Ricard SALVAT, Granada, Editorial Comares, 2001.
- Cronica de una amistad. Epistolario de Federico García Lorca y Melchor Fernández Almagro (1919-1934)*, edición, introducción y notas de Rafael LOZANO MIRALLES, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 2006.
- Cartas de Vicenta Lorca a su hijo Federico*, edición de Víctor FERNÁNDEZ y prólogo de Lluís PASQUAL, Barcelona, RBA, 2008.
- Federico García Lorca – Guillermo de Torre: correspondencia y amistad*, edición de Carlos GARCÍA, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2009.
- Los músicos escriben a Federico García Lorca. (Epistolario conservado en la Fundación Federico García Lorca)*, edición de Roger TINNELL, Madrid, Junta de Andalucía, 2009.
- Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*, edición de Christopher MAURER y Andrew A. ANDERSON, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013.
- Querido Salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*, edición de Víctor FERNÁNDEZ y Rafael SANTOS TORROELLA, Barcelona, Editorial Elba, 2013.

III. LIBROS SOBRE LA VIDA Y OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA:

- CABALLERO PÉREZ, Miguel, *Las trece últimas horas en la vida de GARCÍA LORCA*, prólogo de Emilio RUIZ BARRACHINA, Madrid, La Esfera de los Libros, 2011.
- DOLFI, Laura (ed.), *L'«imposible/posible» di Federico García Lorca (Atti del convegno di studi Salerno, 9-10 maggio 1988)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989.
- DOMÉNECH, Ricardo (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra / Teatro Español, 1985.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.
- FUENTES, Tadea, *El folklore popular en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1990.
- GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario HERNÁNDEZ, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 2.<sup>a</sup> edición.
- GARCÍA LORCA, Isabel, *Recuerdos míos*, edición de Ana GURRUCHAGA, Barcelona, Tusquets, 2002.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 2016.
- GÓMEZ TORRES, Ana María, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Editorial Arguval DL, 1995.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca, 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Crítica, 1998.
- . *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Crítica, 1998. Reeditados los dos volúmenes en 2013 para formar uno solo con el título de *Federico García Lorca*.
- . *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, DeBolsillo, 2006.
- . *Poeta en Granada. Paseos con Federico García Lorca*, Barcelona, Ediciones B, 2015.
- MARTÍN, Eutimio, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- . *El 5.º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 2013.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Madrid, Editorial Casariego, 1992.
- MORA GUARNIDO, José, *Federico García Lorca y su mundo: testimonio para una biografía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958.
- MORLA LYNCH, Carlos, *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo, 1928-1936*, nueva edición ampliada, con prólogo de Sergio MACÍAS BREVIS, Sevilla, Renacimiento, 2008, 2.<sup>a</sup> edición.
- PAEPE, Christian de (ed.), «Manuscritos de la obra poética de madurez», volumen I en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Federico García Lorca, 1992.
- . «Manuscritos de la obra poética juvenil», volumen II en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Federico García Lorca, 1993.
- . «Manuscritos de la obra en prosa», volumen III en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Federico García Lorca, 1995.

- \_\_\_ . «Manuscritos y documentos relacionados con las obras teatrales», volumen IV en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Junta de Andalucía-Fundación Federico García Lorca, 1996.
- \_\_\_ . «Catálogo de la correspondencia de Federico García Lorca», volumen V en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Junta de Andalucía-Fundación Federico García Lorca, 1998.
- \_\_\_ . «Catálogo de la correspondencia a Federico García Lorca», volumen VI en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Junta de Andalucía-Fundación Federico García Lorca, 2003.
- \_\_\_ . «Documentos varios», volumen VII en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Federico García Lorca, 2005.
- \_\_\_ . «La biblioteca de Federico García Lorca», volumen VIII en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Federico García Lorca, 2008.
- PASQUAL, Lluís, *De la mano de Federico*, Barcelona, arpa editores, 2016.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis, *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998.
- PORRAS SORIANO, Francisco, *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, Unima, 1995.
- RODRIGO, Antonina, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
- \_\_\_ . *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz, Federico García Lorca*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1984.
- RONCAGLIOLO, Santiago, *El amante uruguayo. Una historia real*, Madrid, Punto de lectura, 2013.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, prólogo de Rafael MARTÍNEZ NADAL, Madrid, Biblioteca de la *Revista de Occidente*, 1976. Reeditado en 1998 con el título *La Barraca. Teatro Universitario seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta (Col. Booket), 2004.

#### IV. ARTÍCULOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS EN REVISTAS Y LIBROS (IMPRESOS Y/O DIGITALES):

- AULÉS, Roberto, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (adaptación escénica en dos actos), Archivo de la Fundación Federico García Lorca, registro n.º 2164 (24 de junio de 1992), 25 pp.
- CABO MARTÍNEZ, María Rosa, «*La corte del cuervo blanco* de Goy de Silva y *El maleficio de la mariposa* de García Lorca», *Segismundo*, núms. 43-44, pp. 257-264.
- CASTILLA, Amelia y MAGÁN, Juan, «El amor oscuro de García Lorca» y «Querido Juan, es preciso que vuelvas a reír...», *El País*, Madrid, 10/v/2012, pp. 44 y 45.
- FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Manuel, «Variantes significativas en algunos borradores de Federico García Lorca», en Laura DOLFI (ed.), *L'«imposible/posible» di Federico García Lorca*, pp. 21-23.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, «Aquel titiritero a la vera de Lorca» [en línea]. *El País*, 30/v/2012. [Última consulta: 28 de mayo de 2016]. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/30/actualidad/1338406642\\_413583.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/30/actualidad/1338406642_413583.html)
- GARCÍA LORCA, Francisco, «Prólogo a una trilogía dramática», Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 13-14, mayo 1993, pp. 205-227.

