

Introducción

En un ensayo escrito durante la guerra civil dijo Luis Cernuda del poeta granadino: «A nadie he conocido que se hallara tan lejos de ser una imagen convencional como Federico García Lorca. Ni siquiera podíamos pensar que un día lo fijase la muerte en un gesto definitivo». Y añade a renglón seguido: «Parecía imposible hallarlo inmóvil en nada, aunque esa nada fuese la muerte». La imagen que lo define, indica Cernuda, es la de un río: siempre el mismo y siempre distinto, fluyendo inagotable¹. Mas si ésta era la imagen que la persona producía, otro tanto ocurre con el reflejo literario dejado. Pocos creadores de tan rica versatilidad y capacidad de iluminar mundos tan dispares, tal como muestra su dramaturgia.

1. «Federico García Lorca. (Recuerdo)», artículo fechado en «Londres, abril 1938». Cf. *Prosa completa*, ed. D. Harris y L. Maristany, Barcelona, Barral, 1975, pág. 1338.

La casa de Bernarda Alba ha sido estudiada desde diversas perspectivas, las más de las veces atendiendo a su relación con las dos tragedias que la preceden, *Bodas de sangre* y *Yerma*. De ellas se diferencia por un distinto propósito: el de crear un drama sin salida, ni siquiera por la vía de la elevación del conflicto a un plano simbólico y poético. Obra dura y despojada, en ella culmina el teatro del poeta, asesinado dos meses después de terminarla, cuando se hallaba en la plenitud de su vida y capacidad creadora. Rodean, por ello, a este intenso drama multitud de noticias sobre los cambiantes proyectos teatrales en que Lorca estaba empeñado en el periodo 1935-1936. No carece de interés, por tanto, situar la escritura de *La casa de Bernarda Alba* en ese preciso contexto biográfico: el del poeta que anota, declara, comenta, siempre vertido hacia los demás como necesitado de oyentes que confirmen su palabra, paralela al hecho de la escritura. No se me oculta que en esta reconstrucción el crítico se mueve a veces más entre hipótesis que entre certezas, dentro de una labor que el acopio nuevo de noticias ha ido equilibrando y matizando con los años.

*

Últimos proyectos literarios de García Lorca

En febrero de 1935, cuando *Yerma* llevaba ya algo más de mes y medio de continuo (y polémico) éxito en el teatro Español de Madrid, García Lorca declaraba en una entrevista:

Tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social. Uno de estos dramas será sobre la guerra. Estas obras tienen una materia distinta a la de *Yerma* o *Bodas de sangre*, por ejemplo, y hay que tratarlas con distinta técnica también.

Por otras declaraciones del poeta, refrendadas por diversos críticos, como su propio hermano², sabemos del lento madurar de sus obras antes de que pasaran al papel, lo que ocurría en un tiempo relativamente breve. Antes de la escritura, la obra se define y cobra forma pormenorizada, con visión de personajes y escenas, a través de la simple comunicación oral, en la que aflora y se asienta la concepción dramática imaginada. En ocasiones, el poeta traza sobre una o dos cuartillas una síntesis del tema y desarrollo de la obra, quizá como un modo de fijar lo ideado y de precisarlo en la reflexión que la escritura impone. La descripción oral, por los datos que nos son conocidos, debía de ser la más detallada, además de susceptible de cambios continuos, en tanto que las referidas anotaciones debieron de cumplir una función de esbozo primigenio. En un poeta para el que la palabra cumple un papel tan importante la memoria es potencia decisiva en el proceso de creación. Ella selecciona y arraiga lo que la escritura refrendará sin alteraciones, si nos referimos a la estructura última de la obra. De ahí que, truncada súbitamente la vida del poeta, haya pervivido por testimonios diversos la estela del Federico imaginador de proyectos incesantes, de proyectos quizás arrum-

2. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Edit., 1980, págs. 334-335.

bados por él mismo en el transcurso de su breve vida y de otros que murieron con él. Así lo ha recordado Pablo Neruda:

Derrochaba la imaginación, conversaba con iluminaciones, regalaba la música, prodigaba sus mágicos dibujos, rompía las paredes con su risa, improvisaba lo imposible, hacía de la travesura una obra de arte. [...] Pero lo que me sobrecoge es pensar que estaba comenzando, que no sabemos dónde hubiera llegado si el crimen no hubiera aplastado su mágico destino. [...] Era infatigable en la creación, en la experimentación, en la elaboración. Es decir, tenía en sus manos la sustancia y las herramientas: estaba preparado para las mayores invenciones, para todas las distancias. Así, pues, viendo la belleza que nos dejó, pensando en su juventud asesinada, pienso con dolor en la belleza que no nos alcanzó a entregar³.

El derroche vital que insinúan estas medidas y hermosas palabras de Neruda ha favorecido la imagen de un poeta elemental, de fulguraciones casuales o caprichosas. A ello han contribuido apuntes biográficos de algunos de los que le conocieron, incapaces de ver más allá del deslumbramiento, cegados por su misma luz. Como añade Neruda: «Hay dos Federicos: el de la verdad y el de la leyenda». No importa ahora la segunda, materia de una biografía crítica. Acaso sí convenga situar *La casa de Bernarda Alba* en la última etapa creadora del poeta, en el contexto de otras obras dramáticas inacabadas o nunca nacidas, pues constancia queda de unas y otras.

3. «Querían matar la luz de España», discurso pronunciado en São Paulo, 1968. Cf. *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pág. 107.

Hacia el otoño de 1934, García Lorca se entrega a la creación de su obra de un modo intensísimo, con paulatino abandono del absorbente trabajo de dirección de La Barraca. F. Martínez Allende, dedicado durante largos años a tareas teatrales en Argentina, donde conoció al poeta, ha evocado su reencuentro con él poco antes del estreno de *Yerma* en Madrid (29-XII-1934)⁴. Le encontró, escribe, «consagrado a producir en silencio». Si seguía alentando a los miembros de La Barraca, u orientaba el montaje de *Peribáñez*, colaborando en la música, vestuario y dirección junto a Pura Maortua de Ucelay para la representación que realizó el Club Teatral Anfisitora, otra tarea primordial le ocupaba. Reflejando palabras suyas, Martínez Allende denota la siguiente convicción: «Su misión fundamental era ser poeta, y como poeta, dramaturgo». El Teatro Universitario y la experiencia argentina le habían proporcionado el dominio y más profunda visión de la técnica teatral. A esto se aunaba, pues lo anterior no era sólo adquisición reciente, el sólido éxito obtenido con su obra dramática, primero en Buenos Aires y después en Madrid, con repercusión en otras capitales españolas. A despecho de algunas incomprendiciones y ataques, el antiguo triunfo del poeta se veía consolidado de manera definitiva por el triunfo del dramaturgo. Éste adquiría ya un carácter de profesional del teatro, aun sin acartonamiento o esclavitud alguna. Así, antes de estrenarse *Yerma*, García Lorca había ini-

4. «García Lorca, director escénico», en *Gaceta del Caribe*, agosto 1944, págs. 14-15. Agradezco el conocimiento de este artículo a Francisco Giner de los Ríos.

ciado ya la redacción de *Doña Rosita la soltera*. En el tiempo que le quedaba de vida escribió *La casa de Bernarda Alba*, probablemente de un solo trazo, más la *Comedia sin título* y *Los sueños de mi prima Aurelia*, obras que no pudieron ser terminadas.

Entre los papeles del poeta se ha conservado, además, una lista de obras en proyecto. Está escrita sobre media hoja rasgada y acaso corresponda a comienzos de 1936:

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.

