

Federico García Lorca

Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores

Poema granadino del novecientos,
dividido en varios jardines, con
escenas de canto y baile, seguido del
primer acto de la inacabada

Los sueños de mi prima Aurelia

Crónica granadina

Edición de Mario Hernández



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 1999
Segunda edición: 2013
Primera reimpresión: 2020

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Amador Toril

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, plagieren, 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, 1999, 2020
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-7572-5
Depósito legal: M. 9.166-2013
Composición: Grupo Anaya
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 Cuando los jardines y las flores tenían un culto de novela, por Mario Hernández
- Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores.
Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile
- 69 Acto primero
99 Acto segundo
145 Acto tercero
- Los sueños de mi prima Aurelia. Crónica granadina
- 181 Acto primero
223 [Canción de la muerte de Esmeraldita]
- Entrevistas y declaraciones
- 229 Nota introductoria
233 I. «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo»
235 II. «Después del estreno de *Yerma*»
237 III. [A los radioyentes de la República Argentina]
241 IV. «Incontro con Federico García Lorca»
248 V. Autocrítica. «Abans de l'estrena l'autor ens diu»
250 VI. «Una gran solemnidad teatral en Barcelona. Estreno de *Doña Rosita la Soltera o El lenguaje*

- de las flores*, nueva obra de García Lorca, interpretada por Margarita Xirgu»
- 253 VII. A propòsit de *Doña Rosita la Soltera*. García Lorca i les floristes de la Rambla
- 256 VIII. «Apostillas a una cena de artistas»
- 260 IX. «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca»
- 269 X. [Últimos proyectos teatrales de Federico García Lorca]
- 271 Epílogo. La rosa deshojada: itinerario de *Doña Rosita* y *Los sueños*
- 295 Selección bibliográfica

Introducción

Cuando los jardines y las flores tenían un culto de novela

*Bajó a la tierra la tarde
como rosa que se cierra...*

Lope de Vega

Con *Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores* (1935) Federico García Lorca escribe una comedia que, si no estuvieran viciados los términos, habría que llamar histórica o de época. Su carácter histórico, sin embargo, corre por la sangre y el vivir de los personajes como intrahistoria de un tiempo que transparenta en filigrana el convulso y lleno de presagios de los años treinta y, en la evocación directa de la obra, la España del 98 tal como fue pensada por el poeta. Comedia del novecientos, drama del Modernismo, la acción se sitúa en el microcosmos de una ciudad de provincias, Granada, sobre la que resuena en sordina la mutación de gustos, modas y comportamientos que rodó por Europa con el cambio de siglo; a su vez, el fin de una clase social y de sus ideales alude con meditada claridad a la pugna que el propio poeta y su tiempo vivían.

«Drama para familias», según la denominación de Lorca, en sus diálogos y acotaciones abandona el tenso paisa-

je de sus tragedias rurales anteriores –*Bodas de sangre* y *Yerma*– e inicia un nuevo ciclo, que habría de continuar con *Los sueños de mi prima Aurelia* (1936), comedia de la vega granadina, y *Las monjas de Granada*, mero título, sin duda provisional, de una proyectada serie de «crónicas granadinas». De mundo en mundo, con capacidad de asombro, luego saltaría a *La casa de Bernarda Alba*, terminada en junio de 1936, y, junto a *Los sueños de mi prima Aurelia*, dejaría iniciada otra obra: *El sueño de la vida o Comedia sin título*. En el mismo periodo (1935-1936) preparaba una versión musical de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, comenzaba un libro de *Sonetos*, limaba las versiones definitivas de *Poeta en Nueva York* y de *El público*, esperaba la postergada edición granadina del *Diván del Tamarit* y dejaba en ensayos primeros *Así que pasen cinco años*, que iba a estrenar un grupo de cámara. Todo un panorama teatral se abría ante sus ojos, mientras anotaba nuevos proyectos e ideaba un montaje de *La Celestina* y otro de *Mañanas de abril y mayo*, de Calderón. Ese quehacer volcánico en apenas un año de vida, el último que tuvo, muestra la fuerza de una abundancia creadora inigualable, cortada de raíz un día de agosto de 1936.

