

Federico García Lorca

BODAS
DE
SANGRE

edición de

Borja Rodríguez Gutiérrez

 - STOCKCERO - 

Copyright foreword & notes © Borja Rodríguez Gutiérrez
of this edition © Stockcero 2011
1st. Stockcero edition: 2011

ISBN: 978-1-934768-40-2

Library of Congress Control Number: 2011921245

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface
Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.
3785 N.W. 82nd Avenue
Doral, FL 33166
USA
stockcero@stockcero.com

www.stockcero.com

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	-----VII
OBRAS Y AUTORES DEL TEATRO ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	
GARCÍA LORCA Y EL TEATRO	
EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA	
EL CONCEPTO DE TRAGEDIA	
BODAS DE SANGRE: UNA TRAGEDIA MODERNA	
CRONOLOGÍA	-----XXXV
OBRAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA	-----XXXIX
BIBLIOGRAFÍA	-----XLI
BODAS DE SANGRE	
ACTO PRIMERO – CUADRO PRIMERO	-----I
ACTO PRIMERO – CUADRO SEGUNDO	-----9
ACTO PRIMERO – CUADRO TERCERO	-----17
ACTO SEGUNDO – CUADRO PRIMERO	-----25
ACTO SEGUNDO – CUADRO SEGUNDO	-----39
ACTO TERCERO – CUADRO PRIMERO	-----51
ACTO TERCERO – CUADRO SEGUNDO	-----65

FEDERICO GARCÍA LORCA

vi



INTRODUCCIÓN

El 22 de marzo de 1920 se estrenó, en el Teatro Eslava de Madrid, una obra teatral de un desconocido joven granadino que todavía no había cumplido los 22 años. El autor se llamaba Federico García Lorca.¹ La obra *El maleficio de la mariposa*. Se trataba de una fábula en verso sobre el amor y la muerte, tema que ya obsesionaba por entonces al joven poeta. El protagonista era una cucaracha, Curianito el Nene (Curiana quiere decir cucaracha) que rechaza la boda que le han preparado con una rica heredera, tan cucaracha como él, por el amor que siente por una mariposa herida, amor que le enloquece hasta llevarle a la muerte. La obra fue un fracaso, el público no aceptó la propuesta del joven poeta que tardó varios años en volver a presentar una obra en escena. Pero con aquella obra empezaba la carrera teatral de una de los más importantes creadores de teatro de Europa.

1 Para información sobre la vida y la obra de Federico García Lorca, véase mi edición de *La casa de Bernarda Alba*, ISBN 978-1-934768-08-2, Stockcero - 2008.

OBRAS Y AUTORES DEL TEATRO ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

A la altura de 1920 el teatro en España iba por unos derroteros muy diferentes de los que proponía el joven granadino. El principio del siglo XX fue testigo de una de las mayores polémicas literarias que se recuerdan en la literatura española. En 1904 había obtenido el premio Nobel José Echegaray. Personaje polifacético, político, ingeniero, uno de los más grandes matemáticos de la España de su época, su teatro es representación de una deriva del romanticismo caracterizada por la grandilocuencia y la expresión artificiosa. En sus obras más famosas *O locura o santidad* (1876) y *El gran galeoto* (1881) se perciben con claridad estas características. Cuando se le concede el Nobel, Echegaray ha dado ya a la escena la práctica totalidad de su obra literaria. Tiene setenta y dos años y representa la literatura más antigua y tradicional de España. Los jóvenes escritores que por entonces despuntan, la llamada *Generación del 98*, critican con dureza esa concesión del Nobel a Echegaray, airean los méritos de su candidato, el gran novelista Benito Pérez Galdós, y satirizan con violencia y con crudeza el teatro neorromántico del flamante premio Nobel, mientras los seguidores de Echegaray claman indignados contra su falta de respeto y de patriotismo.

Echegaray y los suyos ganaron la batalla, pues el Nobel les fue concedido, pero sin duda perdieron la guerra, porque serían los opositores del premio Nobel, encuadrados en la *Generación del 98*, los que dominarían la literatura española y la escena española después. Precisamente

uno de ellos, Jacinto Benavente, se convirtió en el sucesor de Echegaray, como el más importante autor teatral de la época y recibió a su vez el premio Nobel en 1922, sólo dieciocho años después de Echegaray y cuando García Lorca se afanaba en continuar con su carrera teatral.

Benavente era una de las referencias del teatro que conoció García Lorca en su infancia y juventud. Un teatro que presentaba escenas y ambientes de la burguesía urbana, caracterizado por un diálogo elegante, ingenioso y muchas veces satírico, que con frecuencia ahogaba a la acción y que ponía en escena con un cierto afán realista, pero no rupturista, los vicios y las virtudes, las costumbres de la burguesía de la época, es decir, del público que acudía a las salas de los teatros a ver la obra. Esa fórmula realista, superficialmente crítica, siempre con un toque moral, centrada en los problemas de la clase social que era la consumidora del teatro, fue seguida por un número abundante de autores, constituyéndose una auténtica escuela benaventina en el teatro español de los años diez, veinte o treinta. Las obras más famosas y meritorias de Benavente, curiosamente, se escapan de las características de la mayor parte de las obras del autor; dos dramas de ambientación rural: *Señora Ama* (1908), *La Malquerida* (1913), y una obra simbólica basada en los personajes de la *Commedia dell'Arte*: *Los intereses creados* (1907).

La carrera de Benavente como autor había empezado en 1894. Ocho años antes había estrenado su primera obra *Carlos Arniches*, que rápidamente se convertiría en el más famoso autor de sainetes, el llamado *género chico*: piezas cortas en un acto, ambientadas en escenarios y clases po-

GARCÍA LORCA Y EL TEATRO

Un teatro diferente, un autor preocupado por esa forma de expresión literaria, y que busca cambios, aventuras novedades, que piensa sobre el teatro que habla y escribe sobre el teatro.

«El teatro nuevo, avanzado de formas y teoría, es mi mayor preocupación».²

García Lorca busca la emoción a través de la palabra, de la poesía, y desde luego, del teatro. No hay tratados filosóficos y morales en sus obras, hay historias que emocionan y a través de esa emoción, plantean temas filosóficos y morales. Una emoción duradera, que perdure más allá de la contemplación de la obra, que conmueva al espectador y le haga pensar y recordar. Y para ello todo se tiene en cuenta, todo se utiliza: el texto, el decorado, el movimiento, la música, la luz, la actuación...

«Creo sinceramente que el teatro no es ni puede ser otra cosa que emoción y poesía, en la palabra, en la acción y en el gesto»³

Pocas cosas emocionan tanto como la fatalidad, como el destino adverso, como la desgracia de lo que contemplamos. La «catarsis», esa emisión liberadora que surge en nosotros cuando nos identificamos, por unos momentos, con la vida de otro se produce ante la tragedia. Por ello la tragedia es un vehículo de emoción que se adapta a las necesidades, a las intenciones de García Lorca

«Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la

2 «Estampa de García Lorca.» *Gaceta Literaria*. Madrid. 1931 (Se trata de una entrevista periodística hecha a García Lorca a su vuelta de Nueva York. Publicado en Marie Laffranque «Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose» *Bulletin Hispanique*. 1954 56(3) Pp 260-300

3 «La nueva obra de García Lorca» *La Nación* (Buenos Aires). 29 de diciembre de 1933. Declaraciones de Lorca antes el estreno de *Mariana Pineda* en Buenos Aires en 1833. Publicado en Marie Laffranque. «Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés» *Bulletin Hispanique*. 1956. 58(3). Pp 301-343.

tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias»⁴

El teatro le proporciona a García Lorca una forma de expresión diferente de la poesía. Lorca se siente imposibilitado para poner ante el público una serie de temas y motivos utilizando sólo el medio poético. El teatro le ofrece una posibilidad de personificar esas ideas, esos sentimientos, de poner carne, sangre y nombre a las emociones, de hacer actuar en las tablas a los motivos, los temas, los mitos.

«Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática»⁵

Por medio del teatro se consigue enfrentar a las personas con temas, con problemas, con situaciones, que no conoce o que rechaza conocer en su vida habitual. Se le obliga a enfrentar contradicciones, injusticias, desastres que normalmente ignora o desprecia. Y eso puede provocar el rechazo de quienes no quieren ver esa parte de la vida que molesta, que incomoda, que desagrada a esa tranquilidad en la que se han instalado.

«Aquí, lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral»⁶

Tiene además el teatro, la ventaja, sobre la poesía, del alcance, de la relación, más directa y más inmediata, con el público. El poeta, cuya obra se dirige, siempre, a un público minoritario, se deleita ante la posibilidad de llegar a

4 «Federico García Lorca y la tragedia» Juan Chabás. *Luz*. Madrid. 3 de julio de 1934. Publicado en Marie Laffranque «Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose» *Bulletin Hispanique*. 1954 56(3) Pp 260-300

5 «Los artistas en el teatro de nuestro tiempo» Alardo Prats. *El Sol*. Madrid. 15 de diciembre de 1934. Publicado en Marie Laffranque «Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose» *Bulletin Hispanique*. 1954 56(3) Pp 260-300

6 «Los artistas en el teatro de nuestro tiempo» Alardo Prats. *El Sol*. Madrid. 15 de diciembre de 1934. Publicado en Marie Laffranque «Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose» *Bulletin Hispanique*. 1954 56(3) Pp 260-300

mente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus dolores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.»⁹

EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

El segundo estreno teatral de García Lorca (terminada de escribir en 1925 y estrenada en 1927 por Margarita Xirgu) fue *Mariana Pineda*. Escoge a un personaje de la Historia de España para ser el centro de esta obra. Mariana Pineda, granadina como Lorca, había nacido en 1804 y fue ejecutada en 1831, por el garrote vil, sin haber cumplido los veintisiete años. Comprometida con la causa liberal, en los últimos años del reinado del rey absolutista Fernando VII, fue detenida al hallar la policía en su casa una bandera masónica en la que se había bordado en hilo rojo el lema liberal «Igualdad, libertad y ley».

La historia de esta mujer le sirve a Lorca para plantear el tema que será el asunto básico de la mayor parte de su teatro: la necesidad humana de amor y de libertad, llevada al fracaso porque el mundo real no admite ni la libertad ni el amor. En estas condiciones el personaje que reclama esa libertad, ese amor, y esa libertad para amar, acaba derrotado y muerto. Así será en *Yerma*, en *La casa de Bernarda Alba*, en *Bodas de Sangre*. La concepción del mundo como drama y como frustración de la expresión libre de los sentimientos, trasunto de la propia interioridad del po-

9 «Declaraciones de .García Lorca sobre teatro» Felipe Morales. *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 8 de abril de 1936. Publicado en Marie Laffranque «Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose» *Bulletin Hispanique*. 1954 56(3) Pp 260-300

EL CONCEPTO DE TRAGEDIA

Bodas de Sangre es una tragedia. Es necesario ser consciente de ese hecho para interpretar la obra, para poder captar todos los matices de su significado, para valorar reacciones y conductas de los personajes.

El concepto de tragedia implica la inevitabilidad de los hechos que ante el espectador se representan. Es un concepto muy difícil de aceptar para el espectador moderno. Nuestro modelo ideal de narración (sea novela, teatro, cine, cuento, etc.) se basa en la idea base de causalidad: la relación causa-efecto. Es algo que está muy hondo en nuestro pensamiento y hemos aprendido a leer novelas, a asistir a obras de teatro, a ver películas, estableciendo relaciones causales, para así comprender la historia. El autor que nos cuenta la historia sabe que su obligación es dejar claras esas relaciones causales. Lo que ocurre es producto de las acciones de los personajes. Estas acciones se deben a su personalidad y a las elecciones que esos personajes hacen de acuerdo con sus características personales. Las acciones primeras de los personajes se van anudando por medio de causas y efectos hasta llegar al final de la historia que es el efecto final de todas las causas que, a lo largo del relato, han ido enhebrándose unas con otras.

Esta idea de causalidad, o mejor, este uso de la causalidad como explicación del mundo y de las cosas, va mucho más allá de la literatura. Es un elemento básico del pensamiento actual y de la forma de pensar occidental. Nos explicamos a nosotros mismos el mundo a través de las relaciones causa-efecto. Los científicos investigan los

La inevitabilidad es uno de los elementos básicos de ese hecho trágico. Quiere esto decir que la intriga se limita al *cómo*, a la manera en que se desarrollan los acontecimientos, pero no al *qué*: lo que va a ocurrir, lo que va a pasar es conocido por los espectadores en el mismo momento en que la obra comienza: el héroe trágico lleva sobre sí la marca de lo inevitable. No hay causas, ni razones para ello: es así, puesto que la historia trágica así es.

Esa inevitabilidad se debe a la actuación de fuerzas externas, externas a los personajes, a la acción e incluso al mundo de la obra, en muchas ocasiones, pero que existen, que actúan y que llevan a los personajes en una dirección determinada: «me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás». Así dice la novia de *Bodas de Sangre*. Como todos los personajes trágicos se siente arrastrada por una fuerza que es superior a ella y aunque es consciente de que la puede llevar al desastre no es capaz de controlarla.

BODAS DE SANGRE: UNA TRAGEDIA MODERNA

El desarrollo de *Bodas de Sangre* se explica a través de la presencia de esas fuerzas, de esa inevitabilidad que actúa en todos y cada uno de los personajes.

En la tragedia clásica, la griega, la romana, la inevitabilidad trágica viene dada por la fuerza del destino, por el dominio que tiene sobre el corazón humano, sobre su voluntad y sobre sus actos, la fuerza suprema del destino, emanación de la voluntad de unos dioses caprichosos y amorales a los que el sufrimiento humano no mueve ni conmueve.

Pero Lorca, en los albores del siglo XX, no puede exponer creencias ya dormidas para siempre, ni tampoco puede recurrir a los dioses de otras mitologías ni a los hechos del destino, que ya habían explotado, hasta la saciedad, los autores románticos. Y por ello vuelve sus ojos a lo más primitivo, natural y orgánico, a las creencias más primigenias: al ciclo de las estaciones; a la invernal muerte necesaria, como ofrenda, para el renacimiento anual de la primavera.

El vocabulario agrario, botánico, orgánico de *Bodas de Sangre* tiene esta explicación. El mundo vegetal tiene una presencia permanente en la obra: adelfas, alcaparras, almendras, árboles, arrayán, azahar, camelias, campo, cardo, cerezos, clavel, clavelinas, dalia, esparto, espigas, espina, flor, fruto, hierba, hojas, huertecilla, geranios, girasol, jazmines, juncos, Júpiter (planta), laurel, malas hierbas, maleza, musgo, naranjel, nogales, oliva, olivar, olivos, palma, pámpanos, plantación, raíces, rama, ramos, rosal, roturación, secanos, simiente, toronjil, trigo, tronco, viña, uvas, violetas. Todos estos elementos se mencionan en la obra, intensificando así la constante referencia al mundo vegetal.