La periodista María Luz Morales recordó para Antonina Rodrigo los proyectos que el poeta le había comunicado durante su estancia en Barcelona con motivo del estreno de *Doña Rosita*⁵. García Lorca habría hablado de una obra sobre Santa Teresa, de la que no quedan otras indicaciones, y de la tragedia *Los soldados que no quieren ir a la guerra*, tragedia de «mujeres solas»..., de mujeres vestidas de luto: madres, hermanas, novias, hijas, esposas. El título real de esta obra, al menos como puede

5. Cf. *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1975, pág. 396.

comprobarse en la lista manuscrita del poeta, era *Carne de cañón*. La expresión coloquial y la descripción a María Luz Morales implican una actitud antibelicista: la muerte de los soldados, convertidos en «carne de cañón», al servicio de intereses ajenos al sacrificio trágico de su vida. Este horror a la guerra habría sido ya expresado por García Lorca en textos anteriores, como ha estudiado Marie Laffranque⁶, especialmente en «Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)», de *Poeta en Nueva York*.

El poeta conecta, así, con una viva preocupación que han de sentir otros intelectuales del momento, de Antonio Machado a Max Aub. Aludirá en filigrana a este proyecto, lo mismo que a *El miedo del mar*, en su «Discurso a los actores madrileños», de marzo del 35. En esta ocasión reclama, para poetas y dramaturgos, desafíos formulados del siguiente modo: «¿A que no eres capaz de expresar la angustia del mar en un personaje?» “¿A que no te atreves a cantar la desesperación de los soldados enemigos de la guerra?”⁷. En el segundo caso el canto tal vez implicara una tragedia con predominio de lo coral. Esto mismo parece dar a entender la coherente explicación de María Luz Morales.

De creer a Martínez Nadal⁸, aunque no pueda señalarse prelación alguna, *Carne de cañón* se habría transmutado en *Caín y Abel*, con cambio de título, pero con idéntica intención. El crítico y amigo del poeta no señala la

6. En «Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca», *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1978, págs. 248-270.

7. En nuestra edición de *Yerma*, en esta misma colección, págs. 139-140.

8. Cf. *El Público. Amor, teatro y caballos en la obra de F. G. Lorca*, Oxford, The Dolphin Book, 1970, pág. 255.

identidad de proyectos, pero debe deducirse de sus palabras:

Repetidas veces me habló de este proyecto [*Caín y Abel*] como de un drama feroz contra la guerra, un drama en 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. «Al principio nadie entenderá de qué se trata», decía.

Ese fondo de multitudes tal vez fuera el friso de mujeres de luto recordado por María Luz Morales. La descripción del argumento debió de ser tan vívida y concreta que la periodista esperó durante años la aparición de la obra, pensando que habría sido escrita. No obstante, las diferencias con la descripción de Martínez Nadal saltan a la vista. Frente al protagonismo femenino de uno de los proyectos, el tema de la lucha fratricida en el otro. Para resolver la oposición habría que admitir una evolución casi radical en el enfoque de un proyecto unitario en la raíz, lo que es fácilmente admisible ante el modo de proceder del poeta en la creación de sus obras. Los mismos títulos, dando por hecho que el indicado por María Luz Morales no responde más que a la descripción, vendrían a probar la aludida evolución.

La lista arriba copiada nos lleva a otros títulos muy distintos. Uno de ellos es *Los rincones oscuros*, «obra flamenca» que ha de relacionarse con otro título: *El poema del café cantante*. La citada investigadora Antonina Rodrigo ha exhumado una noticia periodística (*Heraldo de*

Aragón, Zaragoza, 21-I-1936) por la que sabemos que en ese año y mes el poeta leyó «algunos episodios» de una nueva obra a la actriz andaluza Carmen Díaz, que se hallaba entonces representando en Zaragoza⁹. García Lorca habría llegado a la ciudad para entrevistarse con la actriz, acompañado por el músico Federico Elizalde. Dice así la nota del periódico:

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 bailaoras y cantaoras de gran belleza, que por una apuesta murieron casi bailando sobre los suelos mojados de vino manzanilla.

La obra tendría por título, quizá provisional, *El poema del café cantante*, tal como he avanzado, y la música había sido compuesta por Elizalde. Carmen Díaz, por otra parte, contaba con la participación de Rafael Ortega como pareja de baile para los pasajes coreográficos. Cabe añadir que precisamente en una «Presentación de Pilar López y Rafael Ortega», fechable en 1935¹⁰, García Lorca se había referido a una anécdota de la que, al parecer, partía *El poema del café cantante*: la muerte de una bailaora, de nombre Rita, que murió bailando a causa de

9. Ob. cit., pág. 397.

10. Así lo establece, acertadamente, Joaquín Forradellas en su edición de *La zapatera prodigiosa*, Salamanca, Almar, 1978, pág. 230.

un aborto producido por la misma danza, surgida inicialmente por una apuesta.

Según transmite Antonina Rodrigo, la comedia había sido ya leída a un grupo de amigos barceloneses. ¿Había sido acaso terminada, tal como se deduciría de este último hecho? Por de pronto, el título aducido no debía de tener carácter definitivo, pues de lo contrario el poeta no lo habría silenciado en Zaragoza, donde sí debió de describir su obra como «poema evocador de los cafés cantantes de Sevilla». La definición de «poema» cuadraría a esta comedia del mismo modo que a *Doña Rosita*, subtitulada «Poema granadino del novecientos». Por otro lado, pocas dudas caben sobre la existencia de una parte escrita de la obra, pues difícilmente habría llegado el autor a ningún acuerdo con Carmen Díaz, incluso informal, sin haberle leído previamente algunas escenas. Como en el caso de *Yerma* y *Comedia sin título*, García Lorca pudo leer lo que llevaba escrito y describir el ulterior desarrollo de la comedia. Es lo que hizo respecto a las dos obras citadas ante Margarita Xirgu, volviendo luego a repetir el mismo proceder con *La casa de Bernarda Alba* ante diversos amigos, como después documentaré. El *Heraldo de Aragón* es sumamente inconcreto al hablar de la lectura de «algunos episodios», lo que probablemente haya que traducir por «algunas escenas». Sin embargo, el periodista debió de estar presente en la lectura, pues traza claramente la distinción entre «lo que se conoce» y «lo que anticipó» el poeta, sacando la correspondiente deducción: la obra «promete ser algo grande». Todo indica que una vez más García Lorca leyó y revivió ante sus oyentes lo que llevaba escrito —unas es-

cenos, constitutivas quizá de un primer acto— y describió el resto del proyecto. La evidencia de la nota periodística, aunque no se tenga noticia de ningún fragmento conservado, se aúna a la coherencia con que se enlazan los datos aportados. Aun sin documento alguno probatorio —es decir, sin manuscrito—, debe admitirse la escritura parcial de *Los rincones oscuros*.

Pero es más: por un nuevo testimonio se puede confirmar que la comedia fue, en efecto, iniciada, si bien bajo otro título: *Los sueños de mi prima Aurelia*, pieza inacabada de la que sólo se ha conservado un fragmento, equivalente a un primer acto. Las vivencias del poeta niño tienen en esta obra —y el título «autobiográfico» ya lo delata— un papel primordial. Pues bien, el diario madrileño *La Voz* publicó el 8 de octubre de 1936 un editorial en el que, tras calificar doloridamente los hechos, se evoca la personalidad y proyectos últimos del poeta asesinado:

Habíamos visto a García Lorca a fines de junio en Madrid. Lo vimos —¡cómo no!— en el saloncillo de un teatro, y de teatro y de arte nos habló con su fe encendida y con su ardoroso arrebatado de siempre. Estaba ya preparando su labor para la temporada inmediata. La comedia de Margarita Xirgu, la comedia de Carmen Díaz... Evocaciones de la España vibrante y castiza de otras épocas, en la que se mezclaban dulces episodios familiares, nostalgias de antiguas lecturas y recuerdos folklóricos de grato sabor popular. Alegre y optimista, Federico explicaba a una actriz algunos momentos escénicos imaginados por él. Y gozaba, con su excelente humor de buen muchacho, canturreando una vieja habanera:

En Cuba,
la isla hermosa del ardiente sol,
bajo un cielo azul...

e interrumpiendo la estrofa para decir, como le decía la dama que le inspiró la situación dramática:

–Niño, estate quieto y no seas malo..., que te voy a pegar, que te voy a pegar.

