

Federico García Lorca

Bodas de sangre

Tragedia en tres actos
y siete cuadros

Edición de Mario Hernández



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 1984
Tercera edición: 2012
Sexta reimpresión: 2023

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía: Juan Manuel Sanz

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Edición, introducción y notas: Mario Hernández
© Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1984, 2023
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-7177-2
Depósito legal: M. 8.673-2012
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción, por Mario Hernández
- 79 Bodas de sangre. Tragedia en tres actos y siete cuadros
- 81 Acto primero
- 123 Acto segundo
- 169 Acto tercero
- 203 Apéndice I
- 205 1. El crimen de Níjar, hecho inspirador de *Bodas de sangre*, en el diario ABC
- 208 2. Argumento de la obra, según el *Índice literario* de abril de 1933
- 213 Apéndice II: Discursos y declaraciones
- 215 I. [Discurso a los actores argentinos en el homenaje a Lola Membrives]
- 224 II. Saludo al público de Buenos Aires
- 226 III. El poeta García Lorca y su tragedia *Bodas de sangre*
- 235 IV. Charla con Federico García Lorca
- 242 V. En el *Conte Grande* pasaron ayer por Montevideo el autor de *Bodas de sangre* y el escenógrafo Fontanals

- 243 VI. Pasó ayer por Montevideo una de las figuras más representativas de la intelectualidad española
- 246 VII. Llegó anoche el embajador R. Mexía. Al saludo fascista de unos pocos, contestó quitándose el sombrero. Llegó el poeta español García Lorca
- 249 VIII. Crónica de un día de barco con el autor de *Bodas de sangre*
- 256 IX. Hablando de La Barraca con el poeta García Lorca
- 265 X. Llegó anoche Federico García Lorca
- 272 XI. Charlando con García Lorca
- 275 XII. Los españoles fuera de España. Federico García Lorca, el gran poeta del *Romancero gitano*, ha sido durante seis meses embajador intelectual de nuestro país en La Argentina
- 283 XIII. Declaraciones y notas: *Bodas de sangre* y *Yerma* coinciden en Madrid. Estreno de *Bitter Oleander* en Nueva York
- 296 XIV. D'una conversa amb García Lorca
- 298 XV. García Lorca i la gairebé estrena de *Bodas de sangre* per Margarida Xirgu
- 300 XVI. Teatro Arriaga de Bilbao, 1936: despedida de Federico García Lorca y Margarita Xirgu

Notas al texto

- 309 Dos repartos (Madrid y Buenos Aires)
- 316 Sobre las dos ediciones de *Bodas de sangre*
- 320 Observaciones textuales

Introducción

Uno de los adjetivos que Juan Ramón Jiménez sólo concedía a la poesía que admiraba era el de «contagiosa». Escrito con la ortografía del poeta moguereno: «El contajio es propio de la poesía como lo es del baile y de la música, sagrados por ella»¹. Definía de este modo la capacidad de comunicación profunda –instintiva, espontánea– que suscitan de modo inmediato determinadas creaciones. Ese territorio sagrado fue sin duda transitado por García Lorca. Juan Ramón Jiménez, a despecho de algunas afirmaciones, así lo entendió: «Federico García Lorca es poeta para todos, por emanación, en su teatro, y ése es su acierto, tiene “eso” que llega a todos sin necesidad de ser discernido, una emo-

1. *El trabajo gustoso. (Conferencias)*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 58. Del mismo libro, pág. 86: «Los escritores poéticos sin ángel ni duende [...] son tan poco contajiosos como la más virtuosa de las columnas salomónicas...».

ción confusa, un movimiento, repito, que palpita y hace palpitar»².