Con esta referencia orgánica, de transcurso estacional, de sacrificio ritual orgánico, de muerte individual necesaria para un renacimiento de toda la naturaleza hay que leer y entender *Bodas de sangre*. No hay elección, no hay alternativa para los personajes. Todos ellos desarrollan su función, la función que les ha tocado en ese baile que les lleva como hojas flotando en un río. Arrastrados en una corriente que sólo tiene un final, los personajes son des-

LEÑADOR 2: Hay que seguir la inclinación: han hecho bien en huir.

LEÑADOR 1: Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.

LEÑADOR 3: ¡La sangre!

LEÑADOR 1: Hay que seguir el camino de la sangre.

LEÑADOR 2: Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

LEÑADOR 1: ¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.

Volvamos al principio de la historia. Una historia sencilla. El Novio y la Novia van a casarse, pero en el mismo día de la boda, la Novia huye con Leonardo, un antiguo amor. Son perseguidos, alcanzados y el Novio y Leonardo se matan mutuamente. La obra finaliza con la llegada del cadáver del Novio a su casa, esperado por su Madre y por la Novia arrepentida.

Hay tres actos divididos en siete cuadros. Lorca ha buscado la máxima esquematización de la historia, de acuerdo al sentido de la tragedia que es la obra. Los elementos imprescindibles necesarios para que la tragedia se desarrolle.

En el primer acto, el cuadro primero es una conversación entre la Madre y el Novio, su hijo. Ella se lamenta de que su hijo tenga que salir y de que le pida la navaja. «No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón.»

Lo que más impresiona del principio de la obra es la figura de la Madre. Frente a otros personajes que ignoran o no se toman en serio el ciclo inevitable de la vida, la Madre percibe claramente el sino trágico de su familia. Con

es ancha, así lo dicen el Padre y la Madre, y la Madre, además, compara la noche de bodas a la roturación de las tierras y la plantación de los árboles. Los matrimonios del campo a la tierra sirven, y cuando la madre recuerda su matrimonio, sus tres años de felicidad, evoca a su marido plantando, sirviendo a la tierra: «Los tres años que estuvo casado conmigo, plantó diez cerezos. Los tres nogales del molino, toda una viña y una planta que se llama Júpiter, que da flores encarnadas, y se secó». La planta Júpiter, que da flores rojas como la sangre, y que, tras florecer se seca, muere. Los hombres que rodean a la madre, que también florecen en sangre y después mueren.

Tierra y sangre. El hombre, la flor cortada, la víctima del sacrificio. Y quien exige el sacrificio es la luna, la diosa lunar, la diosa agrícola, natural, del ciclo de la vida y la muerte. La diosa que renace cada mes y que pide sangre para colorear sus mejillas, blancas, pálidas.

La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos
donde pueda calentarme!
¡Tengo frío! Mis cenizas
de soñolientos metales
buscan la cresta del fuego
por los montes y las calles.
Pero me lleva la nieve
sobre su espalda de jaspe ,
y me anega, dura y fría,

el agua de los estanques.
 Pues esta noche tendrán
 mis mejillas roja sangre,
 y los juncos agrupados
 en los anchos pies del aire.
 ¡No haya sombra ni emboscada.
 que no puedan escaparse!
 ¡Que quiero entrar en un pecho
 para poder calentarme!
 ¡Un corazón para mí!
 ¡Caliente!, que se derrame
 por los montes de mi pecho;
 dejadme entrar, ¡ay, dejadme!

La luna habla y se identifica con el cuchillo. Con el entrará en el pecho del Novio y de Leonardo, para calentarse. Bebe la sangre y se alimenta de muerte. Es una creencia antigua, primigenia, tradicional que Lorca recoge. Y no por primera vez. La podemos encontrar en el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, cuando Lorca llora ante el cuerpo muerto del amigo, ante el torero culto y artista, amigo de poetas y escritores al que el 11 de agosto de 1934 el toro *Granadino* (¡qué nombre más irónico para Lorca!) segó la vida en la plaza de toros de Manzanares:

Dile a la luna que venga,
 que no quiero ver la sangre
 de Ignacio sobre la arena.¹¹

O en uno de los poemas de *Poeta en Nueva York*:

«...la luna estaba en un cielo tan frío
 que tuvo que desgarrarse su monte de Venus
 y ahogar en sangre y ceniza los cementerios anti-
 guos.»¹²

11 LA SANGRE DERRAMADA. *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*. 1935.

12 PAISAJE CON DOS TUMBAS Y UN PERRO ASIRIO. *Poeta en Nueva York*. 1930.

«Para esos rayos fríos
soledad o medalla realizada,
espectro casi tangible
de una luna o una sangre o un beso al cabo.»¹⁶

«Luna, luna sonido, metal duro o temblor:
ala, pavoroso plumaje que rozas un oído,
que musitas la dura cerrazón de los cielos,
mientras mientes un agua que parece la sangre!»¹⁷

«El frenesí de la luna y los besos,
mezclados como sangres en la puerta cerrada...»¹⁸

«Paraíso de lunas sajudas con desvío,
con fillos de vestido o metales dichosos...»¹⁹

Hay una unión especial entre Luna y sangre, una relación que se ve rápidamente en todos estos poetas. Y no sólo porque aparezca la sangre. La luna es generalmente hostil a los hombres. En el extremo de esa hostilidad está sin duda la luna antropófaga que nos presenta García Lorca:

«No por mis ojos no, que ahora me enseñas
cuatro ríos ceñidos en tu brazo,
en la dura barraca donde la luna prisionera devora
a un marinero delante de los niños.»²⁰

Pero sin llegar a este extremo la luna es vista en muchas ocasiones como algo hostil o atemorizante. (LUNA ENEMIGA de Rafael Alberti; LA LUNA ES UNA AUSENCIA de Vicente Aleixandre) Con mucha frecuencia se asocia con el dolor. «*El agua muerta no canta / la luna llora en*

16 CORAZÓN ES SUSPENSO. *La Destrucción o el Amor*. Vicente Aleixandre. 1935.

17 ETERNO SECRETO, *La Destrucción o el Amor*.

18 CERRADA PUERTA. *La Destrucción o el Amor*.

19 CERRADA PUERTA. *La Destrucción o el amor*. Vicente Aleixandre. 1935.

20 NOCTURNO DEL HUECO. *Poeta en Nueva York*, 1930.

mi garganta»²¹ nos dice Gerardo Diego. Y García Lorca en *Poema del cante jondo* también la ve así: «¿Adónde vas, siguiriya, / con un ritmo sin cabeza? / ¿Qué luna recogerá / tu dolor de cal y adelfa?»²² «Si vieras que agonía representa la luna sin esfuerzo»²³ nos dice Aleixandre. E insiste: «Escucha mi dolor como una luna.»²⁴ «Corazón negro, origen del dolor o de la luna...»²⁵ «Brilla la luna entre el viento de otoño, / en el cielo luciendo como dolor largamente sufrido.»²⁶ «Y la luna es ausencia, / doloroso vacío de la noche redonda»²⁷ Pero no solamente Aleixandre, otros poetas ven la Luna como algo doloroso: «¿Qué tristeza en esta tarde, / qué luna negra en el alma...!»²⁸ O como símbolo de un cadáver: «...¡Oh amigo mío! / Ayer rayo de sol hoy luna muerta,»²⁹ También Emilio Prados ve a la luna como algo doloroso: «¿Adónde van ; adónde van los pasos / que en la muerte palpitan; / ese dolor larguísimo que un huerto dificulta, / que domina una zanja donde la luna erecta / llama y llama, se agita / como un ínfimo escombros»³⁰ Tan doloroso que puede llegar al llanto: «¿Quizás la tierra existe como gime la luna!»³¹