Reíamos todos, contagiados por el burlesco espíritu del poeta, y adivinábamos ya la gracia zumbona e irónica de la escena al adquirir plasticidad sobre un tablado.

Si esta vivificada conversación del poeta se desarrolló a fines de junio (en el «saloncillo» del Español), debió de ser una vez terminada *La casa de Bernarda Alba*, la «comedia» prometida a M. Xirgu, fechada por su autor el 19 de dicho mes. Escrito ya el intenso drama, García Lorca volvía sus ojos hacia la obra nueva, destinada a Carmen Díaz, puesta por el momento en cuarentena, como parte de las «comedias imposibles» (por su dificultad de estreno), la *Comedia sin título*. No hay duda alguna, a mi entender, de que la obra en preparación era *Los sueños de mi prima Aurelia*. En primer lugar, la referencia a Carmen Díaz en *La Voz* y el *Heraldo de Aragón* presupone la identidad de los dos proyectos. Que esta identidad se lograra mediante la transformación de la idea original no hace más que iluminar con un nuevo ejemplo el modo habitual de proceder del poeta. Por último, la mención en *La Voz* de «episodios familiares», «nostalgias de antiguas lecturas» y «recuerdos folklóricos», incluida la habanera que se cita, cuadra perfectamente con

lo que nos es conocido de *Los sueños*. Basta, para comprobarlo, acudir al citado libro de Francisco García Lorca, quien recrea un mundo semejante al aludido, incluso cuando no hace referencia explícita a la citada obra.

Aun sin extenderme sobre el siguiente punto, *La casa de Bernarda Alba* se sitúa originalmente «en un pueblo andaluz de tierra seca», como el poeta escribió y tachó en la hoja primera de su manuscrito. En cuanto realidad vivida, este pueblo no es otro que Valderrubio (antes Asquerosa), pueblo de pozos, como se dirá en el drama, ligado a la vida del autor. En oposición a Valderrubio surge, como fuente inspiradora de *Los sueños de mi prima Aurelia*, el ámbito familiar de Fuente Vaqueros. Por supuesto que este microcosmos referencial se ha expandido y ha sido sobrepasado artísticamente en las dos obras, de manera acabada en la única a la que García Lorca pudo dar remate.

Vueltos a las declaraciones del propio poeta, diría en una entrevista concedida al periodista Otero Seco a principios de 1936:

–Y de teatro, ¿qué tienes terminado o en preparación?

–¿Terminado? 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; una comedia andaluza, de la Vega granadina, con cantaores –¡cuidado!, no una comedia flamenca al uso–, y un drama que se titula *La sangre no tiene voz*. Esta última obra 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.

La primera obra aludida, que ha editado y documentado exhaustivamente Marie Laffranque, no es otra que la citada *Comedia sin título*, que cobra nombre de la carencia del mismo. En cuanto a la comedia andaluza, queda refrendada su existencia por boca de su propio autor. Como en otras ocasiones, el poeta abulta la realidad al dar por terminadas las dos piezas. Sin embargo, partía de una verdad suficiente, como muestran los testimonios sobre un segundo acto, que no se ha conservado, de la *Comedia sin título*. Finalmente, drama y comedia, con la documentación que he comentado, postulan la veracidad de la escritura de *La sangre no tiene voz*, siquiera fuera de un fragmento. El poeta la emparentaba en el tema con *La venganza de Tamar*, comedia de Tirso a la que debe referirse en contra de los «tartufos» que se habían asustado de la «crudeza» en tema y lenguaje de *Yerma*, atacada por la crítica de los periódicos más reaccionarios a raíz de su estreno¹¹. La afirmación del poeta indica que la herida estaba abierta. Ahora bien, en las dos declaraciones hasta el momento transcritas, García Lorca establece claramente la diferenciación entre obras proyectadas y obras terminadas. Si ha sido normal partir de la «exageración andaluza» del poeta, los datos que diversos investigadores han logrado reunir en los últimos años inducen a una razonable prudencia antes de negarle el pan y la sal al poeta en sus afirmaciones. Aun rebajadas de grado, más de una se ha descubierto como potencialmente cierta, por más que faltara la prueba que las confirmara.

11. Cf. mi artículo «Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico de García Lorca», en *RABM*, LXXXII, núm. 2, 1979.

En cuanto a *La sangre no tiene voz*, que tal vez haya que relacionar con el título *El sabor de la sangre*, Rivas Cherif la ha descrito, en mala prosa, del siguiente modo: «Traducción en un suceso real, de uno de sus amigos menestrales de Barcelona, de quienes me había hablado sin hacerme compartir su amistad, y que viene a ser tramsunto moderno del “Romance de Tamar y Amnón”»¹².

Otro es el caso de *El hombre y la jaca*, documentado como proyecto desde 1931, y que Rivas Cherif cita como *La bestia hermosa*. Manuel Altolaguirre nos ha dejado la más ceñida descripción:

Pensaba escribir una tragedia griega y me contaba el argumento: «En Córdoba vivía un rico labrador con su hijo, mozo solitario, que estaba enamorado de su jaca. El padre, para contrariar estos amores, se llevó al animal a una feria vecina para venderle. El hijo se enteró y fue por su jaca al mercado. Su jaca blanca, al verle, saltó con alegría la empalizada en donde estaba presa con el restante ganado. Volvieron jaca y mozo hasta el pueblo. El padre, que los vio, fue por su escopeta y, disparando contra el animal, lo dejó muerto. El mozo, enloquecido, con un hacha, furiosamente, mató a su propio padre». Nunca escribió esta obra, pero cito este tema para demostrar que su fantasía le llevaba más allá de lo humano, por encima de su conciencia, a los mitos más incomprensibles, como un Esquilo de nuestro tiempo¹³.

12. «Poesía y drama del gran Federico. La muerte y la pasión de García Lorca», en *Excelsior*, México, 27-I-1957. Todas las citas restantes de Rivas Cherif proceden de este mismo artículo.

13. En «Nuestro tiempo», *Hora de España*, IX, septiembre de 1937.

Rivas Cherif se ha referido también a *La bola negra*, título que el propio García Lorca tachó en su lista para sustituirlo por *La piedra oscura*, si bien se haya conservado entre sus papeles el inicio, bajo el primer título, de un «Drama de costumbres actuales». En las cuatro hojas encontradas, la última, y segunda de diálogo, dejada a medio escribir, sólo se indica el *dramatis personae* y se esboza un comienzo de diálogo entre Carlos, joven de veinte años, y su hermana. En la mencionada lista, *La piedra oscura* quedaba definida como «drama epéntico». «Epentismo» y «epéntico» fueron palabras de la invención del poeta, del que es conocida su afición burlesca al uso de neologismos verosímiles (piénsese comparativamente en «epéntesis» y «epentético»), que alcanzaron carta de naturaleza en el círculo de sus amigos. De acuerdo con Rivas Cherif, García Lorca quería escribir un drama realista sobre el tema de la homosexualidad en un medio provinciano:

—«Voy a escribir un drama realista. Como los de Linares Rivas.» Y me contó, riéndose, la primera escena:

«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.»

—«¿Qué te parece para empezar?», volvió a reír con estrépito.

–Que no lo escribes –le contesté–. A ti te pedirán siempre ya «dramas poéticos».