Este dinamismo emocional fue el mismo que prendió entre el público y la crítica de casi todas las representaciones hechas en vida de García Lorca, según se puede documentar. Conviene, no obstante, hacer algunas precisiones cronológicas antes de entrar a considerar *Bodas de sangre*, la primera pieza dramática con la que el poeta conoció el triunfo pleno como dramaturgo. Si atendemos, pues, a toda su breve carrera literaria (truncada con su vida en 1936 e iniciada en 1916, fecha de sus primeros escritos), su éxito en el teatro puede juzgarse tardío. *El Romancero gitano* arraiga en 1928 su fama como poeta, hasta ese momento sólo propagada entre los círculos literarios. Obtiene acogida favorable, pero limitada, *Mariana Pineda* (1927) y *La zapatera prodigiosa* (1930). Tan sólo cuando estrena *Bodas de sangre* (1933) consolida su nombre de poeta dramático. Debido a una distinta disposición del público, la tragedia, estrenada primero en Madrid, sólo alcanza un éxito rotundo en Buenos Aires. Repercute después en otras ciudades americanas, como Montevideo y las argentinas Rosario y Córdoba. Vuelve con nueva fuerza a Madrid y Barcelona, ya en el momento del triunfo de *Yerma* y de la dura polémica contra esta segunda tragedia promovida por la prensa conservadora. *Bodas de sangre*, finalmente, obtendrá un éxito restringido en el Nueva York de 1935 y no llega a los escenarios de Pa-

2. En carta dirigida a José Luis Cano y fechada en 1949-1950: *Cartas literarias*, Barcelona, Bruquera, 1977, pág. 195.

rís, a pesar de los deseos del autor, sino después de su muerte.

En esta casi penúltima etapa de tres años, 1933-1935, García Lorca pasa de ser un autor en busca de compañía a prácticamente lo contrario. Al fin se sitúa el estreno de *Doña Rosita la Soltera*, en diciembre de 1935. En los dos años previos da a conocer *Amor de Don Perlimplín*, estrenada por un grupo de aficionados, *Bodas y Yerma*. Además, se reponen *La zapatera prodigiosa*, ahora en nueva versión, y *Mariana Pineda*. Por otro lado, el poeta realiza una adaptación de *La dama boba*, de Lope de Vega, que se estrena en Buenos Aires con tan contundente éxito como su propio teatro. Si el mérito era de Lope, otros componentes lorquianos debieron entrar en juego, incluida la personalidad del poeta moderno y su proyección sobre la sociedad porteña del momento.

El triunfo del teatro lorquiano sólo puede interpretarse como tardío respecto a la brevedad del tiempo con que el poeta contó, al margen de razones externas que luego aduciré. El talento se manifestaba apoyado por un modo vital, pero intenso, de trabajo, distante de la imagen más superficial que de García Lorca se ha propagado. Si recordamos que en la etapa aludida estuvo también dedicado a la dirección del teatro universitario La Barraca, asombra la multiplicidad de su labor, aquí sólo ejemplificada a través de su obra como autor teatral. Refiriéndose en otros momentos a su producción escrita, aseguraba en cartas a sus amigos: «Martínez Sierra [citado como empresario] *ignora mi fantasía*: No sabe él *la que se ha echado conmigo*», o hablará, con justa formula-

ción, de «esta inmensa alegría consciente de crear»; o en tono más burlesco, de «furor pimpleo», con curiosa cita de Leandro Moratín³.

Acorde con tal fantasía o furor creativo, García Lorca fue un incesante surtidor de proyectos. De la expectativa que creaba en sus interlocutores interesados son muestra las siguientes palabras de Lola Membrives en abril de 1934: «Espero que García Lorca me entregará algunas de las obras que tiene en preparación: *La ciudad de los gitanos*, *Las tres edades de Carmen*, *Los millonarios*, etc.»⁴. La triple mención de títulos, con su expresivo etcétera, viene a unirse a listas que ya he comentado, propias de una etapa en que el poeta alcanza una neta proyección profesional⁵. Por otro lado, los tres títulos conectan alusivamente con el *Romancero gitano* («Romance de la Guardia Civil española»), *Poema del cante jondo* («Baile») y *Poeta en Nueva York* («Danza de la muerte», entre otros poemas). No cabe discutir una relación de dependencia, desconocida cualquier declaración del poeta sobre los proyectos citados, y sólo conjeturalmente podría hablarse de una conexión temática. Lo único que mostraría tal hipótesis es la recurrencia de temas y motivos en la obra lorquiana, sin duda intensificada por la obligada