Situados en otro fin de siglo (y ya de milenio), mientras se conmemora el centenario del nacimiento del poeta (1898-1936), parece oportuno volver sobre su imperecedera *Doña Rosita*. En ella recreó con nostalgia, piedad e ironía la vida de una joven granadina sometida a los imperativos sentimentales de una sociedad pacata y decadente. Un concepto originado en la segunda mitad del XIX, «lo cursi» (en su origen para distinguir a los elegantes de sus vanos imitadores de clase inferior), se convierte en condena del

mundo de la protagonista y, a los ojos del espectador, en su redención estética, pues una intencionada cursilería roza réplicas y versos con exquisito equilibrio entre la caricatura, el humor y el más agudo lirismo. La ambigüedad más sutil se convierte en eje estético de la obra, sin que por ello se oscurezca el pensamiento del autor ni la condena de sus personajes, redimidos, pese a todo, por los mismos sueños que les encadenan al fracaso. Es el extraño poder de la palabra y del verso, al que sucumbió acaso el mismo poeta, y es, también, su arte para crear contrastes vivificadores.

Comedia, pues, de la cursilería, pero también drama del tiempo, donde moda, música y costumbres (como cambiantes personajes, transiciones entre actos, hallazgos del diálogo) marcan el paso inexorable de los años y la ceniza de las ilusiones incumplidas. Un mundo social cerrado es sometido al paso del tiempo y de la historia, y la mano de la muerte empuja a esos personajes, desde el iluso fulgor de las flores y los ideales adolescentes, hacia la cruda verdad de su desamparo, hacia el reconocimiento amargo de la realidad. Lo que quizá en la intención primera del autor iba a ser una comedia satírica contra el entendimiento de la soltería en la Granada y España provincianas de fines y principios de siglo se convierte en el drama acongojado de un personaje que asume al fin con dolor el patetismo ridículo de su comportamiento. Como contrapunto de Rosita y sus tíos, hundidos los tres en la irrealidad de unos ideales caducos, Lorca crea el personaje del Ama, atada a la vida sin despegarse nunca de la tierra y con una generosidad de corazón que raya en el heroísmo. En ella es más que probable que cifrara mucho de su propio pensamiento social y de su entendimiento de la vida. Con sutileza impar Lorca creaba en su obra una pará-

bola del final de una época, que era la del novecientos y, a la vez, la del mismo público que aplaudía la obra (y, bien lo sabemos, la del poeta que la había escrito).

Lorca pensó largamente en *Doña Rosita*. De acuerdo con sus declaraciones, «concibió» su obra en 1924, pero no la escribiría hasta diez años después. Las hojas autógrafas que han llegado hasta nosotros, y que aquí se reproducen por primera vez completas, muestran que la concepción no pasó de lo que él dijo: mero proyecto y tanteo de posibilidades argumentales, con listas de personajes que recuerdan el ámbito costumbrista y lírico de la Andalucía de sus primeras obras. Algunos años después, una conversación con otro poeta, José Moreno Villa, le dio la clave que necesitaba para vestir la obra, para encerrarla en un carmen, para desplegar el símbolo floral como aroma de lo efímero. De pronto los antiguos y cambiantes esbozos cuajaron en el dibujo esencial: «Mi amigo Moreno Villa me dijo: “Te voy a contar la historia bonita de la vida de una flor: la *rosa mutabile* [*sic*, por *mutabilis*], sacada de un libro de rosas del siglo XVIII”. “Venga”. “Había una vez una rosa...” Y cuando acabó el cuento maravilloso de la rosa, yo tenía hecha mi comedia. Se me apareció terminada, única, imposible de reformar. [...] Han sido los años los que han bordado las escenas y han puesto versos a la historia de la flor». El intimismo granadino y la caricatura lírica pedían el uso de los versos. Del mismo modo, el costumbrismo doméstico en torno a una soltera granadina del novecientos impuso la referencia continua a agujas, bordados, telas, modas y ajuar. No extraña que, en la expresión del poeta, el tiempo hubiera «bordado las escenas» de *Doña Rosita la Soltera*. La lejanía en el tiempo per-

mitía el distanciamiento y el juego de la cursilería y la elegancia, como si todo ya hubiera ocurrido en el pasado.