Es a esta obra, así recordada por Rivas Cherif, a la que García Lorca debió de referirse en una entrevista de diciembre de 1934. Tras mencionar la trilogía incompleta, que estaría compuesta por *Bodas de sangre*, *Yerma* y *Las hijas de Loth*, esta última sin escribir, añadió: «Después quiero 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. Aquí, lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral». El subtítulo de *La bola negra* y la reflexión moral sobre la homosexualidad parecen implícitamente aludidos. Por otro lado, también la *Comedia sin título* se abre con un *sermo moralis* que trata de romper la quietud confiada del público del patio de butacas. Es a estos espectadores (entusiastas del teatro de Benavente, Linares Rivas o los Quintero) a los que el poeta trata de fustigar y despertar, ya desde su drama *El público*. Para García Lorca, comedido en las alusiones personales, los tres autores citados eran representantes de un teatro burgués que él atacó repetidamente.

Siguiendo con otros títulos, de *Casa de Maternidad* no se ha conservado más que el *dramatis personae*, lo que da a entender que la obra estaba pensada, al menos en lo esencial, si es que no se ha perdido el resto del manuscrito. Esta suposición última parece improbable, dada la ausencia de noticias y testimonios sobre la obra. Sobre una hoja única, y bajo el título, García Lorca escribió la lista de personajes:

El poeta
Elena. Enfermera
Isidra. Boba
Esperanza. Jorobada
Mujeres del pueblo
Antonia. Ciega
Médicos
Monjas
Ángeles
Carpinteros
Banqueros

La rara enumeración, con la introducción de los ángeles como personajes, o la del mismo poeta en medio de tan crasa humanidad como la que se indica, sugiere que el realismo impuesto por el título iba a ser quebrado por rupturas líricas semejantes a las que se perciben en la *Comedia sin título*. Mas, hablando de realismo, acaso haya que atender a lo dicho por el autor (el mismo poeta) al comienzo del citado drama:

Con toda modestia debo advertir que nada es inventado. Ángeles, sombras, voces, liras de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que lleváis en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer, o el labio cansado del comerciante.

No ha quedado constancia, sin embargo, del argumento de *Casa de Maternidad*, título que aparece tachado al frente de la primera hoja manuscrita de la *Comedia*. No supone esto identidad necesaria de propósitos, según

puede deducirse, sino simple azar en el uso de hojas diversamente anotadas.

Vueltos sobre la lista manuscrita, desconozco noticia alguna sobre *La Quimera*, *El miedo del mar* o *Las monjas de Granada*. En septiembre de 1934, Juan Chabás alude fugazmente a *La hermosa*, al afirmar, en entrevista con García Lorca, que éste «ya tiene terminada *Yerma* y ahora acabará *La hermosa*, otra gran tragedia de amor». Acabar implica, por deducción obvia, dar fin a algo ya iniciado. Ante la ausencia de otros testimonios, no se descarta que la aludida terminación pendiera únicamente del esquema de la obra nítidamente trabado en la palabra del poeta. Por desgracia, Chabás no añade ninguna otra precisión a lo dicho. Conocemos, no obstante, el subtítulo de *La hermosa*: «Poema de la mujer deseada». Si *Yerma* fue definida por su autor como «poema trágico», esta «tragedia de amor» debe ser considerada el proyecto de otra tragedia poemática al estilo de *Yerma*. Por otro lado, el «mito andaluz» de *El hombre y la jaca* (o *La bestia hermosa*, si éste era el título sustitutorio) fue calificado por Manuel Altolaguirre en 1937 como un proyecto de «tragedia griega». Acaso *La Quimera*, con su posible alusión clásica, implicara una intención semejante. Sin embargo, teniendo en cuenta el uso no normativo por parte del poeta de mayúsculas y minúsculas en sus manuscritos, ha de recordarse que «quimera» significa coloquialmente «pelea», «riña», «disputa», acepción que es frecuente en el habla granadina, según me indica Isabel García Lorca.

Aparte habría que situar un proyectado ciclo de comedias también poemáticas, si bien de signo lírico. *Doña Ro-*

sita la soltera se subtitula, según he recordado, «Poema granadino del novecientos», y *Las monjas de Granada*, «Crónica poética». El fragmento que se ha conservado de *Los sueños de mi prima Aurelia* pertenece a la misma serie de «crónicas granadinas». Estaríamos, pues, ante una serie de comedias de ámbito granadino, ya estuviera localizada su acción en la ciudad o en los pueblos de la vega.

Las otras obras enumeradas, incluida *La Quimera*, fueron calificadas por García Lorca en su nota como dramas, a excepción de *Casa de Maternidad*, cuyo subtítulo quedó en blanco. No obstante, su *dramatis personae* parece orientarse hacia un semejante signo dramático. Ciñéndonos a las obras sobre las que existe algún dato, *La sangre no tiene voz* (título que se alza contra el tópico de «la voz de la sangre»), *La bola negra* y la mencionada *Casa de Maternidad* debían de ser sobre el proyecto dramas urbanos de costumbres contemporáneas, teatro, pues, diferente del ciclo de las tragedias, asentadas éstas sobre el terreno de las creencias más que sobre el entramado de las costumbres sociales.

García Lorca, por tanto, veía ante sí un camino teatral de renovación incesante. En diciembre de 1935, poco después del estreno de *Doña Rosita la soltera* en Barcelona, y cuando todavía duda sobre su marcha a México, dirá a un periodista:

Seguramente me iré a Méjico, con Margarita Xirgu, y después volveré en cuanto pueda, pues tengo que acabar varias obras en las que tengo una gran fe y hacer que se estrenen *Los muñecos de cachiporra*, para los que ha compuesto Federico Elizalde una música que es una maravilla.

Si hacemos una síntesis cronológica, en febrero de 1935 hablaba el poeta de obras en proyecto. En diciembre del mismo año utiliza el verbo «acabar», en correspondencia con la alusión anterior de Chabás a *La hermosa*. Ya en 1936 hablará de obras terminadas sobre cuyo acabamiento no hay pruebas terminantes. De todos modos, y admitida la identificación de la «comedia andaluza» con *Los sueños de mi prima Aurelia*, queda sólo en pie de duda la escritura, por parcial que fuese, de *La sangre no tiene voz*. Al margen quedarían otros proyectos, como la aludida versión musical de *Los títeres de cachiporra*.

Si volvemos la vista hacia el panorama de ruinas hasta el momento descrito, sobre la misma contradicción con que se engarzan algunos de los datos reunidos, ha de recordarse, a modo de explicación, lo dicho por García Lorca en mayo de 1935, cuando le quedaba poco más de un año de vida y, por tanto, de posible cumplimiento de sus proyectos literarios:

En mi vida cada día es distinto. Trabajo bastante. Tengo ahora muchas cosas entre manos. En escribir tardo mucho. Me paso tres y cuatro años pensando una obra de teatro y luego la escribo en quince días. [...] Primero notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces. Luego un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo: de la mente a la escena... No puedo indicar preferencias entre mis obras estrenadas. Estoy enamorado de las que no tengo escritas todavía.

Si nos fijamos en los términos usados por el poeta, no deja de producir asombro el proceso de creación que re-

velan. «Traslado», en efecto, equivale prácticamente a «copia», la obra ya en limpio en la mente del autor, depurada a través de una lenta maduración. El salto es, después, no al papel, como sería lógico, sino a la escena. El papel, medio donde se fija lo imaginado, actúa como simple soporte de lo que el creador está ya viendo sobre la escena. Una vez más se delata el carácter oral del escritor García Lorca, para el que lo literario sólo tiene un modo de vida válido en la encarnación fugaz que le prestan la voz y el cuerpo humanos. Si esto era especialmente verdad para el dramaturgo, el proceso descrito implica una metamorfosis continua de sus proyectos, lo que ha de tenerse siempre en cuenta a la hora de juzgar sus propósitos.

La destrucción de Sodoma

La reordenación explicativa de los proyectos lorquianos tiene, pues, un valor sólo relativo, más aún por las fuentes contradictorias de que a veces disponemos. Acaso importe, en orden a situar adecuadamente *La casa de Bernarda Alba*, aludir a la trilogía dramática pensada por el poeta. Uno de los problemas que la crítica se ha planteado es precisamente el de la pertenencia o no de *La casa de Bernarda Alba* a dicha trilogía. Faltos de declaraciones del autor sobre su última obra, han de revisarse testimonios suyos anteriores, junto con los de otros testigos de su palabra.