Incluso Juan Ramón Jiménez adivinaba este sentimiento de dolor en la luna: «...la luna solitaria / se muere, rota ¡oh Poe! sobre Broadway»³² Y esta visión tan poco romántica de la Luna le hace describirla de un modo bron-

21 MOVIMIENTO PERPETUO, *Imagen* Gerardo Diego. 1921.

22 EL PASO DE LA SIGUIRIYA. *Poema del cante jondo*. Federico García Lorca, 1921.

23 MI VOZ *Espadas como labios*. Vicente Aleixandre. 1932

24 INSTANTE, *Espadas como labios*.

25 CORAZÓN NEGRO. *La Destrucción o el Amor*.

26 TRIUNFO DEL AMOR. *La Destrucción o el Amor*.

27 LA LUNA ES UNA AUSENCIA. *La Destrucción o el Amor*.

28 DOMINGO. Luciano de la Calzada. *Meseta*. Nº 4. 1928.

29 EN UN ENTIERRO. Alfonso de Cossío. *Ddooss*, Nº 1. 1931

30 POEMA. *Andando, andando por el mundo*. Emilio Prados. 1930-34.

31 ¿CANTAN? ¿CANTAN LOS HOMBRES?. *La Tierra que no alienta*. Emilio Prados. 1930-34.

O incluso la muerte:
 «El mar es un olvido
 una canción, un labio;
 el mar es un amante,
 fiel respuesta al deseo.
 Es como un ruiseñor
 y sus aguas son plumas;
 impulsos que levantan
 a las frías estrellas.
 Sus caricias son sueño,
 entreabren la muerte,
 son lunas accesibles,
 son la vida más alta.»³⁸

Muerte, dolor, sangre, Luna. Lorca recoge un tema que está en el ambiente y lo lleva adelante por medio de una obra teatral. Una obra en la que unos personajes salen a escena y representan el papel que tienen que desempeñar inevitablemente en esta celebración de sacrificio lunar. La poesía ante el público que no lee poesías. La obra dramática como medio de llevar a las masas esas emociones poéticas, nacidas de la más hondo de la tradición, del mismo origen del ser humano: emociones primigenias, antiguas, orgánicas. Por medio de *Bodas de sangre*, Lorca consigue ese contacto con un público amplio que el artista necesita; su éxito, inmediato, innegable, estruendoso hace que la poesía de Lorca sea conocida por muchas más personas, por muchos más lectores y espectadores de los que nunca antes había tenido. Todo ello gracias a una tragedia

Y volvemos a la tragedia, a la ausencia de causalidad, al destino irremediable. Los personajes no son libres, porque son personajes trágicos. No podemos hablar de sus

38 *Donde habite el olvido. VI.* Luis Cernuda. 1932-33.

personalidades, de sus motivaciones, de sus razones y sentimientos porque lo que hacen y dicen está movido por fuerzas más antiguas y más poderosas que ellos. La Luna y la Muerte (La Mendiga) aunque sólo aparecen en el tercer acto están dirigiendo esas fuerzas y atrayendo a sus personajes a su necesario, irremediable, destino. De nada vale que Leonardo tenga mujer e hijo, que haya dejado de ver a la Novia, de nada vale que la novia esté dispuesta a vivir toda su vida con el novio y olvidar a Leonardo: «*Yo tengo orgullo* —dice a Leonardo—. *Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo*». De nada valen los buenos deseos del Padre, los avisos de la Suegra, la vigilancia de la Criada, las sospechas de la Mujer y los temores de la Madre. El sino trágico se los lleva a todos por delante.

Es inútil intentar engañar al destino, evitar el camino que han marcado la Luna y la Muerte. Leonardo lo dice:

«Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque!»

Y la novia lo confirma:

«No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás.»

Ambos son conscientes de una fuerza más grande que ellos, y al final se dan cuenta, de que intentar desobedecer esa orden que viene de la tierra y de la sangre de nada vale, porque, como dice la novia, cuando se hace aquello que no

Agentes del destino, por lo tanto. Poderes superiores a los hombres que dirigen sus destinos y deciden su vida y su muerte. Que esperan su sangre y su muerte con deseo y con pasión. Hasta tal punto que la Muerte (Mendiga) recibe al novio como una joven enamorada: «*Hermoso galán. Pero mucho más hermoso si estuviera dormido*».

Los seres humanos, presos de fuerzas superiores e indiferentes que juegan con sus vidas, sus amores y sus ilusiones, y cortan de raíz sus esperanzas. La concepción trágica de la existencia y del mundo. Al final, en esta ceremonia sacrificial de *Bodas de sangre* son todos víctimas, los muertos y los vivos, unas vidas destrozadas para que la pálida y fría luna, una vez más, caliente su hambre con la roja sangre humana. Por ello Lorca introduce el coro de leñadores, criaturas del bosque, seres de la naturaleza, que conocen la verdad, que saben que la Novia y Leonardo han hecho lo que deben al seguir el impulso del amor y de la sangre: «*Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más. Hay que seguir el camino de la sangre*», dice el leñador primero; que disculpan su huida y ruegan por su salvación «*El mundo es grande. Todos pueden vivir de él*». Que saben quién va a delatar a la pareja en su huida: «*Cuando salga la luna los verán*». Y que saben que esa luna es quien está llevando a los dos enamorados al desastre.

LEÑADOR 1: ¡Ay luna que sales!

Luna de las hojas grandes.

LEÑADOR 2: ¡Llena de jazmines de sangre!

LEÑADOR 1: ¡Ay luna sola!

¡Luna de las verdes hojas!

LEÑADOR 2: Plata en la cara de la novia.

LEÑADOR 3: ¡Ay luna mala!

Deja para el amor la oscura rama.

LEÑADOR 1: ¡Ay triste luna!
¡Deja para el amor la rama oscura!

La luna que al final es igual que la muerte:

LEÑADOR 1: ¡Ay muerte que sales!
Muerte de las hojas grandes.

LEÑADOR 2: ¡No abras el chorro de la sangre!

LEÑADOR 1: ¡Ay muerte sola!
Muerte de las secas hojas.

LEÑADOR 3: ¡No cubras de flores la boda!

LEÑADOR 2: ¡Ay triste muerte!
Deja para el amor la rama verde.

LEÑADOR 1: ¡Ay muerte mala!
¡Deja para el amor la verde rama!

Una muerte mala tronchó también, apenas tres años después del estreno de *Bodas de Sangre*, la verde rama que era Federico García Lorca; muerto, como el Novio, por una fuerza indiferente e inhumana que jugó con su vida, su amor y sus ilusiones y cortó de raíz sus esperanzas. Pues también fue una tragedia la muerte de Federico García Lorca.