3. Cf. *Obras de F. G. L.: Epistolario*, ed. C. Maurer, Madrid, Alianza Edit., 1983: t. I, pág. 146; t. II, págs. 133 y 142. La cita moratiniana, puesta en boca de Fernández Almagro, procede de la «Sátira. Lección poética». Vid. *Poesías escogidas* de Nicolás y Leandro F. de Moratín, Valencia, Ferrer de Orga, 1830, pág. 112.

4. «Planes de Lola Membrives. Espera que le entreguen varias obras en España. Previamente realizará una breve gira sudamericana», *La Nación* (Buenos Aires), 16-IV-1934.

5. Remito a mi introducción a *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Alianza Edit. (Bib. autor), 1998, págs. 8-30.

revisión, a que se vio indirectamente sometido durante la estancia en Argentina, de obras ya escritas y proyectos.

Con anterioridad al estreno de *Bodas de sangre* la situación era, sin embargo, claramente distinta. García Lorca debía ser visto por los empresarios como uno de los jóvenes innovadores –problemáticos de cara al público y al éxito de taquilla– que luchaban por un teatro diferente al habitual en las carteleras. En la lucha estaban empeñados desde un César Vallejo, que en 1932 intenta estrenar en Madrid con apoyo del poeta granadino⁶, hasta Rafael Alberti, Max Aub, Sánchez Mejías o Eduardo Ugarte. Los estrenos anteriores de García Lorca y su relación con el medio teatral desde fechas muy tempranas le colocaban en situación favorable, pero numerosas declaraciones suyas no dejan lugar a dudas sobre lo que realmente ocurría. Ugarte respondía en una entrevista de 1933:

Los autores jóvenes se han apartado radicalmente del teatro. ¿Qué van a hacer en las presentes circunstancias? La lucha con los empresarios es tan desigual y fatigosa que llevar una obra debajo del brazo va siendo ya heroicidad extraordinaria. El empresario se defiende también heroicamente de los nuevos. Dice que las obras modernas son peligrosas. Porque de lo que se trata es de salvar a toda costa el dinero –hipotético a estas alturas– de la taquilla.

6. Puede seguirse el fallido intento en César Vallejo, *Epistolario general*, Valencia, Pre-Textos, 1982, págs. 234, 243, 246, 250 y 252. Gerardo Diego debió ser el intermediario entre Vallejo y García Lorca. Escribía Vallejo (27-I-1932): «Lorca ha sido muy bueno conmigo y hemos visto a Camila Quiroga, para mi comedia, sin éxito. Además, Lorca me dice, con mucha razón, que hay que corregir varios pasajes de la comedia, antes de ofrecerla a otro teatro.»

Se barajaba una vez más el tema de la crisis del teatro, unido al aspecto que aquí nos interesa. Presente en la conversación, apostillaba García Lorca sobre la «peligrosidad» de las obras modernas:

¿Peligrosas? Hay representantes de empresas que se indignan sin ningún disimulo cuando se les va a ofrecer una comedia que se sale de las normas acostumbradas. El día menos pensado va a constituir una verdadera temeridad el hecho de solicitar el estreno de una obra moderna⁷.

Es más que probable que estas contundentes palabras obedezcan a una experiencia personal, aunque no exclusiva. Valle-Inclán, para aludir a un caso bien conocido, hubo de esperar dieciocho años para el estreno de *El embrujado*, en 1931, y veintitrés para el de *Divinas palabras*, tragicomedia representada en 1933 por Margarita Xirgu, pero publicada en 1920. En cuanto a *Los cuernos de don Friolera* se presentó de forma privada e incompleta en 1926, en casa de los Baroja, y sólo subió a un escenario en 1936, como centro de un homenaje póstumo a su autor en el que intervinieron, entre otros, García Lorca, Luis Cernuda y Rafael Alberti⁸.