En 1933 García Lorca se refiere a *Bodas de sangre* como «la parte primera de una trilogía dramática de la

tierra española». Por declaraciones sucesivas sabemos que esta trilogía estaría compuesta, además de por *Bodas de sangre*, por *Yerma* y por *La destrucción de Sodoma*, mencionada en dos ocasiones bajo el nombre de *Las hijas de Loth*. Lo cierto es que la expresión «trilogía dramática de la tierra española» desaparece en declaraciones posteriores a la indicada, en las que se habla de trilogía a secas. Es fácil adivinar el motivo: el episodio bíblico, relatado en el libro del Génesis, impone una localización geográfica distinta. La alusión española no sería, sin embargo, olvidada. *La casa de Bernarda Alba* lleva por subtítulo el de «Drama de mujeres en los pueblos de España». Mas volvamos al escalón intermedio, al peldaño que falta.

Recientemente ha recordado Luis Sáenz de la Calzada que el poeta leyó, ante él y Rafael Rodríguez Rapún, secretario de La Barraca, un primer acto de *La destrucción de Sodoma*¹⁴. Ningún hallazgo ha refrendado hasta el presente esta afirmación. No obstante, un testimonio anterior, probablemente desconocido por el mismo Calzada (dada la rareza del folleto en que se recoge), ratifica la existencia en vida del poeta de un manuscrito empezado. M. Benítez Inglott escribía en 1950: «Recuerdo una comida en el restaurante Bellavista de Madrid, a cuyo final nos leyó [a R. Martínez Nadal, Emilio Aladrén, el propio Inglott] una terrible y magnífica escena –la única escrita, entonces– de la tragedia, sin título aún, que había de tener por argumento el pasaje bíblico de la des-

14. «*La Barraca*». *Teatro universitario*. Madrid, Revista de Occidente, 1976, págs. 155-157.

trucción de Sodoma»¹⁵. Escena ha de equivaler, probablemente, al primer acto. Adolfo Salazar, por su parte, escribía en 1938: «*La destrucción de Sodoma* se quedó sin escribir»¹⁶. Martínez Nadal, que aludirá a la obra, tampoco ha recordado ninguna lectura, al igual que Margarita Xirgu u otros amigos del poeta. Entre sus papeles únicamente se ha conservado una primera hoja de diálogo perteneciente a *La destrucción de Sodoma*. Bajo este mismo título, olvidado ya el de *Las hijas de Loth*, García Lorca indica escuetamente: «Tragedia». La acotación escénica inicial dice así: «Calle de Sodoma. Columnas y grandes toldos de púrpura. En un lado una fuente de mármol que es al mismo tiempo abrevadero». El diálogo, sostenido mediante breves réplicas, lo mantienen cuatro mujeres numeradas por orden de intervención. El lenguaje y el ámbito escénico al que aluden están próximos al de *Bodas y Yerma*. Sin embargo, las intervenciones no pasan de nueve, en blanco la última y anunciada réplica de la Mujer 3.^a Hoja y diálogo se muestran inacabados, como si el poeta hubiera alzado la pluma y desistido de continuar por alguna razón. Cabe la posibilidad de que la obra fuera reiniciada en otro momento o que esta hoja manuscrita fuera copia en limpio, de pronto suspendida, del ignoto primer acto. Aunque hayamos de atender tan sólo a lo encontrado, la segunda suposición me parece la más plausible. El diálogo, por último, hace alusión a unas bodas que llevarían ya, al alzarse el

15. *Crucifixión*, Notas de Miguel Benítez Inglott, en *Planas de Poesía*, IX, Las Palmas, 1950, pág. 16.

16. «*La casa de Bernarda Alba*», en *Carteles*, La Habana, 10-IV-1938, pág. 30. Todas las citas posteriores de Salazar proceden de este artículo.

telón sobre el escenario, cuatro días de celebración. Las mujeres parecen lamentar la ausencia de sus maridos borrachos, al tiempo que comentan la suerte de la joven desposada: «No está acostumbrada. La trajeron sus padres de una aldea lejana y la dejaron aquí sin saber lo que hacían». Nada, pues, que recuerde inicialmente el relato bíblico.

No se puede decir que éste resplandezca en la síntesis de la tragedia y planes lorquianos trazada por Adolfo Salazar. Descartando de la mencionada trilogía *Bodas de sangre*, lo que en principio contradice las declaraciones del propio autor, añade a continuación:

[...] Federico contemplaba la creación de un tríptico o de una trilogía en la cual el tema consistiría en la obsesión del sexo, núcleo de sordas tragedias que él pensaba situar en el escenario esquemático, sucinto, de los pueblos andaluces.

Las tres obras que compondrían el grupo serían *Yerma*, el grito de la mujer infecundada; *La casa de Bernarda Alba*, o el deseo reprimido por la mojjigatería bárbara de las «conveniencias» pueblerinas. En fin, *La destrucción de Sodoma*, que habría de ser la tragedia del amor senil. Lot persigue a sus propias hijas y la mujer de Lot persigue a unos jovencitos forasteros que, denunciados por ella a los mozos del pueblo en venganza de su frialdad, son apuñalados delante de la figura soberbia e inmovible de Lot.

El recuerdo de Salazar tiene a su favor lo temprano de la fecha en que fue reflejado por escrito, en un artículo en el que precisamente daba noticia y descripción fiel de *La casa de Bernarda Alba*, pieza entonces inédita. De to-

dos modos, se hace cuesta arriba creer en el papel que el poeta iba a asignar a los jóvenes forasteros llegados a Sodoma, en el pasaje bíblico ángeles enviados por Yahveh para castigar y arrasar la ciudad por sus pecados. Según el Génesis, son codiciados por los sodomitas, mas en ningún momento por la mujer de Lot. Éste les acoge y defiende; puesto que el texto bíblico nada dice, se supone que con el asentimiento tácito de su mujer. ¿La estatua de sal en que ella se convierte en la huida de la ciudad condenada sugirió en todo caso al poeta una culpa previa? ¿O quiso establecer, sin más, un paralelo con el incesto involuntario que Lot comete con sus dos hijas?

Martínez Nadal, con memoria sin duda asombrosa, recrea una última conversación con García Lorca, de julio de 1936, en unas páginas publicadas por vez primera en 1963¹⁷. En ellas describe el final del segundo acto de *La destrucción de Sodoma*, se refiere al remate del tercero y entrecomilla los comentarios y acotaciones escénicas que el poeta habría desgranado en su conversación. El relato de Nadal se pliega con gran fidelidad al bíblico, mantenido en sus líneas maestras, y añade esta última consideración del autor:

«¡Qué magnífico tema!», resumía Federico; «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 pecados, qué manifestación de la fuerza del sexo!».

17. Cf. «El último día de F. G. L. en Madrid», en *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes*, número conmemorativo publicado en México, D. F., diciembre de 1963, págs. 58-61. Reproducido, con una adición que se señala, en el libro citado, págs. 9-15.

Tanto Salazar como Nadal coinciden en un punto, a pesar de la divergencia de sus recuerdos: el tema del poder del sexo en esta obra lorquiana, tema que se volverá opresivo y destructor en el espacio cerrado de *La casa de Bernarda Alba*. Ahora bien, se conserve o no ese primer acto, lo que parece fuera de toda duda es que el proyecto fue por el momento abandonado. Si reconstruimos los pasos dados, García Lorca debió de pensar en *La hermosa* para completar su trilogía una vez que había terminado *Yerma*. De acuerdo con la hipótesis que he avanzado, *La hermosa*, «Poema de la mujer deseada», habría sido un poema trágico al estilo de *Yerma*. Es posible, si seguimos a Altolaguirre, que *La bestia hermosa* se habría agregado a las otras tragedias, como continuación de la trilogía o como arranque de un ciclo distinto. Sin embargo, estas hipótesis, sostenidas por muy débiles datos, no sirven más que para cubrir el tránsito a *La casa de Bernarda Alba*, abandonadas o postergadas las tragedias aludidas y abiertos ante el poeta otros dos caminos: el de las comedias granadinas, con *Doña Rosita* como primera y magnífica obra, y el de los dramas de «costumbres actuales».