Esta edición reproduce *Doña Rosita* en una cuidada revisión del texto, entrevistas de prensa y otra documentación originada por el estreno de la obra en la Barcelona de fines de 1935. Se añade como complemento el esbozo de un primer acto que el poeta dejó iniciado bajo el citado título de *Los sueños de mi prima Aurelia*. De este modo el lector tiene ante sí una obra concluida y perfecta, largamente representada en los escenarios del mundo, junto a los rasgos primeros de la pieza que habría continuado el ciclo de crónicas granadinas, truncado con la vida de su autor. En el ensayo introductorio he recreado el contexto social y literario que *Doña Rosita* vivifica, tanto desde la variada documentación que el poeta tuvo en cuenta –mundo sentimental, modas, lenguaje de las flores– como desde las incitaciones teóricas que convergieron en su obra, en especial de Ramón Gómez de la Serna y Salvador Dalí. Ha sido mi intención no insistir en los lugares comunes o más repetidos de la crítica, aquellos que el público ya ha hecho suyos, a sabiendas del valor de muchas de esas páginas, cuya referencia consta en la bibliografía que cierra el volumen. Finalmente, he preferido desplazar a apéndice la discusión de los pormenores críticos sobre esbozos de la comedia, cronología y variantes. Más allá del posible valor de juicios y erudición sigue brillando exento, en su nostálgica temporalidad, el claro fulgor de la rosa mudable (verdadera *rosa mutabilis lorquiana*), aquella que, al caer de la tarde, «en la raya de lo oscuro / se comienza a deshojar».

*

Doña Rosita.
(comedia poematica)

- Personajes -

Rosita.	-----	última. 36 años
Belvos -		viuda 68 =
Virginia	---	18 - ---
Ancha		16
Marcaditas		17
Doña Angustias		60 madre de Rosita.
Lorenzo		17
Don Emilio		59 -
Fernando		15
curito el del puesto		

Señoritas, amas, criados.

Relación en Granada en 1890.

*Entre un margen de locura y otro
de cursilería se mueve el tiempo.*

Ramón Gómez de la Serna

Jardines verlenianos, jardines simbolistas, jardines sentimentales: jardines de Santiago Rusiñol, de Rubén Darío, de Ramón del Valle-Inclán, de Antonio Machado, de Juan Ramón Jiménez o de Manuel de Falla. Todos son uno y el mismo: el jardín anímico y subjetivo, hecho de sensaciones y sentimientos –soledad, ensueño, amor–, a veces recorrido por una pareja fantasmal, en penumbra los rostros; jardín o parque de árboles difusos, estanques de nenúfares y glorietas de rosas «carnales», donde la carnalidad femenina puede tomar cuerpo como mera evocación simbólica o como aroma embriagante, seducción apasionada, veneno de lujuria; jardín ya bajo la reinención histórica, de estatuas, laureles y bojés recortados, de rosaledas y de lagos donde se vislumbra un cisne «tiránico a las aguas, impasible a las flores» y donde pueden aparecer una Marquesa Rosalinda y colombinas y pierrots; jardín, a la postre, de rosas «autumnales», como las del ramo sobrenatural que el mismo Darío ofrece en un soneto único al Marqués de Bradomín.

Al trasluz de estos jardines, donde una vaga realidad se refleja y se transfigura, otro se insinúa desde siglos atrás: el jardín del amor, consagrado a Venus, donde Cupido, monarca del universo, dispara sus dardos y deja los corazones heridos y dolientes. Es ya el jardín agónico que sobre un remoto fondo modernista y dieciochesco Federico García Lorca dibuja en su *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, donde los ramos «se mueren de

amor» y una naturaleza ajardinada crea un marco mínimo y doloroso para los fondos de la trágica historia burlesca. Es ya el anuncio de otro jardín, íntimo y recoleto, en el que puede aparecer reflejada la subjetividad lírica de la ciudad del Darro, recostada entre montañas y lejana del mar, según el sentir del poeta. De los jardines granadinos de Rusiñol o de los nocturnos fallescos en los jardines de España se ha borrado la vaguedad impresionista y sólo queda un esquema lírico, quintaesencia de melancolía que Lorca va a glosar en algunos de sus dibujos, cartas y poemas o en su conferencia sobre el poeta gongorino don Pedro Soto de Rojas: «Hay que ceñirse y viajar en nuestro jardín. El vellocino de oro lo tenemos dentro del corazón»¹.