7. En J. Pérez Doménech: «Eduardo Ugarte dice que el teatro actual es de pura receta», *El Imparcial*, 2-V-1933. Recoge parte de la entrevista C. Maurer: «Un texto corregido: “Charla sobre teatro”, de F. G. L.», *Ínsula*, 380-381 (1978), pág. 20. La ha reproducido completa Ian Gibson: «F. G. L. Tres entrevistas recuperadas», *La Pluma*, 8 (1982), págs. 114-117.

8. Cf. Dru Dougherty: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1982, págs. 217, 249-250 y 165-166; Antonina Rodrigo: *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974, págs. 195-196; y José Luis Cano: *García Lorca. Biografía ilustrada*, Barcelona, Destino, 1962, pág. 119.

García Lorca, por su parte, no llegó a ver estrenadas, a pesar de sus intentos, piezas como *Así que pasen cinco años*, *El público* y, en cierto modo, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Las dos primeras llegaron a ser clasificadas por el autor como «piezas irrepresentables», definición que no ha de ser elevada a rara categoría, pues seguramente obedeció a la perentoriedad de hacer de la necesidad virtud. *Así que pasen cinco años* fue ofrecida, ya en 1930, a Margarita Xirgu, que prefirió la gracia alada y chispeante de *La zapatera prodigiosa*. Intentó de nuevo estrenarla en Buenos Aires, igual que el *Perlimplín*. Como ya he avanzado, esta «aleluya erótica» había sido estrenada en Madrid, 1933, por un grupo de aficionados, lo que dista de un estreno comercial al uso. Sin entrar en el análisis de las incidencias sufridas por las tres obras, se vuelven significativas ante este sucinto panorama las palabras de Rivas Cherif al poeta en 1936: «A ti te pedirán siempre ya “dramas poéticos”»⁹. *Bodas de sangre* y *Yerma*, así como desde otra perspectiva *Doña Rosita*, se inscribían en una tradición reconocible. Otro era el caso de las piezas irrepresentadas y, extremando muy poco las relaciones, del picante y lírico *Perlimplín*, cuyo tratamiento del honor conyugal podía ser recibido, como sucedió en parte con *Yerma*, con escándalo más o menos notorio.

En un momento dado García Lorca decidió librar la batalla de los estrenos. Está fuera de duda que en *Bodas*

9. Vid. «Pasión y drama del gran Federico. La muerte y la pasión de García Lorca», *Excelsior* (México), 27-I-1957. Cito el fragmento correspondiente en mi edición de *La casa de Bernarda Alba* cit., pág. 20.

de sangre había puesto toda su confianza. Desde el primer momento, por ejemplo, solicitará su traducción a varios idiomas. La tragedia le fue ofrecida en primer lugar a Lola Membrives. La actriz estaba entonces actuando en Valladolid y allí debió acudir el poeta a leerse la, según se desprende de una de sus cartas¹⁰. Tentada por el papel de la Novia, demasiado joven para ella, y no atreviéndose a encarnar a la Madre, según recoge Marcelle Auclair, la Membrives desistió ante la nueva obra¹¹. La aceptó después Josefina Díaz, que se vestiría precisamente el traje de la Novia, a pesar de la mayor densidad dramática del papel de la Madre, retomado finalmente por L. Membrives en Buenos Aires. Dejando a un lado estas coqueterías, hay que resaltar el hecho de que la tragedia lorquiana fuera acogida por un teatro, el Beatriz, cuya temporada estaba siendo dirigida en 1933 por Eduardo Marquina. Si *Bodas* se separa del drama rural marquiniano, no se puede negar que subsisten ciertas concomitancias, aunque superficiales¹². Además, el pro-

10. A Antonio Rodríguez Espinosa, en *Epistolario, II*, ed. cit., pág. 154. Resulta problemático fechar con exactitud esta carta. No obstante, tenida en cuenta toda la relación del poeta con Lola Membrives, la «obra nueva» es muy posible que fuera *Bodas*.