Mas queda sin esbozar otra serie, a la que se habría desplazado *La destrucción de Sodoma*. De acuerdo con Nadal, existió en efecto el proyecto de otra trilogía, ésta de piezas bíblicas. El poeta habría hablado sobre ello en la última y ya citada conversación con Martínez Nadal, aun habiéndose referido a algunas de las obras tiempo antes. Habrían entrado en la trilogía bíblica *Caín y Abel* (aparente derivación del drama *Carne de cañón*), *La destrucción de Sodoma*, cuya escritura había sido pospuesta en julio de 1936, y un drama basado en la historia de Tha-

mar y Amnón, se supone que *La sangre no tiene voz*. Por lo que nos es conocido de estas distintas obras, ha de deducirse que el proyecto global no había cuajado de manera definida, o bien que éste ha sido reconstruido miméticamente sobre la trilogía de la que tenemos constancia por el propio poeta. No es esto imposible, dadas las traiciones de la memoria. Sin embargo, háblese o no de trilogía bíblica, no hay duda de que García Lorca, siguiendo a los dramaturgos del Siglo de Oro, proyectaba una serie de piezas dramáticas basadas en los Libros Sagrados. Así, Isabel García Lorca recuerda que su hermano hablaba de una nueva obra que se habría titulado *El frío del rey David*, con recreación del pasaje inicial del libro de los Reyes: el rey David, ya viejo, siente que el frío le penetra en el cuerpo a pesar de las ropas con que le cubren; buscan entonces sus servidores una joven doncella, Abisag la Sunamita, para que sirva y cuide al rey, dándole calor con su cuerpo en el lecho. Si esto es en sustancia lo narrado en la Biblia, nada sabemos sobre el argumento pensado por el poeta, no recordado por su hermana. ¿Habría retomado esta obra el tema del amor senil? Muchos interrogantes quedan sin respuesta, asesinado el poeta en la plenitud de su vida y de su poder creativo. No obstante, la variedad, a veces contradictoria, de los datos esgrimidos conduce a pensar que García Lorca había postergado la terminación de *La destrucción de Sodoma* y, en segundo lugar, que esta tragedia iba a formar parte de un ciclo distinto al de *Bodas de sangre* y *Yerma*. Acaso esta deducción resulte más difícilmente admisible, dado que contradice las declaraciones iniciales del poeta. Sin embargo, hemos de fijar la atención en el continuo cambio y superposición

de proyectos y en la lenta maduración última de una serie de obras bíblicas, en las que con toda naturalidad se habría incardinado *La destrucción de Sodoma*.

Escritura de *La casa de Bernarda Alba*

Antes de seguir, parece necesario fijar la cronología de la redacción de *La casa de Bernarda Alba*, lo que sin duda nos servirá de apoyo para relacionar este drama con el resto del proceso descrito. Pues bien, Margarita Xirgu, actriz tan ligada al poeta, hizo unas iluminadoras declaraciones nada más llegar a Buenos Aires en mayo de 1937. Fueron recogidas por Pablo Suero, periodista argentino que había tratado a García Lorca desde 1933 y al que se deben una serie de importantes reportajes. Dijo entonces la actriz catalana:

–Usted sabe, Suero, porque casi asistió a nuestra despedida hace quince meses, la alegría con que partimos para América... Federico iba a reunírse nos en Méjico... Ortín, mi administrador, tiene un cable que nos envió Federico anunciándonos la partida inminente... Después, ya no tuve noticias de él... Me había leído el primer acto de una obra formidable, sin título aún...

–Conozco ese acto; me lo leyó a mí en una taberna de la calle de la Luna, una noche inolvidable... Me leyó también, además de dos libros de versos, «Títeres de cachiporra», una farsa deliciosa...

–Marañón –prosigue Margarita– me dijo en Chile que a él le había leído otra comedia terminada que destinaba Federi-

co para mi debut al regresar a España: «La casa de Bernarda Alba», comedia de la que habíamos hablado muchas veces¹⁸.

Margarita Xirgu, que iba a realizar una gira teatral por países americanos, comenzando por México, se despidió de García Lorca en Bilbao el 30 de enero de 1936, prometiendo éste reunirse con la actriz en el mes de abril¹⁹. Con anterioridad a esa despedida estaba ya escrito, por consiguiente, el primer acto de la *Comedia sin título*. Como señala Marie Laffranque, el poeta se lo leyó a la Xirgu a finales de agosto o comienzos de septiembre de 1935, en el Parador de Gredos²⁰. El día antes había procedido a la lectura de *Doña Rosita*. Mientras tanto, *La casa de Bernarda Alba* no pasaba de ser una obra simplemente «hablada». Todavía la actriz catalana ha de esperar a su encuentro chileno con Gregorio Marañón para saber que el drama había sido escrito y terminado. En 1945, a raíz de su estreno en Buenos Aires, precisaría Margarita Xirgu: «Federico García Lorca escribió *La casa de Bernarda Alba* porque yo le pedí que, luego de *Doña Rosita*, me diera la oportunidad de encarnar a un ser duro, opuesto a la ternura de la solterona»²¹. La causalidad a partir de la petición de la Xirgu no ha de ser tomada al pie de la letra,

18. Pablo Suero, «Margarita Xirgu habla de su arte y de García Lorca. La eminente artista llegó», en *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 4-V-1937.

19. Cf. Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974, pág. 234.

20. Cf. F. G. L., *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*, ed. R. Martínez Nadal y M. Laffranque, Barcelona, Seix Barral, 1978. Véase la introducción de la segunda, págs. 283-284.

21. Declaración que reproduce A. Rodrigo, *Margarita Xirgu...*, ob. cit., pág. 268.

pues el poeta podía haber disentido o elegido entre otros de sus proyectos. Por otro lado, no deja de ser curioso el que sobre este drama de mujeres no exista ninguna declaración conocida del poeta, como que tampoco haya noticia de ninguna anotación que precediera a la obra. Dada su costumbre de comentar repetidamente sus piezas dramáticas en las numerosas entrevistas de prensa que se le hicieron (de nombrar, incluso, aquellas de cuya existencia, siquiera parcial, se ha dudado), el hecho resulta todavía más insólito. La más tardía entrevista concedida por el poeta, teóricamente de julio de 1936, de acuerdo con el periodista que la realizó, A. Otero Seco, ha de retrotraerse a fechas sin duda anteriores, acaso a enero²². Si García Lorca alude, según he recogido, a la obra sin título, a *La sangre no tiene voz* y a la «comedia andaluza» ya comentada, ¿cómo puede explicarse que, al hablar de obras «terminadas», no mencionase *La casa de Bernarda Alba*?

Todo indica que el drama debió de ser escrito de un tirón y en un tiempo probablemente mínimo. El manuscrito está fechado el 19 de junio, viernes. Morla Lynch observa que la escritura se realizó tras «larga rumia»²³.

22. Aunque el periodista declare que su entrevista (*Mundo Gráfico*, 24-II-1937; *OC*, II, págs. 1088-1090) se realizó «pocos días antes de la marcha de García Lorca a Granada», en julio por tanto, debió de ser hecha poco después de la vuelta del poeta de Barcelona, donde había sido el estreno de *Doña Rosita*. Su misma alusión a *Poeta en Nueva York* como libro pronto a publicarse apoya esta suposición, ya que a finales de 1935 el libro había sido pasado a limpio.