- GIBSON, Ian, «En torno al primer estreno de Lorca (*El maleficio de la mariposa*)», en Ricardo DOMÉNECH (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, pp. 57-75.
- GÓMEZ TORRES, Ana María, «La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático» [en línea]. *AnMal electrónica*, núm. 12, diciembre 2002. [Última consulta: 22 de julio de 2015].  
Disponible en: <http://www.anmal.uma.es/numero12/indice.htm>
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T, «*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca», *ALEC*, 7, 2, 1982, pp. 253-264.  
—. «*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* de Federico García Lorca», *ALEC*, 9, 2, 1984, pp. 295-306.
- FUSTER DEL ALCÁZAR, Enrique, «Unos versos inéditos del Federico más joven», Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 35-36, 2005, pp. 87-95.
- GRANT, Helen, «Una *aleluya erótica* de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX» [en línea]. Actas del I Congreso de la AIH, 1962, pp. 307-314. [Última consulta: 3 de junio de 2015].  
Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/01/aih\\_01\\_1\\_029.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/01/aih_01_1_029.pdf)
- HERNÁNDEZ, Mario, «Federico García Lorca: rueda y juego de la tradición popular», incluido en *El legado cultural de España al siglo XXI*, volumen 2. La Literatura: clásicos contemporáneos, Barcelona, Colegio Libre de Eméritos y Círculo de Lectores, 1992, pp. 261-292.  
—. «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)», en Dru DOUGHERTY; M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, pp. 227-239.
- HERRERO, Javier, «La crisis juvenil de Lorca: el pulpo contra la estrella» [en línea]. Actas del X Congreso de la AIH, Volúmenes I y II, 1989, pp. 1825-1834. [Última consulta: 14 de abril de 2013].  
Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\\_10\\_2\\_095.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_095.pdf)
- HUÉLAMO KOSMA, Julio, «Lorca y los límites del teatro surrealista español», en Dru DOUGHERTY; M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, pp. 207-214.
- LAFFRANQUE, Marie, «Federico García Lorca. Teatro abierto. Teatro inconcluso», en Ricardo DOMÉNECH (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, pp. 211-230.
- LUCAS, Antonio, «Huellas inéditas del último amor de Lorca» [en línea]. *El Mundo*, Madrid, 8/v/2016. [Última consulta: 25 de julio de 2016]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2016/05/08/572e191ee5fdea9c1a8b45e1.html>
- MARTÍN, Eutimio, «Una obra inédita de García Lorca: *Sombras*», *Quimera*, núm. 36, marzo 1984, pp. 51-55.
- MARTÍNEZ, Yanisbel, «“Títeres de cachiporra” en Granada» [en línea]. Revista *Titeresante*, 18/XI/2012. [Última consulta: 28 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.titeresante.es/2012/11/18/titeres-de-cachiporra-en-granada/>
- . «En busca de la niña que riega la albahaca», revista *Fantoche*, núm. 10, 2016, pp. 101-124.
- MAURER, Christopher, «Los negros», *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]*, Madrid, *Poesía*, núms. 23-24, 1985, pp. 143-151.  
—. «Sobre la prosa temprana de García Lorca (1916-1918)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 433-434, 1986, pp.13-20.

- . «De la correspondencia de García Lorca: datos inéditos sobre la transmisión de su obra», Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 1, 1987, pp. 58-85.
- MENARINI, Piero, «Un texto inédito para guiñol: *Cristobical*», *ALEC*, 11, 1986, pp. 13-37.
- . «Gli anni dei burattini», en Laura DOLFI (ed.), *L'«imposible/posible» di Federico García Lorca*, pp. 139-154.
- . «Otra nueva hoja de *Lola la comedianta*», Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 7-8, diciembre 1990, pp. 257-265.
- . «¿Es *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* realmente de Lorca?», en «Un “hombre de bien”», *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, a cura di Patricia GARELLI e Giovanni MARCHETTI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 177-190.
- MÉNDEZ, José, «Isabel García Lorca: Soy más radical que cuando tenía veinticinco años» [en línea]. Revista *Residencia*, núm. 6, julio-agosto 1998. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.residencia.csic.es/bol/num6/isabelgl.htm>
- MORA, Miguel, «Nigel Dennis enseña el “primer borrador” de un poema mayor de *Poeta en Nueva York*», *El País*, Madrid, 27/v/2004, pág. 36.
- NICOLODI, Fiamma, «Federico García Lorca, Manuel de Falla e la música», en Laura DOLFI (ed.), *L'«imposible/posible» di Federico García Lorca*, pp. 229-249.
- NOMMICK, Yvan, «Día de Reyes en casa de los Lorca. Muñecos en busca de maese» [en línea]. *La Opinión de Granada*, 2/v/2005, pág. 62. [Última consulta: 28 de mayo de 2016]. Disponible en: [http://www.manuelfalla.com/pdfs/pdf130316130732\\_139.pdf](http://www.manuelfalla.com/pdfs/pdf130316130732_139.pdf)
- OSTOS GABELLA, Manuel, «Cuadro de honor», Valencia, *Malvarrosa*, núms. 5-6, julio-agosto de 1954, pág. 3.
- . «De mis memorias. De la infancia de García Lorca», Madrid, *Alne*, núm. 5, diciembre de 1954, pp. 4-5.
- . «De mis memorias. De la infancia de García Lorca», Castellón, «Mijares», suplemento literario del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. 10, noviembre de 1956, pág. 5.
- PASQUAL, Lluís, «Palabras sobre La Barraca» [en línea]. Revista *Residencia*, núm. 7, marzo 1999. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.residencia.csic.es/bol/num7/barraca.htm>
- PORRAS, Francisco, «Un texto inédito para títeres, de Federico García Lorca», Madrid, *Títtere*, núm. 23, enero 1982.
- RODRIGO, Antonina, «*La historia del tesoro*, según Lorca» [en línea]. *El País*, 20/III/1983. [Última consulta: 8 de noviembre de 2015]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1983/03/20/cultura/416962812\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/03/20/cultura/416962812_850215.html)
- SALINAS, Pedro, «Dramatismo y teatro de Federico García Lorca», en *Literatura Española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 191-197.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «Supervivencia de un poeta» [en línea]. *Revista de Libros*, 01/12/1999. [Última consulta: 12 de junio de 2016]. Disponible en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/federico-garcia-lorca-epistolario-completo>
- SUAREZ AVILA, Luis, «Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca» [en línea]. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007), pp 1-14. [Última consulta: 21 de agosto de 2014]. Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarez1.pdf>
- TINNELL, Roger, «Correspondencia inédita a Federico García Lorca desde la Comunidad Valenciana» [en línea]. *Stichomythia: Revista de Teatro Contemporáneo*,