11. *Enfances et mort de García Lorca*, París, Seuil, 1968, págs. 313-314.

12. La relación con el teatro modernista, y en especial con Marquina, fue certeramente advertida por F. Lázaro Carreter: «Apuntes sobre el teatro de G. L.», *Papeles de Son Armadans*, 18, 52 (1960), págs. 9-13; artículo recogido en *F. G. L.*, ed. I.-M. Gil, págs. 271-286. Ha analizado comparativamente la relación con los dramas rurales de Marquina M. García-Posada, en su introducción a *F. G. L.*, *Teatro, 1 (Obras, III)*, Madrid, Akal, 1980, págs. 54-60. Aunque este crítico habla de «relación en tanto que estímulo, que incitación», las dependencias que señala se cumplen mejor con Valle-Inclán o D'Annunzio. Marquina no pasa de ser un estímulo, sí, pero accidental y exterior para las tragedias lorquianas.

tagonismo femenino, igual que en Marquina, se ofrecía como bandeja de plata para el asentimiento de compañías dirigidas por actrices, fueran Lola Membrives, Josefina Díaz o Margarita Xirgu.

Cronología de *Bodas de sangre*

El verano de 1931 supuso para García Lorca la conjunción de tres proyectos distintos. En carta a Regino Sainz de la Maza escribía: «He terminado mi obra *Así que pasen cinco años*, estoy en cierto modo satisfecho y llevo mediado el drama para la Xirgu. ¡Un esfuerzo, Regino! Además, he escrito un libro de poemas, *Poemas para los muertos*, de lo más intenso que ha salido de mi mano.» La cuartilla final de *Así que pasen cinco años* está fechada el 19 de agosto de 1931, por lo que la carta puede fecharse con seguridad en ese mismo mes o a primeros de setiembre¹³. El poeta estaba en Granada, en la Huerta de San Vicente, a la que su familia se mudaba al llegar el calor del verano. Allí fecha su «leyenda del tiempo», ofrecida un año antes (sin que estuviera, por tanto, terminada) a Margarita Xirgu. Del mes de agosto data también el comienzo de los *Poemas para los muertos*, proyecto de libro, en la dinámica creativa lorquiana, que se verterá en otro proyecto inacabado, *Tierra y luna*, del cual se nutrirán a su vez el *Diván del Tamarit* y *Poeta en Nueva York*. Queda, sin embargo, por identificar «el drama para la Xirgu», es decir, prometido o escrito para

13. Vid. «Cronología del *Diván del Tamarit*», en mi edición del mismo libro, Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 189-190.

la actriz catalana, que ya le había estrenado *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*.

En el lenguaje coloquial «comedia» o «drama» no exigen una adscripción genérica excluyente. Es lógico deducir, no obstante, que por drama hemos de entender una pieza de cariz trágico. Drama llama Marquina a *La ermita, la fuente y el río*, obra que Manuel Machado considera «verdadera “tragedia rústica”»¹⁴. Hemos de atender, pues, a las tragedias lorquianas, pues no parece pertinente considerar *El público*, máxime si tenemos en cuenta el rechazo aludido de *Así que pasen cinco años*, obra de menor complejidad. El comienzo de la escritura de *Yerma* se puede fijar en torno a junio de 1933¹⁵. Descartada esta pieza, se impone como deducción legítima que García Lorca se refería en su carta a *Bodas de sangre*. La hipótesis se reafirma al advertir el ya citado protagonismo de los papeles femeninos, con la adecuación consiguiente para el lucimiento de una actriz. Sabemos, además, que la tragedia le había sido prometida inicialmente a Margarita Xirgu. El poeta le confesaría que había cometido con ella una deslealtad al entregársela a Josefina Díaz (tras el rechazo de Lola Membrives)¹⁶. Todo

14. En «Opiniones», recopilación de juicios admirativos (de Andrenio, Fernández Almagro, Pérez de Ayala, D'Ors, Víctor Pradera, Andrés Saborit, Miguel Primo de Rivera, Conde de Romanones, etc.) que cierra la edición-homenaje realizada por *ABC* y *Blanco y Negro*, Madrid, Prensa Española, 1927, s. p.