CRONOLOGÍA

1898

5 de junio. Nace Federico García Lorca en Fuente Vaqueros, provincia de Granada

1909

Se traslada con su familia a vivir a Granada.

1915

Inicia sus estudios de Filosofía y Letras y de Derecho en la Universidad de Granada.

Entabla amistad con el compositor Manuel de Falla, quien fija su residencia en Granada.

1918

Publica en Granada su primer libro: *Impresiones y Paisajes*

1919

Trasladado a Madrid, se aloja en la Residencia de Estudiantes, en la que vivirá hasta 1928.

Amistad con Luis Buñuel, Salvador Dalí, José Moreno Villa, Emilio Prados, Pedro Salinas

1920

Estreno de *El maleficio de la Mariposa* que supone un total fracaso.

1921

Publicación de *Libro de Poemas*.

Escribe el *Poema del Cante Jondo*.

1922

Conferencia: *El Cante Jondo. Primitivo canto andaluz*.

- 1923
Licenciatura en Derecho
- 1925
Escribe *Mariana Pineda*.
- 1927
Publicación de *Canciones*.
Estreno de *Mariana Pineda*.
Homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla: lecturas de Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Juan Chabás, José Bargamín y Rafael Alberti.
- 1928
Aparición en Granada de la revista *Gallo*, dirigida por Federico García Lorca, de la que se publicarán dos números.
Publicación en la *Revista de Occidente* del primer *Romancero Gitano*.
- 1929
Segunda edición de *Canciones*.
Viaje a Estados Unidos. Estudios en la Universidad de Columbia. Afición por el jazz. Veraneo en Vermont, (Philip Cummings) y en Catskill mountains (Angel del Río)
Inicios de *Poeta en Nueva York* y *El Público*.
Escribe *Viaje a la Luna*.
- 1930
Finaliza *El Público*.
Estreno de la versión breve de *La Zapatera prodigiosa*.

1931

Publicación del *Poema del Cante Jondo*
Escribe *Así que pasen cinco años*.
Fundación del teatro universitario ambulante La Barraca.

1932

Conferencias en Valladolid, Sevilla, Salamanca, La Coruña, San Sebastián y Barcelona. Escribe *Bodas de Sangre*.
Expone dibujos en el Ateneo Popular de Huelva.
Primera salida de La Barraca que representa obras del teatro clásico español en diferentes pueblos de España. García Lorca ejerce como director de escena

1933

Estreno de *Bodas de Sangre* en el teatro Beatriz de Madrid
Estreno de *Amor de Don Perlimplín* en el teatro Español de Madrid.
Se publica en Méjico la *Oda a Walt Whitman*.

1933-1934

Estancia en Argentina y Uruguay.
Estreno en Argentina de *Mariana Pineda*, *Bodas de Sangre* (con gran éxito) y *La Zapatera prodigiosa*.
Relación con Pablo Neruda
Regresa a España en Mayo.
Muerte en la plaza de toros de Manzanares (Ciudad Real) de Ignacio Sánchez Mejías.
Continúan las representaciones de La Barraca.
Escribe *Diván del Tamarit*.
Estreno triunfal de *Yerma* en Madrid.

1935

Publicación de *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*.

Estreno de *Doña Rosita la Soltera*

Estreno de la versión larga de *La Zapatera Prodigiosa*

1936

Publicación de *Primeras Canciones*.

Termina de escribir *La Casa de Bernarda Alba* (No se representará hasta 1945, en Buenos Aires)

El 13 de julio sale de Madrid hacia Granada.

El 18 de julio se produce el golpe de estado contra el gobierno de la república; comienza la guerra civil española (1936-1939)

El 16 de agosto es detenido.

El 19 de agosto es asesinado en Viznar junto a un maestro de escuela y dos albañiles.

OBRAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Un listado detallado de las obras de García Lorca es muy complicado. Los abundantes inéditos que dejó a su muerte han ido conociéndose y publicándose poco a poco y es posible que todavía puedan seguir apareciendo. Además, hay muchos poemas no reunidos en libros, conferencias, artículos en prosa, etc. Ofrezco aquí una lista de las obras más relevantes y que tienen una cierta unidad. Para un listado exhaustivo remito a la ediciones de *Obras Completas* de Miguel García Posada (Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg).

Poesía

- 1921. Libro de poemas
- 1927. Canciones
- 1928. Romancero gitano
- 1930. Poeta en Nueva York
- 1930. Tierra y Luna.
- 1931. Poema del Cante Jondo.
- 1934. Diván del Tamarit
- 1935. Seis Poemas Galegos
- 1935. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías
- 1936. Primeras Canciones
- 1936. Sonetos del Amor Oscuro.

Teatro

- 1919. El maleficio de la mariposa
- 1922. Tragicomedia de Don Cristóbal
- 1923. Mariana Pineda (estrenada en 1927)
- 1926. La zapatera prodigiosa (primera versión)
- 1929. Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín
- 1930. La zapatera prodigiosa (segunda versión)
- 1931. Así que pasen cinco años
- 1931. El público
- 1931. El retablillo de Don Cristóbal
- 1933. Bodas de sangre
- 1934. Yerma
- 1935. Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores
- 1936. La casa de Bernarda Alba

Prosa

- 1918. Impresiones y paisajes.
- 1928. Poemas en prosa

Guión cinematográfico

- 1929. Viaje a la luna.

BIBLIOGRAFÍA

VIDA

ALBERTI, RAFAEL. *Federico García Lorca, poeta y amigo*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas: 1984.

GARCÍA LORCA, FEDERICO. Epistolario completo (eds. Andrew Anderson y Christopher Maurer). Cátedra: Madrid: 1977.

GIBSON, IAN. *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*. Paris: Ruedo ibérico: 1971

GIBSON, IAN. *Federico García Lorca*. 2 vols. Grijalbo: Barcelona:1985-1987.

SÁNCHEZ VIDAL, AGUSTÍN. *Buñuel, Dalí, Lorca: el enigma sin fin* Planeta: Barcelona: 1988.

ÉPOCA

CÓZAR, RAFAEL DE (ed.). *Panorama del 27: diversidad creadora de una generación*. Sevilla: Universidad:1998

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER. *Panorama crítico sobre la generación del 27*. Madrid: Castilla:1987.

GARCIA POSADA, MIGUEL. *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*. Madrid: Espasa-Calpe:1998.

ESTUDIOS GENERALES

ANDERSON, REED. *Federico García Lorca*. New York: Grove Press: 1984

- GALLEGO MORELL, ANTONIO. *Sobre García Lorca*. Granada: Universidad de Granada: 1998.
- GARCÍA LORCA, FRANCISCO. *Federico y su mundo*; edición y prólogo de Mario Hernández Madrid: Alianza Editorial: 1981
- GIL, ILDEFONSO MANUEL. (ed) *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus: 1973.
- RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS. *Lorca y el sentido* Akal: Madrid: 1994.