- núms. 11-12, 2011, pp. 309-329. [Última consulta: 12 de junio de 2016]. Disponible en: [http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/art\\_Tinnell.pdf](http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/art_Tinnell.pdf)
- UCELAY, Margarita, «El teatro juvenil de Federico García Lorca», Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 19-20, diciembre 1996, pp. 157-173.
- ULLAN, José Miguel, «“Federico y su mundo”, un libro hasta ahora inédito de Francisco García Lorca» [en línea]. *El País*, Madrid, 10/VII/1980. [Última consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1980/07/10/cultura/332028009\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/07/10/cultura/332028009_850215.html)

#### V. OBRAS TEATRALES CITADAS (IMPRESAS Y/O DIGITALES):

- BENAVENTE, Jacinto, *Teatro fantástico*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1905.
- \_\_. *Los intereses creados y La Malquerida*, edición de José MONTERO PADILLA, Madrid, Clásicos Castalia, 1996.
- CONEJERO, Alberto, *La piedra oscura*, Madrid, Institución Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2012.
- DE LA CRUZ, Ramón, *Las tertulias de Madrid o el porqué de las tertulias*, edición digital a partir de la de Emilio COTARELO Y MORI, Madrid, Bailly-Bailliere 1915-1928, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vols. 23 y 26, y cotejada con la edición crítica de José Francisco GATTI, en *Doce sainetes* (Barcelona, Labor, 1972, pp. 151-178). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-tertulias-de-madrid-o-el-porque-de-las-tertulias--0/html/ff8eb51a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-tertulias-de-madrid-o-el-porque-de-las-tertulias--0/html/ff8eb51a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0)
- GANIVET, Ángel, *El escultor de su alma: drama místico en tres autos*, precedido de un prólogo por Francisco SECO DE LUCENA, edición digital basada en la de Granada, Imprenta de *El Defensor dconste Granada*, 1904. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-escultor-de-su-alma-drama-mistico-en-tres-autos--0/html/>
- GOY DE SILVA, Ramón, *La corte del cuervo blanco: fábula escénica en cuatro actos. Ligeras confesiones del autor y varios juicios críticos*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1929, 2.ª edición.
- GRAU, Jacinto, *El hijo pródigo y El señor de Pigmalión*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956.
- \_\_. *El señor de Pigmalión*, edición de Luciano GARCÍA LORENZO, Salamanca, ediciones Anaya, 1972.
- JOVER, Gonzalo y G. DEL CASTILLO, Emilio, *Fenisa la comedianta*, zarzuela en un acto y dos cuadros con música del maestro Rafael CALLEJA, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908. Disponible en: <http://archive.org/details/fenisalacomedian27819call>
- LINARES RIVAS, Manuel, *El teatro de Manuel Linares Rivas* (tomo II), edición de Fidel LÓPEZ CRIADO, A Coruña, Editorial Diputación Provincial de A Coruña, 1999.
- MAETERLINCK, Maurici, *Les set princeses; Sor Beatriu, miracle en tres actes*, traducció d'en Josep MASSÓ-VENTÓS, Barcelona, Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1912.
- \_\_. *Teatro*, traducción y prólogo de María MARTÍNEZ SIERRA, México DF, Aguilar (Col. Biblioteca Premios Nobel), 1958.
- \_\_. *El pájaro azul. Interior*, traducción de R. BRENES MESES y Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, Buenos Aires, Losada (Col. Aniversario), 2008.
- MARTÍNEZ SIERRA, G., *Teatro de ensueño*, Madrid, Estrella, 1926.
- MESTRES, IGLÉSIAS, GUAL, VALLMITJANA, *Teatre modernista*, Barcelona, Edicions 62, 1982.



- OLIVER, Joan, *Pigmalión. Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw*, pròleg de Francesc VALLVERDÚ, Barcelona, Edicions 62, 1986.
- PIRANDELLO, Luigi, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, edición de Romano LUPERINI y traducción, notas y apéndice bibliográfico sobre Pirandello y la literatura española de Miguel Ángel CUEVAS, Madrid, Cátedra, 2001.
- ROSTAND, Edmond, *La princesa lejana, Cyrano de Bergerac y Chantecler*, Madrid, Aguilar, 1954, 2.ª edición.
- RUSIÑOL, Santiago, *Teatre*, Barcelona, Edicions 62, 1992, 5.ª edición.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Martes de carnaval*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- . *Divinas palabras*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, 7.ª edición.
- . *La Marquesa Rosalinda*, edición de César OLIVA, Madrid, Espasa Calpe, 1990, 5.ª edición.
- . *Jardín umbrío*, edición, introducción y notas de Luis T. GONZÁLEZ DEL VALLE, Barcelona, Círculo de Lectores (Biblioteca Valle-Inclán, dirigida por Alonso ZAMORA VICENTE), 1992.
- . *El yermo de las almas y El marqués de Bradomín*, edición de Ángela ENA BORDONADA, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- . *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, edición de Ricardo DOMÉNECH, Madrid, Espasa Calpe, 2007, 12.ª edición.
- . *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, edición de César OLIVA, Madrid, Espasa Calpe, 2008, 13.ª edición.
- . *Luces de bohemia*, edición a cargo de María Luisa SOTELO VÁZQUEZ, Barcelona, Austral Educación, 2016.