15. Justifico esta fecha en «Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico, de G. L.», *Rev. de Arch., Bibl. y Museos*, LXXXII, 2 (1979), págs. 289-315. Remito a este artículo para todas las incidencias surgidas en torno a *Yerma* a las que luego se alude.

16. *Vid.* Antonina Rodrigo, ob. cit., pág. 204; y María Teresa León: «Federico y Margarita», *El Nacional* (Caracas), 11-X-1956.

conduce, pues, a admitir que el drama mencionado en la carta era *Bodas*, quizá todavía sin título.

Al lado de la hipótesis trazada, tenemos la puntualización de un periodista, quien glosa en una entrevista de 1933 datos que no pueden proceder más que del propio García Lorca. Tras aclarar que la fuente de la obra fue un suceso leído en la prensa, añade: «Cuatro años de latir juntos, tema y verbo... Surgió *Bodas de sangre*.» El suceso, al que luego aludiré, saltó a la prensa española en 1928. Tras la consiguiente maduración, la obra habría sido escrita en 1932. Precisa aún más un olvidado reportaje realizado durante los ensayos que precedieron al estreno:

Cuando [García Lorca] siente que la obra meditada, madurada durante años y años está en sazón, se recluye y en la Huerta de San Vicente –su residencia en Granada– da a luz su poema, su tragedia en este caso, porque *Bodas de sangre*, escrita este verano, es una tragedia, la primera –me dice– que se escribe en España desde hace muchos, muchos decenios¹⁷.

Lo de decenios no deja de ser una hipérbole. Aparte de piezas como la *Fedra* de Unamuno, publicada en *La Pluma* en 1921, podemos recordar a Valle-Inclán, que rotula *El embrujado* como «tragedia de tierras de Salnés, original». Se estrenó en Madrid el 11 de noviembre de 1931, según consta en la edición de *La Farsa*, que el mismo mes la incorporaba a su catálogo (número 218). De

17. F. Lluch Garín: «*Bodas de sangre*», artículo de 1933 en revista que no llego a identificar. Utilizo un recorte del Archivo G. L.

todos modos, García Lorca habría escrito (o terminado) *Bodas de sangre* en el verano de 1932.

Él mismo señalaba, ahora con cierta confusión cronológica, en una entrevista de 1935:

En escribir tardo mucho. Me paso tres y cuatro años pensando una obra de teatro y luego la escribo en quince días. No soy yo el autor que puede salvar a una compañía, por muy grandes éxitos que tenga. Cinco años tardé en hacer *Bodas de sangre*; tres invertí en *Yerma*... De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras, rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas... 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...

¿Es una nueva hipérbole el plazo de «quince días»? El poeta quería marcar el contraste entre el nacimiento de la idea germinal y el tiempo transcurrido hasta su plasmación en una obra concreta. En este sentido no exageraba, pero hay que matizar sus palabras. Un año tardó en redactar *Yerma*, si bien con una larga interrupción entre los dos primeros actos y el tercero, en medio los itinerarios de La Barraca y el viaje a la Argentina. En cuanto a *Bodas* ha quedado la idea de una escritura de golpe. «Maduro el plan de *Bodas de sangre*, después de varios años de rumia –escribe Jorge Guillén–, la tragedia pasó a las cuartillas en una semana, quizá en menos de una semana»¹⁸. Es

18. *Federico en persona. Semblanza y epistolario*, Buenos Aires, Emecé, 1959, pág. 53.