EDICIONES

- Obras* (ed. Miguel García-Posada). 5 vols. Akal: Madrid, 1980-1992.
- Obras completas* (ed. Arturo del Hoyo). 3 vols. Aguilar: Madrid: 1954.
- Obras completas* (ed. Miguel García Posada). 4 vols. Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg: Barcelona: 1996-1997.
- Obras de Federico García Lorca* (ed. Mario Hernández). 14 vols. Alianza: Madrid: 1984 y sigs.
- Bodas de sangre* (ed. Allen Josephs y Juan Caballero). Madrid: Ediciones Cátedra: 1986 (ultima edición 2007)
- Bodas de sangre* (ed. Mario Hernández). Madrid: Alianza Editoria: 1998.
- Bodas de sangre* (ed. Luis Martínez Cuitiño). Buenos Aires: Losada: 2010
- Bodas de Sangre* (introducción de Fernando Lázaro Carreter ; guía de lectura de Juan Francisco Peña) Madrid: Austral: 2010
- Bodas de sangre* (ed. Mariano de Paco) Barcelona. Octaedro: 2010

OBRA POÉTICA

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, A. «Poesía y religión». *Revista de Ideas Estéticas*: XI (1953): págs. 221-251. Reeditado con el título *La metáfora y el mito*. Madrid. Taurus. 1963
- CORREA, GUSTAVO. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos: 1970.
- DIEGO, GERARDO. *Poesía española contemporánea. 1901-1934* (ed. Andrés Soria Olmedo). Taurus: Madrid: 1991.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (ed.). *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo: 2005

TEATRO

- ALLEN, RUPERT C. *Psyche and symbol in the theater of Federico García Lorca: Perlimplín, Yerma, Blood Wedding*. Austin: University of Texas Press: 1974.
- CAO, ANTONIO F. *Federico García Lorca y las Vanguardias: Hacia el Teatro*. London: Tamesis Books: 1984.
- DOMENECH, RICARDO. (ed) *La Casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra: 1985
- EDWARDS, GWYNNE. *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos: 1983.
- HARRETICHE, M.É. *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*. Madrid, Gredos, 2000
- KLEIN, DENNIS A. *Blood wedding, Yerma, and The house of Bernarda Alba: García Lorca's tragic trilogy*. Boston: Twayne Publishers, 1991

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS Y MUSICALES DE
BODAS DE SANGRE

Bodas de sangre [Videograbación] adaptación y dirección, Edmundo Guibourg ; iluminación y fotografía, Roque Funes ; composición y dirección musical de Juan José Castro ; escenografía de Rodolfo Franco ; montaje, José Cardella. Buenos Aires. Arte Video. 2009. (Grabación de una representación teatral argentina de 1938)

Bodas de sangre. [Música] Raimundo Amador Madrid. Nemo D. L. 2006

Bodas de Sangre. Ballet en seis escenas. Antonio Gades. Adaptación literaria de Alfredo Mañas. Madrid. Universal Music Spain. 2006

Bodas de Sangre. Película dirigida por Carlos Saura sobre el ballet de Antonio Gades. Madrid. Gran Vía Musical de Ediciones. 2003.

BODAS DE SANGRE

Poema trágico en tres actos y siete cuadros

ACTO PRIMERO

CUADRO PRIMERO

Habitación pintada de amarillo.

NOVIO: (*Entrando*) Madre.

MADRE: ¿Qué?

NOVIO: Me voy.

MADRE: ¿Adónde?

NOVIO: A la viña. (*Va a salir*)

MADRE: Espera.

NOVIO: ¿Quieres algo?

MADRE: Hijo, el almuerzo.

NOVIO: Déjalo. Comeré uvas. Dame la navaja.

MADRE: ¿Para qué?

NOVIO: (*Riendo*) Para cortarlas.

MADRE: (*Entre dientes y buscándola*) La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.

NOVIO: Vamos a otro asunto.

MADRE: Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos¹ de la era.

NOVIO: Bueno.

1 *Bieldo*: Instrumento de labranza; especial de horca con cuatro pinchos de madera o metal. Instrumento para «Beldar» –aventar la parva para separar la paja del grano– consiste en un palo o mango, y un palo atravesado al mismo que tiene cuatro dientes largos, como una horquilla pero de cuatro dientes.

MADRE: Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados...

NOVIO: (*Bajando la cabeza*) Calle usted.

MADRE: ... y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma² encima o un plato de sal gorda para que no se hinche.³ No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente⁴ dentro del arcón.

NOVIO: ¿Está bueno ya?⁵

MADRE: Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo.

NOVIO: (*Fuerte*) ¿Vamos a acabar?

MADRE: No. No vamos a acabar. ¿Me puede alguien traer a tu padre y a tu hermano? Y luego, el presidio. ¿Qué es el presidio? ¡Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos! Mis muertos llenos de hierba⁶, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios... Los matadores, en presidio, frescos, viendo los montes...

NOVIO: ¿Es que quiere usted que los mate?

2 *Palma*: La hoja de palma es un símbolo funerario.

3 *Un plato de sal gorda para que no se hinche*: Se refiere a que hay que utilizar la sal para tratar la posible descomposición del cadáver.

4 *Serpiente*: La serpiente es símbolo de mala suerte. Se refiere metafóricamente a la navaja, o un arma, que puede «morder» a traición, como la serpiente.

5 *¿Está bueno ya?*: Es suficiente.

6 *Hierbas*: En muchas obras de Lorca la hierba es símbolo de muerte

MADRE: No... Si hablo, es porque... ¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que... que no quisiera que salieras al campo.

NOVIO: (*Riendo*) ¡Vamos!

MADRE: Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas⁷ y perritos de lana.

NOVIO: (*Coge de un brazo a la madre y ríe*) Madre, ¿y si yo la llevara conmigo a las viñas?

MADRE: ¿Qué hace en las viñas una vieja? ¿Me ibas a meter debajo de los pámpanos?⁸

NOVIO: (*Levantándola en sus brazos*) Vieja, revieja, requetevieja.

MADRE: Tu padre sí que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres, el trigo, trigo.

NOVIO: ¿Y yo, madre?

MADRE: ¿Tú, qué?

NOVIO: ¿Necesito decírselo otra vez?

MADRE: (*Seria*) ¡Ah!

NOVIO: ¿Es que le parece mal?

MADRE: No

NOVIO: ¿Entonces...?

MADRE: No lo sé yo misma. Así, de pronto, siempre me sorprende. Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa.⁹ Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente.

7 *Cenefa*: Lista sobrepuestas o tejida en los bordes de una tela

8 *Pámpanos*: Sarmientos tiernos de la vid.

9 *Modosa*: Que guarda modo y compostura en su conducta y ademanes.

NOVIO: Tonterías.

MADRE: Más que tonterías. Es que me quedo sola. Ya no me queda más que tú, y siento que te vayas.

NOVIO: Pero usted vendrá con nosotros.

MADRE: No. Yo no puedo dejar aquí solos a tu padre y a tu hermano. Tengo que ir todas las mañanas, y si me voy es fácil que muera uno de los Félix, uno de la familia de los matadores, y lo entierren al lado. ¡Y eso sí que no! ¡Ca!¹⁰ ¡Eso sí que no! Porque con las uñas los desentierro y yo sola los machaco contra la tapia.¹¹

NOVIO: *(Fuerte)* Vuelta otra vez.

MADRE: Perdóname.*(Pausa)* ¿Cuánto tiempo llevas en relaciones?

NOVIO: Tres años. Ya pude comprar la viña.

MADRE: Tres años. Ella tuvo un novio, ¿no?

NOVIO: No sé. Creo que no. Las muchachas tienen que mirar¹² con quien se casan.

MADRE: Sí. Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está.

NOVIO: Usted sabe que mi novia es buena.

MADRE: No lo dudo. De todos modos, siento no saber cómo fue su madre.

NOVIO: ¿Qué más da?

MADRE: *(Mirándole)* Hijo.