#### VI. OTRAS OBRAS CITADAS (IMPRESAS Y/O DIGITALES):

- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, II*, Madrid, Espasa Calpe, 1985.
- . *Novelas ejemplares II*, Madrid, PML Ediciones, 1995.
- DARÍO, Rubén, *Azul... y Cantos de vida y esperanza*, edición de Álvaro SALVADOR, Madrid, Espasa Calpe, 1995, 4.ª edición.
- . *Prosas profanas y otros poemas*, Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131996.pdf>
- ESPINOSA, Aurelio M., *Cuentos populares españoles*, Tomo primero, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946. Colección reeditada en un solo tomo en 2009 con un estudio previo de Luis DÍAZ GONZÁLEZ.
- MAETERLINCK, Maurice. *La inteligencia de las flores*, prólogo de Jorge Luis BORGES, Barcelona, Ediciones Orbis, 1987.
- . *La vida de las abejas*, ediciones el aleph.com, 1999. Disponible en: <http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/contents/MauriceMacterlinck-Lavidadelasabejas0.pdf>
- SHAKESPEARE, William, *La violación de Lucrecia*, versión lírica de Ramón GARCÍA GONZÁLEZ, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-violacion-de-lucrecia--0/html/ffe9b2c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-violacion-de-lucrecia--0/html/ffe9b2c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- SHELLEY, Mary W., *Frankenstein o el moderno Prometeo*, traducción de Isabel ALTÉS YÁÑEZ, Barcelona, Edicomunicación, 1994.

VIDAL DE BATTINI, Berta Elena, *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, Tomo IX, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1984. Disponible en: <file:///C:/Users/oxul/Downloads/cuentos-y-leyendas-populares-de-la-argentina-tomo-9--0.pdf>

#### VII. LIBROS DE CONSULTA RELACIONADOS CON EL TEATRO (IMPRESOS Y/O DIGITALES):

- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, traducción de Enrique ALONSO y Francisco ABELENDA, Barcelona, Edhasa, 2001, 8.<sup>a</sup> edición.
- BATLLE I JORDÀ, Carles, *El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/4845>
- DE OLAÑETA, José J. (ed), *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*, traducción de Abel VIDAL, Palma, Ed. Centellas, 2014.
- DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera S.A., 1992.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (colección hecha e ilustrada por D. Cándido Nocedal), edición digital a partir de la edición de Cándido Nocedal, Madrid, Atlas, 1952, pp. 480-502 (Biblioteca de Autores Españoles, 56). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/html/fedbb6e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/html/fedbb6e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0)
- JURKOWSKI, Henryk, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, traducción de Marily YARRITU, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1990.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español (II). Guía de obras de referencia y consulta*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2012.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro poético en España: del Modernismo a las Vanguardias*, Murcia, Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1993.
- (ed.). *La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- SIMON PIERRET, Jean-Pierre, *Maeterlinck y España*, Tesis doctoral, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense, 1983.

#### VIII. OTROS LIBROS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS:

- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, traducción de Ana María DE LA FUENTE, Barcelona, Plaza & Janés, 1983.
- DALÍ, Ana María, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Editorial Juventud, 1953.
- GIBSON, Ian, *Luis Buñuel, la forja de un cineasta universal 1900-1938*, Madrid, Aguilar, 2013.
- GULLÓN, Ricardo, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Puerto Rico, Ediciones de La Torre, 1961.
- MARTÍN OTÍN, José Antonio, *La desesperación del té (27 veces Pepín Bello)*, Valencia, Pre-Textos, 2008.

RODRÍGUEZ MORANTA, Inmaculada, *La revista Renacimiento (1907). Una contribución al programa ético y estético del Modernismo hispánico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

#### IX. HEMEROTECAS DIGITALES:

##### HEMEROTECA DIGITAL DEL DIARIO ABC MADRID (EN ORDEN CRONOLÓGICO DE FECHA DE PUBLICACIÓN):

GONZÁLEZ CLIFFORD, C., «La diplomacia y el teatro» [en línea]. *ABC Madrid*, 26/VII/1908, pág. 4. [Última consulta: 31 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1908/07/26/004.html>

«Los estrenos» [en línea]. *ABC Madrid*, 23/I/1909, pág. 8. [Última consulta: 6 de septiembre de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1909/01/23/008.html>

CADENAS, José Juan, «El primer millón de “Chantecler”» [en línea]. *ABC Madrid*, 15/IV/1910, pág. 3. [Última consulta: 6 de septiembre de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1910/04/15/003.html>

«Los libros de la semana» [en línea]. *ABC Madrid*, 27/III/1914, pág. 5. [Última consulta: 5 de julio de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1914/03/27/005.html>

VELASCO ZAZO, Antonio, «La Minerva» [en línea]. *ABC Madrid*, 13/VI/1914, pág. 4. [Última consulta: 18 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1914/06/13/004.html>

«Informaciones y noticias teatrales. La temporada en Eslava» [en línea]. *ABC Madrid*, 28/IX/1923, pág. 24. [Última consulta: 6 de septiembre de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1923/09/28/024.html>

«Informaciones y Noticias Teatrales» [en línea]. *ABC Madrid*, 16/I/1925, pág. 28. [Última consulta: 18 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1925/01/16/028.html>

«Dos acontecimientos en un mismo día» [en línea]. *ABC Madrid*, 3/III/1925, pág. 10. [Última consulta: 18 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1925/03/03/010.html>

MARTÍNEZ SIERRA, G., «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra» [en línea]. *ABC Madrid*, 7/XII/1928, pág. 3. [Última consulta: 4 de julio de 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1928/12/07/003.html>

«Noticias de libros y revistas» [en línea]. *ABC Madrid*, 12/IV/1929, pág. 36. [Última consulta: 5 de julio de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/04/12/036.html>

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, «Primer estreno de Federico García Lorca» [en línea]. *ABC Madrid*, 13/VI/1952, pág. 19. [Última consulta: 12 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1952/06/13/019.html>

«Federico García Lorca» [en línea]. *ABC Madrid*, 9/II/1982, pág. 75. [Última consulta: 7 de abril de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/02/09/075.html>