probable que esta afirmación provenga, directa o indirectamente, de la declaración anteriormente transcrita. Favorece, además, la imagen del poeta andaluz como genial improvisador, a lo Lope de Vega, imagen que sólo tiene una parte de verdad –como la simplificación extrema respecto al mismo Lope–. A la vista del proceso creativo seguido para *La zapatera prodigiosa*, *Yerma*, *La destrucción de Sodoma* o *El sueño de la vida* (inacabadas estas dos últimas), cabe una suposición plausible: *Bodas de sangre*, iniciada en el verano de 1931, como pieza destinada a M. Xirgu, cobraría forma definitiva en el verano siguiente. Ha de advertirse que la primavera y el verano de 1932 fue tiempo concedido en su mayor parte a los ensayos y primeras actuaciones de La Barraca, cuya dirección compararía García Lorca con Ugarte¹⁹. Fue a éste a quien regaló el poeta el autógrafo de la tragedia, cuyo paradero actual se desconoce. Las ocupaciones, pues, de 1932 apoyan el hecho de una redacción rápida, pendiera o no de una parte ya escrita. La obra debió ser terminada en agosto-setiembre, en la Huerta de San Vicente. Isabel García Lorca recuerda que su hermano ponía a todas horas en aquellos días discos del *cantaor* Tomás Pavón y de Bach. Tal insistencia musical tenía mareada a la familia. El 17 de septiembre, ya el poeta en Madrid, lee la tragedia en casa de su amigo Carlos Morla Lynch²⁰.

19. Vid. L. Sáenz de la Calzada: «*La Barraca*», *Teatro Universitario Madrid*, Rev. de Occ., 1976, págs. 127-129; igualmente M. Laffranque: «Bases cronológicas», ed. cit.

20. Reseña la lectura en su libro *En España con F. G. L. (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1958, págs. 285-289. M. Auclair (ob. cit., pág. 307) menciona una lectura previa, del mismo mes, en casa de R. Martínez Nadal.

La dirección de La Barraca, con lo que supuso de renovado contacto con el teatro del Siglo de Oro, debió contribuir a la cristalización del proyecto, tan impregnada como está la obra de rasgos lopescos. No ha de olvidarse, en este sentido, una de las presentaciones del teatro universitario:

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico y hondo de toda Europa, esté para todos oculto; y tener encerradas estas prodigiosas voces poéticas es lo mismo que cegar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas²¹.

Como prolongación personal de este proyecto de la República, García Lorca quiso sin duda realizar un teatro de raíz y contenido populares, dirigido, en su intención última, al mismo público con el que La Barraca se identificaba: campesinos, obreros e intelectuales. Sin entrar a discutir esta opción, el hecho cierto es que planeó (parece que tras el estreno de *Bodas*) una «trilogía dramática de la tierra española», al estilo de los tragediógrafos griegos y dentro de una tradición marcada por el teatro barroco. Además, volcó su interés, como él mismo reconocería, no tanto en el éxito de la crítica como en el del *verdadero* público, desentendido de la clientela burguesa que en su sentir estaba corrompiendo el teatro español.

21. Cito por L. Sáenz de la Calzada, ob. cit., pág. 123. Corrijo su transcripción por el facsímil que reproduce. El texto es de 1932.

Fuente de la tragedia

El intento del poeta exigía una entrega, en mayor o menor grado, al realismo, una depuración de los rasgos que definían a la tragedia rural. No le servía el modelo de Benavente, ni el de Marquina, entre otros motivos por su ficción de una realidad campesina, incluida para el primer autor la de un lenguaje supuestamente rural (*Señora Ama*, 1908; *La malquerida*, 1913). La invención de argumentos «originales» (como recalca Valle-Inclán para *El embrujado*) se nutría de dos tópicos que a veces entraban en pugna dentro de las mismas obras: de un lado, una visión arcádica de la vida de los campesinos; de otro, la pristinidad o fuerza incoercible de las pasiones humanas en ese medio, no reprimidas en su manifestación por el soterramiento que supuestamente impondría la vida ciudadana. El ámbito rural, pues, ofrecía una especie de ineditéz bíblica: allí los hombres y mujeres lo eran de verdad, hasta sus últimas consecuencias. Sobre estos dos tópicos, combinados con mayor o menor sabiduría, no podía alzarse otro género que la tragedia, estuviera atenta a los modelos griegos o próxima, más que al teatro áureo, al drama romántico, pasado éste por el filtro modernista. D'Annunzio lograría una rara mixtura de los citados supuestos en *La hija de Iorio*, «tragedia pastoral» que traduce Ricardo Baeza y se representa en el teatro madrileño de La Latina en 1926²². Cito esta obra porque algunos críticos la relacionaron con *Bodas de sangre* cuan-