NOVIO: ¿Qué quiere usted?

MADRE: ¡Que es verdad! ¡Que tienes razón! ¿Cuándo quieres que la pida?¹³

10 *Ca*: interjección de contrariedad o negación

11 *Tapia*: Se refiere a la tapia del cementerio

12 *Mirar*: Tener cuidado.

13 *La pida*: La solicite formalmente en matrimonio a su padre.

- NOVIO: (*Alegre*) ¿Le parece bien el domingo?
- MADRE: (*Seria*) Le llevaré los pendientes de azófar¹⁴, que son antiguos, y tú le compras...
- NOVIO: Usted entiende más...
- MADRE: Le compras unas medias caladas¹⁵, y para ti dos trajes... ¡Tres! ¡No te tengo más que a tí!
- NOVIO: Me voy. Mañana iré a verla.
- MADRE: Sí, sí; y a ver si me alegras con seis nietos, o lo que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí.
- NOVIO: El primero para usted.
- MADRE: Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila.
- NOVIO: Estoy seguro que usted querrá a mi novia.
- MADRE: La querré. (*Se dirige a besarlo y reacciona*) Anda, ya estás muy grande para besos. Se los das a tu mujer. (*Pausa. Aparte*) Cuando lo sea.
- NOVIO: Me voy.
- MADRE: Que caves bien la parte del molinillo, que la tienes descuidada.
- NOVIO: ¡Lo dicho!
- MADRE: Anda con Dios.

(Vase el novio. La madre queda sentada de espaldas a la puerta. Aparece en la puerta una vecina vestida de color oscuro, con pañuelo a la cabeza.)

- MADRE: Pasa.
- VECINA: ¿Cómo estás?
- MADRE: Ya ves.
- VECINA: Yo bajé a la tienda y vine a verte. ¡Vivimos tan lejos...!

14 *Azófar*: Latón; aleación de cobre y cinc, de color amarillo pálido y susceptible de gran brillo y pulimento.

15 *Media calada*: Media de redecilla

MADRE: Hace veinte años que no he subido a lo alto de la calle.

VECINA: Tú estas bien.

MADRE: ¿Lo crees?

VECINA: Las cosas pasan. Hace dos días trajeron al hijo de mi vecina con los dos brazos cortados por la máquina¹⁶. (*Se sienta.*)

MADRE: ¿A Rafael?

VECINA: Sí. Y allí lo tienes. Muchas veces pienso que tu hijo y el mío están mejor donde están, dormidos, descansando, que no expuestos a quedarse inútiles.

MADRE: Calla. Todo eso son invenciones, pero no consuelos.

VECINA: ¡Ay!

MADRE: ¡Ay! (*Pausa*)

VECINA: (*Triste*) ¿Y tu hijo?

MADRE: Salió.

VECINA: ¡Al fin compró la viña!

MADRE: Tuvo suerte.

VECINA: Ahora se casará.

MADRE: (*Como despertando y acercando su silla a la silla de la vecina.*) Oye.

VECINA: (*En plan confidencial*) Dime.

MADRE: ¿Tú conoces a la novia de mi hijo?

VECINA: ¡Buena muchacha!

MADRE: Sí, pero...

VECINA: Pero quien la conozca a fondo no hay nadie. Vive sola con su padre allí, tan lejos, a diez leguas de la casa más cerca. Pero es buena. Acostumbrada a la soledad.

16 *Máquina*: Segadora mecánica.

MADRE: ¿Y su madre?

VECINA: A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido.

MADRE: (*Fuerte*) Pero ¡cuántas cosas sabéis las gentes!

VECINA: Perdona. No quisiera ofender; pero es verdad. Ahora, si fue decente o no, nadie lo dijo. De esto no se ha hablado. Ella era orgullosa.

MADRE: ¡Siempre igual!

VECINA: Tú me preguntaste.

MADRE: Es que quisiera que ni a la viva ni a la muerte las conociera nadie. Que fueran como dos cardos, que ninguna persona los nombra y pinchan si llega el momento.

VECINA: Tienes razón. Tu hijo vale mucho.

MADRE: Vale. Por eso lo cuido. A mí me habían dicho que la muchacha tuvo novio hace tiempo.

VECINA: Tendría ella quince años. Él se casó ya hace dos años con una prima de ella, por cierto. Nadie se acuerda del noviazgo.

MADRE: ¿Cómo te acuerdas tú?

VECINA: ¡Me haces unas preguntas...!

MADRE: A cada uno le gusta enterarse de lo que le duele. ¿Quién fue el novio?

VECINA: Leonardo.

MADRE: ¿Qué Leonardo?

VECINA: Leonardo, el de los Félix.

MADRE: (*Levantándose*) ¡De los Félix!

VECINA: Mujer, ¿qué culpa tiene Leonardo de nada? Él tenía ocho años cuando las cuestiones.

MADRE: Es verdad... Pero oigo eso de Félix y es lo mismo (*entre dientes*) Félix que llenárseme de cieno¹⁷ la boca (*escupe*), y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar.

VECINA: Repórtate¹⁸. ¿Qué sacas con eso?

MADRE: Nada. Pero tú lo comprendes.

VECINA: No te opongas a la felicidad de tu hijo. No le digas nada. Tú estás vieja. Yo, también. A ti y a mí nos toca callar.

MADRE: No le diré nada.

VECINA: (*Besándola*) Nada.

MADRE: (*Serena*) ¡Las cosas...!

VECINA: Me voy, que pronto llegará mi gente del campo.

MADRE: ¿Has visto qué día de calor?

VECINA: Iban negros los chiquillos que llevan el agua a los segadores. Adiós, mujer.

MADRE: Adiós.

(Se dirige a la puerta de la izquierda. En medio del camino se detiene y lentamente se santigua.)

TELÓN

17 *Cieno*: Lodo blando que forma depósito en ríos, y sobre todo en lagunas o en sitios bajos y húmedos.

18 *Reportar*: Refrenar, reprimir o moderar una pasión de ánimo o a quien la tiene.

ACTO PRIMERO

CUADRO SEGUNDO

Habitación pintada de rosa con cobres¹⁹ y ramos de flores populares. En el centro, una mesa con mantel. Es la mañana. Suegra de Leonardo con un niño en brazos. Lo mece. La mujer, en la otra esquina, hace punto de media.

SUEGRA: Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega el 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.

SUEGRA: Duérmete, rosal,

19 Cobres: Ollas, cazuelas y otros utensilios de cocina de cobre.

que el caballo se pone a llorar.
 Las patas heridas,
 las crines heladas,
 dentro de los ojos
 un puñal de plata.
 Bajaban al río.
 ¡Ay, cómo bajaban!
 La sangre corría
 más fuerte que el agua.

MUJER: Duérmete, clavel,
 que el caballo no quiere beber.

SUEGRA: Duérmete, rosal,
 que el caballo se pone a llorar.

MUJER: No quiso tocar
 la orilla mojada,
 su belfo²⁰ caliente
 con moscas de plata.
 A los montes duros
 solo relinchaba
 con el río muerto
 sobre la garganta.
 ¡Ay caballo grande
 que no quiso el agua!
 ¡Ay dolor de nieve,
 caballo del alba²¹!

SUEGRA: ¡No vengas! Detente,
 cierra la ventana
 con rama de sueños
 y sueño de ramas.

MUJER: Mi niño se duerme.