«Coloquio de rosas, jacintos y clavellinas», como una de las mansiones del *Paraíso cerrado* de Soto, «jardín de mi agonía» del *Diván del Tamarit* o «jardín de arrayanes» de las décimas de *Doña Rosita*, la naturaleza del jardín o huertecillo lírico se opone a la del campo, con sus ríos y alamedas, y pide un ámbito abarcable y doméstico, sea carmen, jardín de convento o arrayán de la Alhambra y del Generalife. *Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores* puede estar dividida en «varios jardines», vagamente confundidos con actos, no sólo

1. Lorca define así la estética de Soto, no la suya propia, lo que no impide la parcial coincidencia. En F. G. L., ed. Christopher Maurer, *Conferencias (Obras de F. G. L., 11)*, Madrid: Alianza, 1984, t. 1, pág. 142; sobre el jardín en Soto, *vid.* Aurora Egido, ed., *Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid: Cátedra, 1981, intr.; sobre el jardín, los diminutivos y la obra, Luis Martínez Cuitiño, ed., *Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores*, Madrid: Espasa Calpe, 1996, págs. 12-14.

por la permanente mención de rosas y otras flores en boca del tío de Rosita, sino por los mismos interludios líricos y florales —«escenas de canto y baile» y recitado— que enmarcan, a modo de guirnalda modernista, la acción de la comedia. El jardín se hace texto y el texto jardín, como en la tradición renacentista y barroca, pero la vieja metáfora se vivifica en la cotidianidad de una familia granadina, regida por el amargo simbolismo de la rosa, y en la sentimentalidad ironizada que el poeta pone en juego como sustancia anímica del vivir de sus personajes. La comedia halla al fin su camino a través de «jardines de amor», donde se muestra cómo se podía hablar en una época lejana, distinta de la del presente del autor y de los espectadores de 1935, año del estreno de *Doña Rosita*.

En la constelación de emblemas, versos y pinturas, construida con palabras e imágenes, no puede faltar nunca la rosa, reina suprema de las flores, como aparece sin ser convocada, en su relación con el ser humano, la alegoría de las estaciones y el sometimiento de la belleza y felicidad al giro permanente del tiempo: «Collige, virgo, rosas», «Pura, encendida rosa», «Estas que fueron pompa y alegría»... Es el canto repetido de Ausonio, Rioja o Calderón, donde el poeta se duele por lo efímero de la belleza y bien insta al goce del presente o medita sobre lo transitorio de los bienes de la vida. Resumía con gravedad don Luis de Góngora al fin de su romance «Del palacio de la primavera»:

Las flores a las personas
ciertos ejemplos les den:

que puede ser yermo hoy
lo que fue jardín ayer².

«Tan cerca, tan unida / está al morir tu vida», se admiraba Francisco de Rioja ante el tiempo concedido a la rosa, aunque su color estuviera bañado «con la sangre divina / de la deidad que dieron las espumas»³. Símbolo del amor, la rosa fulge o se vuelve ceniza en la poesía barroca, se torna íntima y delicada en la poesía de Bécquer y se consagra de nuevo en los alejandrinos y guirnaldas del Modernismo, mecida por una brisa pagana grecolatina. Purificada al fin bajo aspiraciones de eternidad, brilla como un símbolo de perfección en la poesía de madurez de Juan Ramón Jiménez, ya parte de un culto que la asimila a la misma poesía –mujer amada y rosa poseída–, y colma con su belleza el mundo interior y exterior del poeta. Enredado en el dilema de las relaciones entre símbolo y realidad, el poeta de Moguer decía en un pasaje de «Rosa íntima», poema que fecha en 1932:

Todo, de rosa en rosa, loco vive,
la luz, el ala, el aire,
la onda y la mujer,
y el hombre, y la mujer y el hombre.
La rosa pende, bella
y delicada, para todos,
su cuerpo sin penumbra y sin secreto,

2. En Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid: Gredos, 1974, 6.^a ed., t. II, pág. 56.

3. En José Manuel Blecua, ed., *Poesía de la Edad de Oro. II, Barroco*, Madrid: Castalia, 1984, págs. 250-251.

a un tiempo lleno y suave,
íntimo y evidente, ardiente y dulce.
Esta rosa, esa rosa, la otra rosa...
Sí (pero aquella rosa...)⁴.