23. *En España con F. G. L. (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1958, pág. 483. Morla da cuenta de una lectura de la obra en casa de los condes de Yebes, en la que estuvo presente Gregorio Marañón. En págs. 488-489 recoge Morla, de una conversación con el poeta, los datos reales en que se habría inspirado *La casa de Bernarda Alba*.

Cabe imaginar que García Lorca, dejando a un lado el resto de sus proyectos (Marie Laffranque se ha referido a las posibles dudas y dificultades en la terminación de la obra sin título), se volcó en la escritura de la nueva obra, de pronto cristalizada en su mente a partir de unos hechos reales y vividos de cerca, por más que luego se transformarían en virtud del propósito artístico. La redacción debió de ser realizada con plena seguridad y fe en lo escrito. Relata Adolfo Salazar:

Federico vivía en Madrid frente por frente de mi casa. Cada vez que terminaba una escena venía corriendo, inflamado de entusiasmo. «¡Ni una gota de poesía! –exclamaba–. ¡Realidad! ¡Realismo puro!» [...] Federico leía su obra a todos sus amigos, dos, tres veces cada día. Cada uno de los que llegaban y le rogaba que le leyese el nuevo drama, lo escuchaba de sus labios, en acentos que no hubiera superado el mejor trágico. [...] Federico llevaba constantemente en su bolsillo el original de *La casa de Bernarda Alba*. Decía que, al terminar su drama, había tenido una congoja de llanto. Creía comenzar ahora su verdadera carrera de poeta dramático.

Realidad y poesía

Las palabras puestas por Salazar en boca del poeta han suscitado repetidamente el tema del realismo de *La casa de Bernarda Alba*. Algunos críticos han aducido el testimonio de Manuel Altolaguirre, quien recordará en 1937 afirmaciones del mismo tono que las antes citadas:

Después de una lectura íntima [...] Federico comentaba: «He suprimido muchas cosas de esta tragedia, muchas canciones fáciles, muchos romancillos y letrillas. Quiero que mi obra teatral tenga severidad y sencillez».

Hay que repetir lo dicho por Francisco García Lorca sobre la perspectiva con que debe verse el nuevo drama dentro del teatro de su autor. Transcribiré en síntesis sus observaciones²⁴. La tácita idea de una evolución rectilínea de la dramaturgia lorquiana, advierte el hermano del poeta, ha dado por sentada la suposición de que *Bernarda Alba* significa la culminación de un proceso, cumbre teatral en la que el dramaturgo habría dominado íntegramente al poeta. Si es innegable la grandeza y madurez dramática que revela la obra, la idea de una evolución progresiva resulta del todo errónea, ya que se hace abstracción de la «continuada metamorfosis» del teatro de García Lorca. Esta misma metamorfosis impone, por ejemplo, el que *Doña Rosita* sea el antecedente inmediato de *Bernarda Alba* (con el sorprendente intermedio, añadiría, de la *Comedia sin título*), así como que la línea continuara, quebrándose, con *Los sueños de mi prima Aurelia*, comedia de signo poético al modo de *Doña Rosita*. Termina agudamente Francisco García Lorca: «Lo que caracteriza la dramaturgia de García Lorca es la adecuación de los recursos y procedimientos técnicos a un propósito artístico que cambia en cada una de sus obras».

Ya el propio artista aludió en 1935, en la cita inicial que he recogido, a la técnica distinta requerida por las

24. Ob. cit., págs. 372-374.

nuevas obras que proyectaba, de materia diferente a la de sus tragedias *Yerma* y *Bodas de sangre*. Se da, pues, en García Lorca una versatilidad constante, pero no sometida al capricho, sino a la meditada coherencia de tratamiento que exige en cada caso la materia dramática elegida. Sólo así pudo realizar, con genial capacidad, el salto que va de farsas regocijadas y tan distintas como *La zapatera* y el *Perlimplín* a las tragedias y a las comedias líricas. Ahora bien, para García Lorca el buen teatro ha sido siempre obra de poetas, aunque apostille: de poetas dramáticos. Hará esta afirmación: «Don Carlos Arniches es más poeta que casi todos los que escriben teatro en verso actualmente». La teatralidad «poética» no reside necesariamente en el verso, pues las solas virtudes líricas no pueden conllevar lo dramático. Sin embargo, es teatro en verso el de Shakespeare, Lope o Calderón, por citar autores largamente admirados por el poeta granadino. Verso o prosa son los medios que se han de elegir en virtud de las distintas finalidades, mero vehículo que se impregnará y servirá de soporte a lo que García Lorca denomina «teatro poético y de gran masa de público, el “teatro-teatro”, el teatro vivo». Para ser verdadero no puede estar «nutrido sólo por la fantasía», sino atender a los problemas eternos del hombre, además de estar ligado a su tiempo, lo que no implica contradicción. Al presentar el *Peribáñez* lopesco en 1935, el mismo año del que son las declaraciones que he glosado, hablará despectivamente de «la avalancha de comedias de ascensor y piso principal, comedias donde no hay ni una rosa, ni una melancólica ráfaga de llama, ni un llanto por causa verdadera». Lamentaba la ruptura que se había produci-

do con el teatro romántico, a pesar de los defectos que en él veía. Es obvio que la comedia benaventina, con toda su plaga de imitadores, era lo que sentía como más opuesto, entre otras razones por su inautenticidad. Mas ¿cómo conciliar poesía y teatro?

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de la mano de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes.

Estas palabras son de abril de 1936, cuando probablemente no había sido iniciada *La casa de Bernarda Alba*, a la que en ningún momento alude, aunque sí hable de la obra que entonces le preocupaba: la *Comedia sin título*. A la vista de estos criterios es difícil admitir, siguiendo a Adolfo Salazar, la verdad de la exclamación surgida ante las escenas recién escritas de *Bernarda Alba*: «¡Ni una gota de poesía!». Más exactos parecen, en cambio, los comentarios recordados por Altolaguirre. «Severidad y sencillez», con despojamiento de fragmentos en

verso como los de *Yerma* y *Doña Rosita*, por citar los más próximos antecedentes, no significan en modo alguno ausencia de poesía dramática. Por otra parte, lo poético no está reñido con lo más crudamente real. La razón estriba en que la poesía se nutre precisamente de la realidad, no de la fantasía. Y no es ésta una conclusión de última hora. Ya en su conferencia *Imaginación, inspiración, evasión* (1928), había afirmado García Lorca la pobreza de la imaginación frente a los matices, profundamente poéticos, de la realidad: «Esto se nota muchas veces en la lucha entablada entre la realidad científica y el mito imaginativo, en la cual vence, gracias a Dios, la ciencia, mucho más lírica mil veces que las teogonías». Cabría decir que contra esas teogonías se alza el realismo poético de *La casa de Bernarda Alba*. Adela, la joven hija de Bernarda, es sin duda el personaje más radicalmente rebelde del teatro lorquiano. Su suicidio, que opera sobre el espectador como una auténtica catarsis trágica, es la liberación desesperada, la única salida ante la mortal negación que se le impone a su deseo de amor. Ella es la única entre las hermanas que está incluso dispuesta a la máxima degradación social: ser la amante de Pepe el Romano cuando éste se case con Angustias. Esto en un medio en el que la opinión es sinónimo de honra, máxima categoría moral y de estimación por la comunidad. Adela, por tanto, se rebela desde el principio, y no sólo con su muerte, contra su destino de mujer sometida a un código de extrema opresión. Porque este código opera sobre un tejido de costumbres y normas en el que ser mujer es de por sí una maldición. El poeta ha trabado minuciosamente la obra, ha señalado y sugerido el valor

del dinero en esa burguesía rural cerrada al exterior (fondo de las «poblaciones», donde las costumbres son otras), la consiguiente subordinación del amor al interés, el poder omnímodo del hombre, la insalvable estratificación social, la tiranía de la opinión y el poder que concede sobre los demás el conocimiento de sus «caídas», o de las de sus antecesores, pues la mancha nunca se borra. Ya es significativa la obsesión por la limpieza que sufre Bernarda y hace sentir a sus criadas. Mas, antes de que Bernarda Alba aparezca en escena, de que termine la misa de difuntos que se celebra mientras comienza la acción, el poeta ha descrito detalladamente el escenario. Un sobrio realismo preside la «habitación blanquísima», con sus sillas de anea y cortinas de yute. Un insólito elemento llama la atención: «Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda». Estos cuadros proyectan ya sobre la escena su inverosimilitud y contrapunto poético a la acción toda del drama.