OTERO, Francisco, «III Festival de Títeres para adultos» [en línea]. *ABC Madrid*, 21/VII/1982, pág. 27. [Última consulta: 7 de abril de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/07/21/027.html>

«Bibliografía» [en línea]. *Blanco y negro*, Madrid, 21/III/1896, pág. 22. [Última consulta: 2 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1896/03/21/022.html>

**HEMEROTECA DIGITAL DEL DIARIO ABC SEVILLA (EN ORDEN CRONOLÓGICO DE FECHA DE PUBLICACIÓN):**

GALLEGO MORELL, Antonio, «Un poeta reunido» [en línea]. *ABC Sevilla*, 19/I/1955, pág. 5. [Última consulta: 8 de diciembre de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1955/01/19/005.html>

«Libros Nuevos. La revista “Malvarrosa”» [en línea]. *ABC Sevilla*, 30/III/1956, pág. 32. [Última consulta: 8 de diciembre de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1956/03/30/032.html>

«Se estrena en Madrid la primera obra de García Lorca» [en línea]. *ABC Sevilla*, 3/VI/1982, pág. 99. [Última consulta: 7 de abril de 2015]. Disponible en: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1982/06/03/099.html>

**HEMEROTECA DIGITAL DEL DIARIO ADARVE (PRIEGO DE CÓRDOBA):**

«Publicaciones» en la «Sección de Literatura y Bellas Artes del Casino de Priego» [en línea]. *Adarve*, Priego de Córdoba, núm. 195, 24/VI/1956, pág. 5. [Última consulta: 14 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.periodicoadarve.com/ficheros/100%20a%20199/195.%20240656.pdf>

**HEMEROTECA DIGITAL DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA:**

*REVISTA DESTINO* (BARCELONA)

SOLDEVILA, Carlos, «Vocación y heroísmo» [en línea]. *Revista Destino*, Barcelona, núm. 1008-1012 (diciembre), 1956, pág. 37. [Última consulta: 15 de enero de 2014]. Disponible en: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/251226/show/251038/rec/20>

**HEMEROTECA DIGITAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (EN ORDEN ALFABÉTICO):**

*GRECIA* (SEVILLA)

TAGORE, Rabindranath, *Una vez hubo un rey...* (en traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez) [en línea]. *Grecia*, Sevilla, 15/III/1919, pp. 1-5. [Última consulta: 6 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005418347&search=&lang=es>

*HERALDO DE MADRID* (MADRID)

DON PABLOS, «Dos estrenos» [en línea]. *Heraldo de Madrid*, 23/III/1920, pág. 2. [Última consulta: 5 de julio de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000755463&search=&lang=es>

SERNA, José S., «Charla amable con Federico García Lorca» [en línea]. *Heraldo de Madrid*, 11/VII/1933, pág. 5. [Última consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001032941&search=&lang=es>

*EL IMPARCIAL* (MADRID)

GÓMEZ DE BAQUERO, E., «Revista literaria» [en línea]. *El Imparcial*, Madrid, 4/XI/1907, pág. 3. [Última consulta: 4 de abril de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000226162&search=&lang=es>

*EL LIBERAL* (MADRID)

NOGALES, Pedro, «Polichinelas» [en línea]. *El Liberal*, Madrid, 5-VIII-1900, pág. 1. [Última consulta: 10 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001338879&search=&lang=es>

*EL SOL* (MADRID)

RODRÍGUEZ DE LEÓN, A., «“Un sueño de la razón”, trío de Cipriano Rivas Cherif» [en línea]. *El Sol*, Madrid, 6/I/1929, pág. 3. [Última consulta: 28 de diciembre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000387768&search=&lang=es>

PRATS, Alardo, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo. El poeta Federico García Lorca espera para el teatro la llegada de la luz, de arriba, del paraíso» [en línea]. *El Sol*, Madrid, 15/XII/1934, pág. 8. [Última consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000539802&search=&lang=es>

«Homenaje a Federico García Lorca» [en línea]. *El Sol*, Madrid, 10/V/1934, pág. 10. [Última consulta: 4 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000526310&search=&lang=es>

BAGARÍA, Luis, «Federico García Lorca habla sobre la riqueza poética y vital mayor de España» en la sección «Diálogos de un caricaturista salvaje» [en línea]. *El Sol*, Madrid, 10/VI/1936, pág. 5. [Última consulta: 13 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000580311&search=&lang=es>

*LA ESFERA* (MADRID)

FRANCÉS, José, «En Granada resucita el guignol» [en línea]. *La Esfera*, Madrid, núm. 475, 10/II/1923, pág. 23. [Última consulta: 25 de febrero de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003238252&page=23&search=&lang=es>

*LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA* (BARCELONA)

GESTOSO PÉREZ, José, «Una feria en un pueblo de Andalucía» [en línea]. *La Ilustración Artística*, Barcelona, 20/XII/1897, pp. 6-8. [Última consulta: 10 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001537340&search=&lang=es>

*LA LECTURA* (MADRID)

PÉREZ DE AYALA, Ramón, «El libro del mes. *Teatrillo* por Luis y Agustín Millares Cubas» [en línea]. *La Lectura*, Madrid, enero de 1903, pp. 607-609. [Última consulta: 4 de abril de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002649673&page=619&search=millares+cubas&lang=es>

\_\_. «Maeterlinck» [en línea]. *La Lectura*, Madrid, octubre de 1903, pp. 48-63. [Última consulta: 4 de abril de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002655852&page=58&search=maeterlinck&lang=es>

*LA LIBERTAD* (MADRID)

«Homenaje a Federico García Lorca» [en línea]. *La Libertad*, Madrid, 10/V/1934, pág. 2. [Última consulta: 4 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003105049&page=2&search=&lang=es>

*LA VOZ* (MADRID)

MORA GUARNIDO, José, «Crónicas granadinas: El Teatro “cachiporra” andaluz» [en línea]. *La Voz*, Madrid, 12/I/1923, pág. 2. [Última consulta: 25 de febrero de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000762985&page=2&search=&lang=es>