Lorca respondería en su «Casida de la rosa» del *Diván del Tamarit* y, casi al mismo tiempo, fundiría el simbolismo de la flor en el vivir de una Rosita que sufre el drama de su soltería en «la triste España del 98», como él la llamó⁵. De lo refinadamente culto a lo popular, el poeta acu-
día a un sentir que hace a la mujer flor y, antes que nada, rosa. Con voz propia o prestada, cantaba Salvador Rueda:

En el jardín de tu casa
me suelo siempre decir:
¿Para qué mirar la rosa
que no ha de ser para mí?⁶

¿Qué mejor nombre para la protagonista de la comedia que el de Rosita, la joven que en el tercer acto, cuan-

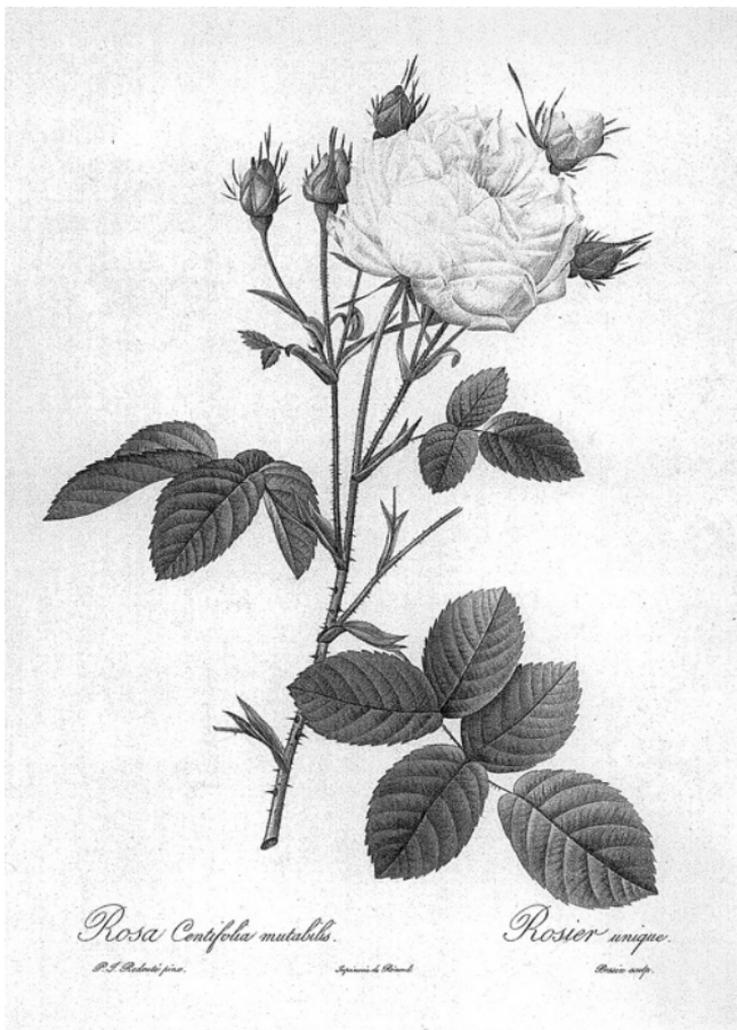
4. «Poema inédito», *El Sol*, 28-VI-1933; sin variantes, salvo la omisión de la fecha, en *La estación total con Las canciones de la nueva luz* (1923-1936), Buenos Aires: Losada, 1946, págs. 132-133.

5. En «Elegía a María Blanchard», ed. C. Maurer, *Conferencias (Obras de F. G. L., 12)*, Madrid: Alianza, 1984, t. II, pág. 56.

6. En Ricardo M.^a Sánchez, *Antología flamenca espigada entre la obra del poeta malagueño Salvador Rueda*, Córdoba: Demófilo, 1982, pág. 21; pero recuérdese, y con mayor razón, la canción asturiana que Lorca entona al piano ante Mathilde Pomès en 1931, de la que son estos versos: «Si la nieve resbala, / ¿qué harán las rosas? / Ya se están deshojando / las más hermosas. / ¡Ay, amor!, / si la nieve resbala, / ¿qué haré yo?». Cf. mi introducción a F. G. L., *Primeras canciones...* (*Obras de F. G. L., 5*), Madrid: Alianza, 1981, págs. 36-37.