Reverso de esas ninfas y reyes de leyenda es Bernarda Alba. Como un Argos queda definida: «Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera». Como Júpiter, quisiera tener un rayo entre los dedos al final de la obra para matar a Pepe el Romano. El bastón que acompaña a su figura subraya continuamente el poder tiránico sobre el que se apoya. En torno a ella, sus hijas son «ranas sin lengua», como las llama María Josefa, incapaces siquiera de gritar su deseo de poseer al novio de Angustias, que es el subterráneo dueño de la situación, el verdadero Júpiter de esta nueva fábula.

Señalo sólo, y muy someramente, algunos de los planos simbólicos. Éstos recaen también sobre los mismos

nombres elegidos por el dramaturgo. Si Martirio y Angustias tienen nombre que corresponde al carácter que las define, del mismo modo que hiciera tantas veces Galdós, otros más opacos serán convertidos por María Josefa en «Bernarda, cara de leoparda», y «Magdalena, cara de hiena». Para que no haya dudas sobre el sufrimiento y envidia que soporta la hermana defectuosa físicamente, el mismo personaje rematará: «Martirio, cara de martirio». Pero la propia Bernarda Alba, sin necesidad de la rima de estilo infantil que le dedica su madre loca, porta un apellido que consuena con su obsesión de limpieza, de vigilancia sobre la virginidad de sus hijas. Lo de menos es que el apellido esté tomado de la realidad vivida por el poeta. Lo importante es el hecho de que lo adoptara, y observar cómo en lo más nimio se observa el designio del gran artista.

Que la «bautizadora» de tres de los personajes sea la anciana madre de Bernarda es un signo de su carácter. Ha señalado en un certero artículo Ricardo Doménech: «En el género trágico, la locura y la ceguera son símbolos de intensa significación»²⁵. Así, María Josefa, única que dice la verdad que las demás ocultan —o se ocultan a sí mismas—, pertenece al mismo linaje que el Tiresias de *Edipo rey* y el bufón de *King Lear*. La misma Adela, observa Doménech, participa de su locura conforme avanza hacia su destino: «Se le está poniendo mirar de loca», dice de ella Angustias. Símbolo de la locura que los demás desechan, pues en ella se encuentra la verdad oprimida, María Jose-

25. «Sobre “La casa de Bernarda Alba”». De la locura a la inmolación de la juventud», en *Informaciones*, Madrid, 7-X-1976.

fa alcanza su máxima significación cuando aparece en escena, poco antes del final de la obra, con una oveja entre los brazos, para ella supuesto hijo. Símbolo sacrificial de clara procedencia cristiana, la oveja-hijo augura implícitamente la muerte de Adela:

*Ni tú ni yo queremos dormir.
La puerta sola se abrirá
y en la playa nos meteremos
en una choza de coral.*

Si la puerta, conocido símbolo lorquiano, conduce a la liberación, se abre también hacia la muerte, aquí significada por la sangre metaforizada en coral y por la presencia del mar. A pesar del evangélico y popular «vamos a los ramos del portal de Belén», no hay piedad posible en el desenlace trágico. Por eso el mutis último María Josefa lo hace, con su oveja en los brazos, llorando, antes de que se efectúe la delación y mentira de la envidiosa Martirio y de que Adela trasponga la puerta de la habitación donde se suicida.

María Josefa, «proyección imaginada, polo de poesía y locura de todos los personajes de la obra», como ha escrito el hermano del poeta, actúa, dentro de sus breves intervenciones, como figura única de un coro que comentara crítica y poéticamente la insalvable ceguera de los habitantes de la casa. En un fondo invisible, y al margen del coro de segadores, se percibe otra presencia de tipo coral, actuante a pesar de que no tenga voz: las gentes del pueblo, sentidas como una amenaza. Si Bernarda domina a Poncia es no sólo por su autoridad de dueña

de la casa, sino también porque conoce la vida indigna de la madre de su criada, como sabe otras «historias» del pueblo. Pero allí donde tanto importa el qué dirán ese conocimiento también puede volverse contra ella. De ahí el temor a las vecinas, que pueden estar «con el oído pegado a los tabiques». Dirá Poncia al final del segundo acto: «En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos». Consumada la tragedia, la opresión interna de la casa se intensificará de modo definitivo: «Nos hundiremos en un mar de luto». Pero el silencio que Bernarda pide repetidamente está dirigido, en los duros lazos que la obra ha definido, no sólo a sus hijas y criadas; Bernarda se dirige tácitamente a las lenguas y oídos de todo el pueblo. La tajante afirmación que entonces hace, tratando de imponer una convicción que ella sabe falsa, parece dirigirse a un público más amplio que el de sus propias hijas, como si los mismos espectadores del drama fueran también los que deben sofocar la evidencia de la verdad: «Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!».

Dejando a un lado la inacabada *Comedia sin título* y el resto de los proyectos que le rondaban, García Lorca escribió *La casa de Bernarda Alba* en un tiempo reducido y con una intención que él declara fotográfica. Su estilizado realismo es profundamente poético, como denotan parcialmente los rasgos apuntados y la misma matemática estructura con que la obra está construida. El subtítulo escogido —«Drama de mujeres en los pueblos de España»— es índice del intencionado carácter documental, pero también del antilocalismo pretendido. Si en el

lenguaje empleado apenas hay rasgos dialectales, algo de lo que siempre huyó el poeta (enemigo del manierismo andalucista de los Quintero), la trama y mundo expresados tampoco son exclusivamente andaluces, independientemente de que la inspiración brotara de hechos y personas de un pueblo de la vega granadina: Valderrubio. La discusión, de todos modos, carece de importancia, pues es en la radicalidad humana con que el conflicto está planteado donde descansa la universalidad y la grandeza de este drama. Con él García Lorca cerraba la trilogía dramática que había iniciado en *Bodas de sangre*, había continuado con *Yerma* y se había interrumpido en *La destrucción de Sodoma*. Caminos plurales se abrían a partir de ese momento ante el poeta. Si por un lado ensayaba *Así que pasen cinco años* con el grupo teatral Anfistora, para su estreno en 1936, por otro debía haber postergado la terminación de *Los sueños de mi prima Aurelia* para la estancia del verano en Granada. De modo más amplio completa esta ebullición de proyectos teatrales el citado editorial de *La Voz*:

García Lorca exponía sus planes; contaba su empeño de remozar la zarzuela española dándole un moderno y amplio sentido lírico, del que ahora carece, y limpiándola de los tópicos y vulgaridades que la empujaron a la decadencia; tronaba contra los que se lanzan a escribir comedias sin conocer el castellano; decía su amor a Galdós —«¡Y hay autores dramáticos que no han conocido a Galdós!»— y su fervor por el teatro clásico, fuente inagotable de la que ha de nutrirse el teatro nuevo... Iba a marcharse, a los pocos días, a su Granada insigne, a su casa familiar [...]. Allí pasaría el verano trabajando...

Esta intención debió de cumplirse en parte, la poca que el tiempo le concedió. Según recojo al analizar el autógrafo de *La casa* (véanse las notas finales), el poeta mantendrá vivo el proyecto de *Los sueños* y aún retoca el mencionado autógrafo en sus últimos días de libertad, cuando se refugia en la casa de la familia Rosales, antes de su detención e inmediato fusilamiento.

Mario Hernández