\_\_. «Crónicas granadinas: El teatro “Cachiporra” de Andalucía» [en línea]. *La Voz*, Madrid, 19/I/1923, pág. 4. [Última consulta: 28 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000763332&page=4&search=&lang=es>

PROEL, «Galería. Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar» [en línea]. *La Voz*, Madrid, 18/II/1935, pág. 3. [Última consulta: 13 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001016770&page=3&search=&lang=es>

*LUZ* (MADRID)

«Una nota de la Federación Universitaria Escolar» [en línea]. *Luz*, Madrid, 14/V/1934, pág. 1. [Última consulta: 4 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003577571&search=&lang=es>

*MADRID CÓMICO* (MADRID)

VITAL AZA, «Pepito Gorrón» [en línea]. *Madrid CómicO*, Madrid, 25/IV/1880, pp. 6-7. [Última consulta: 14 de enero de 2014]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002063872&page=5&search=&lang=es>

JACKSON VEYÁN, José, «Letre abierta» [en línea]. *Madrid cómicO*, Madrid, 9/IV/1910, pág. 6. [Última consulta: 6 de septiembre de 2015]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002118096&page=6&search=&lang=es>

*MUNDO GRÁFICO* (MADRID)

OTERO SECO, Antonio, «Una conversación inédita con Federico García Lorca» [en línea]. *Mundo Gráfico*, Madrid, 24/II/1937, pág. 10. [Última consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002438535&search=&lang=es>

**HEMEROTECA DIGITAL DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (GALLICA):**

*LE FIGARO* (PARÍS)

MIRBEAU, Octave, «Maurice Maeterlinck» [en línea]. *Le Figaro*, París, 24/VIII/1890, pág. 1. [Última consulta: 25 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281227j/f1.item.r=maeterlinck>

BOYER, George, «Courier des Théâtres» [en línea]. *Le Figaro*, París, 3/VII/1895, pág. 6. [Última consulta: 25 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2833261/f6.image.r=maeterlinck>

*LE RADICAL* (PARÍS)

LE CLERC, R., «La représentation» [en línea]. *Le Radical*, París, 12/V/1891, pág. 4. [Última consulta: 25 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7618096h/f4.image.r=maeterlinck>

«Caballero Lobo» en «Echos» [en línea]. *Le Radical*, París, 24/I/1909, pág. 1. [Última consulta: 20 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7616352r/f1.item.r=linares%20rivas>

*LE TEMPS* (PARÍS)

SARCEY, Francisque, «Chronique Théâtrale» [en línea]. *Le Temps*, París, 6/X/1890, pág. 2. [Última consulta: 25 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2326944/f2.item.r=maeterlinck>

«Théâtres» [en línea]. *Le Temps*, París, 20/II/1910, pág. 3. [Última consulta: 8 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k240030c/f3.item.r=goy%20de%20silva>

**PERSÉE: PORTAIL DE REVUES EN SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES**

GIBSON, Ian, «Federico García Lorca en Burgos: más artículos olvidados» [en línea]. *Bulletin Hispanique*, volume 69, número 1, 1967, pp. 179-194. [Última consulta: 12 de junio de 2016]. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1967\\_num\\_69\\_1\\_3901](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1967_num_69_1_3901)

LAFFRANQUE, Marie, «Essai de chronologie de Federico García Lorca» [en línea]. *Bulletin Hispanique*, volume 59, número 4, 1957, pp. 418-429. [Última consulta: 12 de junio de 2016]. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1957\\_num\\_59\\_4\\_3552](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1957_num_59_4_3552)

MARTÍN, Eutimio, «Declaraciones de Federico García Lorca al diario leonés “La Mañana”» [en línea]. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 23, 1974, pp. 93-100. [Última consulta: 19 de diciembre de 2015]. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1974\\_num\\_23\\_1\\_1951](http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1974_num_23_1_1951)