do las ilusiones se desvanecen y su vida se deshoja, será ya «doña Rosita»? El diminutivo impone la transición entre lo familiar trascendido a lo social y ese mismo ámbito familiar convertido en estigma ridículo por la prolongación de un estado que el entorno y ella misma viven como inaceptable. Lorca bebe, pues, de una tradición literaria sabida y manida. El milagro de su comedia o drama, que ha sido repetidamente alabada por críticos y hombres de teatro, es la rara fusión que en ella se alcanza entre simbolismo poético y diario vivir, entre lirismo, incluso ironizado, y sangrante dolor humano desarrollado de modo progresivo y sutil en los tres actos de su obra. El emblema de la rosa se encarna en Rosita, y las rosas verdaderas se hacen presentes en su sangre y en el invernadero de su Tío, que cultiva la *rosa mutabilis*, maravilla cambiante que existe en la realidad (sea la *alba mutabilis*, la *centifolia mutabilis* o la modesta y sencilla *mutabilis*, con un solo apellido, que es la que el poeta cita)⁷. Pero la trama de *Doña Rosita*, sobre esos pétalos y espinas, ejemplificaba un problema de la vida femenina en la sociedad

7. Según relata J. Moreno Villa (*Vida en claro*, México: El Colegio de México, 1944, págs. 120-121), la información sobre rosas de Lorca provino de una conversación con él, en presencia de Dalí y José Bello. La fuente sería un libro de principios del XIX, que Daniel Devoto identifica: Aug. de Pronville, *Nomenclature raisonnée des espèces, variétés et sous-variétés du genre rosier*, París, 1818. Allí aparece la *rosa alba mutabilis*, rosa no común, tal vez identificable con la lorquiana. Vid. D. D., «Doña Rosita la Soltera: estructura y fuentes», *Bulletin Hispanique*, LXIX (1967), págs. 407-440. En el Real Jardín Botánico de Madrid se cultiva una *rosa mutabilis*, de capullos rosados y flor blanca, de tamaño semejante a la del rosal silvestre o escaramujo; una variedad sería la de cien hojas: *centifolia mutabilis* (véase ilustración).



Estampa botánica de la *Rosa centifolia mutabilis*, realizada por Pierre-Joseph Redouté (1759-1840).

española de una época que es la del novecientos, pero que se adentra varias décadas más en el siglo XX⁸.

*

Cuando la llamada generación del 27 llega a la vida literaria –filo de los años veinte–, su educación sentimental está empapada aún de un gusto de rosas, cintas, melancolías y ruiseñores, con salones imaginarios en cuyo fondo suenan lejanos vales, polonesas y mazurcas. Es el aroma del XIX, con su carga de romanticismo transfigurado por el esteticismo modernista. Esa larga sombra impregna con su capacidad de asfixia los tanteos primeros de algunos de estos escritores, cuando la literatura es todavía, para unos y otros, remedo de modelos y modales admirados. Lorca se hunde, más que nadie, en ese légame literario y sentimental, pues no en vano tiene una formación musical en la que Beethoven y Chopin sustituyen en su fervor inicial a Bécquer y anteceden en su gusto estético a Darío, Jiménez, Machado, Hugo, Maeterlinck o Debussy. Basta recorrer sus poemas, prosas y diálogos de primera época, ese rimerero de papeles que todo autor quema y que en el caso de Lorca, tal vez por su temprana muerte, se ha salvado para la posteridad, que ha de leerlos con ojos a veces piadosos y ponderada perspectiva histórica⁹. Es la misma actitud que nos exigen estos ver-

8. Vid. Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Anagrama, 1987.

9. Vid. F. G. L., *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian de Paepe; *Prosa inédita de juventud*, ed. Christopher Maurer; *Teatro inédito de juventud*, ed. Andrés Soria Olmedo; los tres en Madrid: Cátedra,

sos tempranos del joven Pedro Manuel Salinas, antes de que olvidara su segundo nombre y se convirtiera en el autor de *La voz a ti debida* o *Razón de amor*:

Yo ya había leído a Lamartine. Alguna
vez también en secreto, hice más de una rima.
Y esa noche de abril, clara noche de luna,
era el altar el piano y era diosa mi prima.

[...]

Ponías en la firma «a mi primo querido»
y debajo tu nombre, un nombre de cristal.
Te diré, bien amada, que yo jamás he oído
un nombre tan encantadoramente musical¹⁰.

Rimas (a lo Bécquer y a lo Juan Ramón) se unen a luna, piano y mujer; que ésta sea prima (como en *Doña Rosita*) no es exigencia de final de verso o de rima, sino domesticidad humana, mundo social posible que ha sido hábilmente encadenado en la estrofa de alejandrinos. En el reducido escenario sólo faltan las rosas, que han sido sustituidas por un abril primaveral, acaso de estirpe machadiana. La ingenuidad del joven escritor (y su miméti-

1994; ahora vertidos por Miguel García-Posada, ed., en F. G. L., *Obras completas*, IV, *Primeros escritos*, Barcelona: Círculo, 1996. Fuera de duda el interés de esa masa de inéditos juveniles, prehistoria literaria del autor que ha sido cuidadosamente editada y estudiada; su integración en el «canon lorquiano» exige demasiada fe al lector desprevenido y acaso impone un castigo innecesario al poeta.