20 *Belfo*: Labio del caballo y de otros animales

21 *Alba*: Amanecer

- SUEGRA: Mi niño se calla.
 MUJER: Caballo, mi niño
 tiene una almohada.
 SUEGRA: Su cuna de acero.
 MUJER: Su colcha de holanda.
 SUEGRA: Nana, niño, nana.
 MUJER: ¡Ay caballo grande
 que no quiso el agua!
 SUEGRA: ¡No vengas, no entres!
 Vete a la montaña.
 Por los valles grises
 donde está la jaca²².
 MUJER: (*Mirando*) Mi niño se duerme.
 SUEGRA: Mi niño descansa.
 MUJER: (*Bajito*) Duérmete, clavel,
 que el caballo no quiere beber.
 MUJER: (*Levantándose, y muy bajito*)
 Duérmete, rosal.
 que el caballo se pone a llorar.

(*Entran al niño. Entra Leonardo*)

- LEONARDO: ¿Y el niño?
 MUJER: Se durmió.
 LEONARDO: Ayer no estuvo bien. Lloró por la noche.
 MUJER: (*Alegre*) Hoy está como una dalia. ¿Y tú?
 ¿Fuiste a casa del herrador?
 LEONARDO: De allí vengo. ¿Querrás creer? Llevo más de
 dos meses poniendo herraduras nuevas al caba-
 llo y siempre se le caen. Por lo visto se las arran-
 ca con las piedras.

22 *Jaca*: Yegua.

MUJER: ¿Y no será que lo usas mucho?

LEONARDO: No. Casi no lo utilizo.

MUJER: Ayer me dijeron las vecinas que te habían visto al límite de los llanos.

LEONARDO: ¿Quién lo dijo?

MUJER: Las mujeres que cogen las alcaparras²³. Por cierto que me sorprendió. ¿Eras tú?

LEONARDO: No. ¿Qué iba a hacer yo allí en aquel secano?²⁴

MUJER: Eso dije. Pero el caballo estaba reventando de sudor.

LEONARDO: ¿Lo viste tú?

MUJER: No. Mi madre.

LEONARDO: ¿Está con el niño?

MUJER: Sí. ¿Quieres un refresco de limón?

LEONARDO: Con el agua bien fría.

MUJER: ¡Cómo no viniste a comer!...

LEONARDO: Estuve con los medidores²⁵ del trigo. Siempre entretienen.

MUJER: (*Haciendo el refresco y muy tierna*) ¿Y lo pagan a buen precio?

LEONARDO: El justo.

MUJER: Me hace falta un vestido y al niño una gorra con lazos.

LEONARDO: (*Levantándose*) Voy a verlo.

MUJER: Ten cuidado, que está dormido.

SUEGRA: (*Saliendo*) Pero ¿quién da esas carreras al caballo? Está abajo, tendido, con los ojos desorbitados, como si llegara del fin del mundo.

LEONARDO: (*Agrio*) Yo.

SUEGRA: Perdona; tuyo es.

23 *Alcaparra*: Botón de la flor de esta planta. Se usa como condimento y como entremés.

24 *Secano*: Tierra de labor que no tiene riego, y solo participa del agua llovediza

25 *Medidores*: Oficiales que miden los granos y líquidos.

MUJER: (*Tímida*) Estuvo con los medidores del trigo.

SUEGRA: Por mí, que reviente. (*Se sienta.*) (*Pausa*)

MUJER: El refresco. ¿Está frío?

LEONARDO: Sí.

MUJER: ¿Sabes que piden a mi prima?

LEONARDO: ¿Cuándo?

MUJER: Mañana. La boda será dentro de un mes. Espero que vendrán a invitarnos.

LEONARDO: (*Serio*) No sé.

SUEGRA: La madre de él creo que no estaba muy satisfecha con el casamiento.

LEONARDO: Y quizá tenga razón. Ella es de cuidado.

MUJER: No me gusta que penséis mal de una buena muchacha.

SUEGRA: Pero cuando dice eso es porque la conoce. ¿No ves que fue tres años novia suya? (*Con intención.*)

LEONARDO: Pero la dejé. (*A su mujer.*) ¿Vas a llorar ahora? ¡Quita! (*La aparta bruscamente las manos de la cara.*) Vamos a ver al niño. (*Entran abrazados.*)

(*Aparece la muchacha, alegre. Entra corriendo*)

MUCHACHA: Señora.

SUEGRA: ¿Qué pasa?

MUCHACHA: Llegó el novio a la tienda y ha comprado todo lo mejor que había.

SUEGRA: ¿Vino solo?

MUCHACHA: No, con su madre. Sería, alta. (*La imita*) Pero ¡qué lujo!

SUEGRA: Ellos tienen dinero.

MUCHACHA: ¡Y compraron unas medias caladas!... ¡Ay, qué medias! ¡El sueño de las mujeres en medias! Mire usted: una golondrina aquí (*Señala el tobillo.*), un barco aquí (*Señala la pantorrilla.*) y aquí una rosa. (*Señala el muslo.*)

SUEGRA: ¡Niña!

MUCHACHA: ¡Una rosa con las semillas y el tallo! ¡Ay! ¡Todo en seda!

SUEGRA: Se van a juntar dos buenos capitales.
(*Aparecen Leonardo y su mujer*)

MUCHACHA: Vengo a deciros lo que están comprando.

LEONARDO: (*Fuerte*) No nos importa.

MUJER: Déjala.

SUEGRA: Leonardo, no es para tanto.

MUCHACHA: Usted dispense. (*Se va llorando.*)

SUEGRA: ¿Qué necesidad tienes de ponerte a mal con las gentes?

LEONARDO: No le he preguntado su opinión. (*Se sienta*)

SUEGRA: Está bien.

(*Pausa*)

MUJER: (*A Leonardo*) ¿Qué te pasa? ¿Qué idea te bulle por dentro de cabeza? No me dejes así, sin saber nada...

LEONARDO: Quita.

MUJER: No. Quiero que me mires y me lo digas.

LEONARDO: Déjame. (*Se levanta.*)

MUJER: ¿Adónde vas, hijo?

LEONARDO: (*Agrio*) ¿Te puedes callar?

SUEGRA: (*Enérgica, a su hija*) ¡Cállate! (*Sale Leonardo*)
¡El niño! (*Entra y vuelve a salir con él en brazos.*)
(*La mujer ha permanecido de pie, inmóvil*)

Las patas heridas,
 las crines heladas,
 dentro de los ojos
 un puñal de plata.
 Bajaban al río.
 La sangre corría
 más fuerte que el agua.

MUJER: (*Volviéndose lentamente y como soñando*)

Duérmete, clavel,
 que el caballo se pone a beber.

SUEGRA: Duérmete, rosal,
 que el caballo se pone a llorar.

MUJER: Nana, niño, nana.

SUEGRA: Ay, caballo grande,
 que no quiso el agua!

MUJER: (*Dramática*)
 ¡No vengas, no entres!
 ¡Vete a la montaña!
 ¡Ay dolor de nieve,
 caballo del alba!

SUEGRA: (*Llorando*)
 Mi niño se duerme...

MUJER: (*Llorando y acercándose lentamente*)
 Mi niño descansa...

SUEGRA: Duérmete, clavel,
 que el caballo no quiere beber.

MUJER: (*Llorando y apoyándose sobre la mesa.*)
 Duérmete, rosal,
 que el caballo se pone a llorar.

TELÓN