X. OTROS ARTÍCULOS CRÍTICOS Y PÁGINAS WEB:

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Apuntes sobre títeres» en la exposición *Historia de los títeres*, Fundación Joaquín Díaz, Urueña, 2004, 17 pp. [Disponible primero en línea: [http://www.funjdiaz.net/expos/ex\\_titeres3.htm](http://www.funjdiaz.net/expos/ex_titeres3.htm) con fecha del 15 de junio de 2005 para pasar a ser una publicación impresa con el título de *Títeres*].
- AYUSO, Adolfo, «Miguel Prieto, director de La Tarumba» [en línea], estudio histórico incluido en la revista *Fantoche*, núm. 1, octubre de 2007, pp. 48-61. [Última consulta: 20 de julio de 2014]. Disponible en: [http://www.unima.es/wp-content/uploads/2012/01/fantoche\\_1.pdf](http://www.unima.es/wp-content/uploads/2012/01/fantoche_1.pdf)
- . «Félix Malleu, domador de leones y hombre del guiñol» [en línea], estudio histórico incluido en la revista *Fantoche*, núm. 2, octubre de 2008, pp. 5-23. [Última consulta: 10 de julio de 2014]. Disponible en: [http://www.unima.es/spip/fantoche\\_2.pdf](http://www.unima.es/spip/fantoche_2.pdf)
- . «Informe para tallar un rostro a Don Cristóbal Polichinela» [en línea]. Ponencia publicada en la revista *Titeresante*, el 11 de febrero de 2014. [Última consulta: 6 de julio de 2014]. Disponible en: <http://www.titeresante.es/2014/02/11/informe-para-tallar-un-rostro-a-don-cristobal-polichinela-por-adolfo-ayuso/>
- BABLÉ, Pepe, «La Tía Norica y Cádiz» en la exposición *Historia de los títeres*, Fundación Joaquín Díaz, Urueña, 2004, 15 pp. [Disponible primero en línea: [http://www.funjdiaz.net/expos/ex\\_titeres3.htm](http://www.funjdiaz.net/expos/ex_titeres3.htm) con fecha del 15 de junio de 2005 para pasar a ser una publicación impresa con el título de *Títeres*].
- . «Actualidad y futuro de La Tía Norica de Cádiz» [en línea]. Ponencia publicada en la revista *Titeresante*, el 26 de enero de 2014. [Última consulta: 6 de julio de 2014]. Disponible en: <http://www.titeresante.es/2014/01/26/actualidad-y-futuro-de-la-tia-norica-de-cadiz-por-pepe-bable/>
- BELTRÁN, Gemma, «Principales personajes de la *commedia dell'arte*» [en línea]. CaixaEscena, septiembre de 2011, pp. 1-15. [Última consulta: 7 de julio de 2014]. Disponible en: <http://www.ies-galileo.com/wpcontent/uploads/2014/05/Personajes-de-la-Comedia-del-Arte.pdf>
- CABO MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> Rosa, «Teatro olvidado de Ramón Pérez de Ayala: *La dama negra*, 1903» [en línea]. *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, año n.º 8, n.º 112, 1984, pp. 605-614. [Última consulta: 2 de mayo de 2015]. Disponible en: [http://www.bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/catalogo\\_imagenes/imagen.cmd?path=4006534&posicion=1](http://www.bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=4006534&posicion=1)
- . «El teatro de Goy de Silva» [en línea]. *Lenguaje y textos*, núms. 6-7, 1994-1995, pp. 19-26. [Última consulta: 4 de julio de 2015]. Disponible en: [http://ruc.udc.es/bitstream/2183/7958/1/LYT\\_6-7\\_1995\\_art\\_2.pdf](http://ruc.udc.es/bitstream/2183/7958/1/LYT_6-7_1995_art_2.pdf)
- CARDONA, Rodolfo, «El poder de la palabra en *Los intereses creados* de Benavente» [en línea]. Actas del IX Congreso de la AIH, 1986, pp. 195-200. [Última consulta: 17 de junio de 2013]. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_021.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_021.pdf)
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL, «*El yermo de las almas* de Ramón del Valle-Inclán» [en línea]. Cuaderno Pedagógico, núm. 1, 24 pp. [Última consulta: 23 de noviembre de 2014]. Disponible en: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/01-EL-YERMO-DE-LAS-ALMAS-96-97.pdf>
- CORNEJO, Francisco J., «Don Cristóbal y Juan Misa el Sevillano» [en línea]. Revista *Fantoche*, núm. 1, octubre de 2007, pp. 13-25. [Última consulta: 21 de julio de 2014]. Disponible en: [http://www.unima.es/wp-content/uploads/2012/01/fantoche\\_1.pdf](http://www.unima.es/wp-content/uploads/2012/01/fantoche_1.pdf)
- CRUZ CASADO, Antonio, «El mito romántico del bandolero andaluz: los viajeros románticos y José María el Tempranillo» [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de

- Cervantes, 2003. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12826731999176073087846/index.htm>
- CUESTA GUADAÑO, Javier, «Sobre la recepción de Maeterlinck en España: *La Reina Silencio* (1911), de Ramón Goy de Silva» [en línea]. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Aleph de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, 2009, pp. 126-136. [Última consulta: 6 de septiembre de 2015]. Disponible en: <http://www.asociacionaleph.com/files/actas/ActasVCongreso.pdf>
- ESCOBAR BONILLA, María del Prado, «Estudio literario de “Alma y Vida” de Galdós» [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Última consulta: 2 de abril de 2016]. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/universidad\\_iberamericana/obra-visor-din/estudio-literario-de-alma-y-vida-de-prez-galds-0/html/fff35b64-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/portales/universidad_iberamericana/obra-visor-din/estudio-literario-de-alma-y-vida-de-prez-galds-0/html/fff35b64-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1)
- KUNICKA, Elżbieta, «Valle-Inclán y Teatro dei Piccoli: una inspiración vanguardista» [en línea]. Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, La Plata 1 al 3 de octubre 2008, pp. 1-11. [Última consulta: 5 de julio de 2013]. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.325/ev.325.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.325/ev.325.pdf)
- MACÍAS, Cristóbal, «El simbolismo del gallo y su reflejo en la obra de Picasso» [en línea]. *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 14, 2012, pp. 325-350. [Última consulta: 16 de julio de 2015]. Disponible en: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/13.%20Mac%C3%ADas.pdf>
- MENDIOLA OÑATE, Pedro, «Rubén Darío en la Biblioteca Nacional de Chile» [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Última consulta: 18 de mayo de 2013]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/bnc/dario/dario.shtml>
- MINGO, Nieves de, «El ideal romántico y la desazón amorosa en *La Calesera*» [en línea]. Programa del Teatro de la Zarzuela (temporada 2008-2009), pp. 1-55. [Última consulta: 4 de julio de 2013]. Disponible en: [http://teatrodelaZarzuela.mcu.es/es/2013-03-15-16-19-53/temporada-lirica-2008-2009/download/168\\_39e45b4c2bed9865bbd8407c0a1b03c6](http://teatrodelaZarzuela.mcu.es/es/2013-03-15-16-19-53/temporada-lirica-2008-2009/download/168_39e45b4c2bed9865bbd8407c0a1b03c6)
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Salomé o la tentación irresistible» [en línea]. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, núm. 1, junio de 2010 (ejemplar dedicado a *Las mujeres en el teatro*), pp. 130-144. [Última consulta: 14 de julio de 2016]. Disponible en: [file:///C:/Users/oxul/Downloads/Dialnet-SalomeOLaTentacionIrresistible-3691595%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/oxul/Downloads/Dialnet-SalomeOLaTentacionIrresistible-3691595%20(1).pdf)
- OLIVA, César, «El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán» [en línea]. A.L.E.U.A./15, pp. 109-122. [Última consulta: 24 de septiembre de 2014]. Disponible en: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7300/1/ALE\\_15\\_07.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7300/1/ALE_15_07.pdf)
- ORELLANA, Jorge, «George Bernard Shaw» [en línea]. *Cultura General – Lecturas y Datos interesantes*. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.arconet.es/users/rogelio/textos/shaw.htm>
- RIVAS IBÁÑEZ, Enrique de, «Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía. *Un sueño de la razón*, de Cipriano de Rivas Cherif. Nota a esta edición» [en línea]. Sección «Cuadernos» de *El público*, núm. 42, 1989, pág. 62. [Última consulta: 19 de abril de 2014]. Disponible en: <http://teatro.es/es/catalogos/catalogo-integrado#2resultspointer>
- . «Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía. *Un sueño de la razón*» [en línea]. Sección «Cuadernos» de *El público*, núm. 42, 1989, pp. 63-99. [Última consulta: 19 de abril de 2014]. Disponible en: <http://teatro.es/es/catalogos/catalogo-integrado#2resultspointer>