10. De «Estrofas», un poema de 1911, en *Poesías completas*, ed. Solita Salinas, pról. de J. Guillén, Barcelona: Seix Barral, 1981, págs. 845-846.

ca destreza lírica) pone al alcance de su prima todos los tópicos de la sentimentalidad literaria, incluido el instrumento romántico por excelencia, en cuyo atril real podrían reposar el método de piano de Hilarión Eslava («el Eslava»), los estudios de Karl Czerny o los nocturnos de Chopin, citas obligadas o comunes sobre las teclas de marfil. Así podría consonar el nombre de cristal, que el poema declara; ni una Eulalia rubeniana, ni Liduvina, heroína de novela en *Los sueños de mi prima Aurelia*; simplemente Consuelo, pero una Consuelo, como pedían los cánones, «rubia y coqueta».

Evocando imágenes del cambio de siglo en Sevilla, Joaquín Romero Murube (1904-1969) estilizaría recuerdos propios y ajenos, con hechos que rozaron su infancia y que con más razón herirían a Lorca, seis años mayor, en su Fuente Vaqueros o Granada: «Aún en los viejos arcones se guardaban las últimas telas importadas de las colonias. En las azoteas, por las tardes, había una melancolía de guajira disuelta en el olor de los nardos recién regados. [...] El mundo era pequeño, apenas lo componían cuatro o cinco capitales: Madrid, París, Viena, La Habana, Manila...». Es el trasfondo menudo de la Historia, que volvía con nostalgia en textos como este de la posguerra española, cuando renace o se continúa cierto regusto modernista como vía de escape y sublimación ante el difícil entorno. Romero Murube recordaba a tres hermanas que vivían en su vecindad sevillana, siendo él niño. Cuenta de la segunda, que atendía por el nombre y apellido de Virtudes Luna: «Tocaba el piano: hacía escalas y repasaba el método de don Hilarión Eslava. Si había visitas y lucía sus conocimientos, solía tocar unas

guajiras y un vals lleno de tiernos remilgos vieneses»¹¹. Intimidad de las casas y costumbres nos llevan una vez más a *Doña Rosita*, lo valsístico rozado aquí por compases antillanos cruzados con lo andaluz. Gerardo Diego evoca esa misma sensibilidad, llegada hasta su adolescencia y primera juventud, en sus *Nocturnos de Chopin (paráfrasis románticas)*, primer libro suyo, escrito en 1918¹², y Rafael Alberti, un Alberti ya revolucionario, sitúa en 1900 su poema antinorteamericano «Cuba dentro de un piano». Vagas nostalgias coloniales, sin embargo, se cruzan en el poema con alusiones, sobre fondos de La Habana y del Puerto de Santa María, a fandangos, habaneras y guajiras:

[...] Mi tío Antonio volvía con aire de insurrecto.
La Cabaña y el Príncipe sonaban por los patios de El Puerto.
(Ya no brilla la perla azul del mar de las Antillas.
Ya se apagó. Se nos ha muerto.)

Me encontré con la bella Trinidad...

11. *Discurso de la mentira*, pról. de Eugenio Montes, Madrid: Revista de Occidente, 1943, págs. 57 y 108. El talante del autor y el momento del libro, en estas afirmaciones: «No hay mejor purgante para el espíritu que la guerra. [...] Y la guerra de España es gloriosa y también purgativa por excelencia» (pág. 151). Para la amistad entre Murube y Lorca, en relación con *Doña Rosita*, Ian Gibson, *F. G. L. II, De Nueva York a Fuente Grande* (1929-36), Barcelona: Grijalbo, 1987, págs. 352-354.

12. Con prólogo explicativo, en *Nocturnos de Chopin*, Madrid: Bullón, 1963. Sobre el libro, con implicaciones para lo que aquí se dice, M. Hernández, «Pregerardo Antediego: ofrenda a Federico Chopin», en José Luis Bernal, ed., *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres: Universidad de Extremadura, págs. 25-42.