22. Se publica en la colección El Teatro Moderno, II, 30, Madrid, Prensa Moderna, 1926. El estreno tuvo lugar el 3 de abril (pág. 6).

do ésta se estrenó. La comparación es sustancialmente inexacta, como ya advirtió Antonio Espina. Para aclarar el punto de partida del poeta andaluz es significativo recordar el reproche que le hace a Valle-Inclán:

Salvando al Valle-Inclán de los esperpentos, ése sí, maravilloso y genial, todo lo demás de su obra es malísimo. Como poeta, un mal discípulo de Rubén Darío, el grande. Un poco de forma, de color, de humo..., pero nada más. Y como cantor de Galicia, algo pésimo, algo tan malo y falso como los Quintero en Andalucía. Si se fijan ustedes, toda la Galicia de Valle-Inclán, como toda la Andalucía de los Quintero, es una Galicia de primeros términos...: la niebla, el aullido del lobo...

Sea o no injusto García Lorca, importa notar la raíz de su ataque: la carencia de realismo, de veracidad, convertido el paisaje, humano o natural, en simple telón pintado. Para escapar de ese mundo sentido como de sombras, irá a buscar el argumento de sus tragedias en hechos reales, verdaderamente sucedidos. No debió ser una casualidad que tropezara con la fuente de *Bodas* en la sección de sucesos de un periódico. Según recoge Alfredo de la Guardia, que se basa en los recuerdos de Margarita Xirgu, el poeta decidió expresamente buscar en dichas secciones la «fábula» de sus obras²³. Si esto fue así, no se trataba de una falta de inventiva –sobradamente demostrada–, sino de un afán de veracidad. Nada más ajeno al convencionalismo dramático de un Marquina en piezas como la citada

23. Vid. *García Lorca. Persona y creación*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1941, pág. 285.

La ermita, la fuente y el río, cuyo final se vuelve previsible a partir de una justicia poética que acude subrepticamente al *deus ex machina* del castigo divino, entendido sin la más mínima grandeza. Deseada paga con su suicidio el exceso iluso de pasión (nunca desbocada, por otra parte), así como su desobediencia a los consejos del padre Anselmo. Inverosimilitudes y nieblas ideales –pastoriles– enturbian la credibilidad del conflicto dramático, en el fondo exaltación de una visión idílica del campesinado.

García Lorca entendía que la realidad era superior a la ficción. Por ello no le dolerán prendas al recalcar la rigurosa autenticidad del tema de *Bodas y Yerma*. Al mismo tiempo, cumplía con una ley implícita en el género trágico, de acuerdo con la antigua preceptiva: convertir la Historia, reflejo de hechos particulares, en Poesía, especie que consagra lo universal. La clave se la estaba dando el teatro lopesco. Lo que para el dramaturgo barroco supusieron las crónicas, entre otras fuentes de inspiración, para el poeta moderno lo significarán las modestas crónicas periodísticas o los hechos por él mismo documentados (*Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*). Pero no ha de malentenderse el afán de realismo. Igual que Lope en sus comedias de ambiente rústico, García Lorca construirá un teatro poético basado en la realidad. Nada mejor que escucharle cuando habla de «el drama de Lope de Vega, donde el mal llamado realismo ibérico adquiere tonos misteriosos e insospechados, de fresca poesía»²⁴. Es el equilibrio que

24. En su presentación (1932) del auto sacramental *La vida es sueño*. Cito por Francisco García Lorca: *Federico y su mundo*, ed. M. Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 2.ª ed., pág. 487.