- RODA, Cecilio de, «Los instrumentos musicales y las danzas en el *Quijote*» [en línea]. Biblioteca Digital del Ateneo: Libros y folletos, Madrid, III centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, pp. 146-176. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: [http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca\\_digital/folletos/Folletos-0142.pdf](http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folletos/Folletos-0142.pdf)
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Modernismo y teatro de ensueño», *ALEC*, 14, 1989, pp. 199-222.
- . «Tendencias del teatro poético en España» (1915-1930)», en Dru DOUGHERTY; M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, pp. 255-263.
- . «Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX» en la exposición *Historia de los títeres*, Fundación Joaquín Díaz, Urueña, 2004, 36 pp. [Disponible primero en línea: [http://www.funjdiaz.net/expos/ex\\_titeres3.htm](http://www.funjdiaz.net/expos/ex_titeres3.htm) con fecha del 15 de junio de 2005 para pasar a ser una publicación impresa con el título de *Títeres*].
- SÁNCHEZ-CASCADO, María José, «Ideas teatrales de don Cipriano de Rivas Cherif» [en línea]. *Teatro*, núm. 1, 1992, pp. 141-146. [Última consulta: 19 de abril de 2014]. Disponible en: <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4443/Ideas%20Teatrales%20de%20Don%20Cipriano%20de%20Rivas%20Cherif.pdf?sequence=1>
- SÁNCHEZ, Juan Pedro, «Ética y estética en *El pájaro azul* de Maeterlinck» [en línea]. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 24, julio-octubre 2003. [Última consulta: 17 de marzo de 2013]. Disponible en: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p\\_azul.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p_azul.html)
- SANMARTÍN, Rosa, «Rafael Alberti, un poeta en escena» [en línea]. *Stichomythia: Revista de Teatro Contemporáneo*, núm. 2, 2004, 5 páginas. [Última consulta: 14 de julio de 2013]. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/ALBERTI.pdf>
- SANTOS DEULOFEU, Elena, «"La Farsa": una revista teatral de vanguardia (1925-1926)» [en línea]. Twentieth Century Spanish Association of America, volumen 6, núms. 1-2, 1988-1989, pp. 57-65. [Última consulta: 22 de julio de 2015].  
Disponible en: [http://digital.csic.es/bitstream/10261/77229/1/VILCHES-DOUGHERTY\\_Siglo%20XX-20Th%20Century\\_1988-1989.pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/77229/1/VILCHES-DOUGHERTY_Siglo%20XX-20Th%20Century_1988-1989.pdf)
- SCHIAVO, Leda, «Tradición literaria y nuevo sentido en *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán» [en línea]. Actas del IV Congreso de la AIH, 1971, pp. 611-616. [Última consulta: 9 de abril de 2014].  
Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_057.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_057.pdf)
- TOLEDANO, Juana, «Una aportación al teatro simbolista en España: los dramas de Goy de Silva» [en línea]. Actas del XII Congreso de la AIH, 1995, pp. 275-283. [Última consulta: 4 de julio de 2015].  
Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_4\\_037.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_037.pdf)
- UHRHAN DE IRVING, Evélyn, «Presencia de Rubén Darío en Guatemala» [en línea]. Actas del IV Congreso de la AIH, Volumen II, 1971, pp. 735-745. [Última consulta: 18 de mayo de 2013].  
Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_070.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_070.pdf)
- VAREY, John E., «Representaciones de títeres en teatros públicos y palacios: 1211-1760» [en línea]. *Revista de Filología Española*, vol. XXXVIII, n.º 1-4 (1954), pp. 170-211. [Última consulta: 11 de agosto de 2015]. Disponible en: <http://xn--revistadefilologiaespaola-oc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/1081/1372>
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca; DOUGHERTY, Dru, «La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: la *Página teatral* del *Heraldo de Madrid*

(1923-1927)» [en línea]. Twentieth Century Spanish Association of America, volumen 6, núms. 1-2, 1988-1989, pp. 47-56. [Última consulta: 22 de julio de 2015].

Disponible en: [http://digital.csic.es/bitstream/10261/77229/1/VILCHES-DOUGHERTY\\_Siglo%20XX-20Th%20Century\\_1988-1989.pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/77229/1/VILCHES-DOUGHERTY_Siglo%20XX-20Th%20Century_1988-1989.pdf)

ZAHAREAS, Anthony, «La historia en el esperpento de Valle-Inclán» [en línea]. Actas del II Congreso de la AIH, 1965, pp. 705-711. [Última consulta: 4 de julio de 2013].

Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih\\_02\\_1\\_071.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_071.pdf)

«Le Symbolisme de Maeterlinck» [en línea]. [Última consulta: 17 de marzo de 2013].

Disponible en: <http://users.skynet.be/litterature/symbolisme/maeterlinck.htm>

«Lettre à Maeterlinck» in *Notes artistiques – Constantin Stanislavski*. Traduction Macha Zonina et Jean-Pierre Thibaudat [en línea]. Editions Circé/Théâtre National de Strasbourg, pp. 85-87. [Última consulta: 18 de mayo de 2013]. Disponible en:

<http://www.theatre-du-soleil.fr/pensee/stanislavski.shtml>