

Federico García Lorca

La casa de Bernarda Alba

Drama de mujeres en los pueblos
de España

Edición de Mario Hernández



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición 1981
Tercera edición: 2012
Cuarta reimpresión: 2020

iseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turé-
gano y Lynda Bozarth
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, 1981, 2020
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid



ISBN: 978-84-206-7176-5
Depósito legal: M. 8.672-2012
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

- 51 La casa de Bernarda Alba. Drama de mujeres en los pueblos de España
 - 53 Acto primero
 - 93 Acto segundo
 - 135 Acto tercero

- 171 Apéndice: Diálogos de un caricaturista salvaje [Entrevista de Bagaría a García Lorca.]

- 181 Notas al texto
 - 183 Análisis del autógrafo. ¿Una versión definitiva?
 - 194 Criterio de la edición
 - 195 Aparato crítico

- 201 Addenda (1988)

Introducción

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

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

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

*

Últimos proyectos literarios de García Lorca

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La Quimera. Drama.

El sabor de la sangre. Drama del deseo.

El miedo del mar. Drama de la costa cantábrica.

El hombre y la jaca. Mito andaluz.

La hermosa. Poema de la mujer deseada.

La piedra oscura. Drama epéutico.

Casa de maternidad.

Carne de cañón. Drama contra la guerra.

Los rincones oscuros. Obra flamenca.

Las monjas de Granada. Crónica poética.

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

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

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

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

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

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

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

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

identidad de proyectos, pero debe deducirse de sus palabras:

Repetidas veces me habló de este proyecto [*Caín y Abel*] como de un drama feroz contra la guerra, un drama en que se entremezclarían la locura de hoy y la leyenda bíblica en juego de superimposiciones raras, pero vivísimas, con dos personajes principales sobre un fondo de multitudes y una angustia desolada. «Al principio nadie entenderá de qué se trata», decía.

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

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

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

Se trata de un poema evocador de los cafés cantantes de Sevilla. No tiene título aún. Pero, por lo que se conoce y por lo que anticipó el poeta y dramaturgo, promete ser algo grande. Desfilarán por la escena los tipos más famosos del café El Burrero, de Sevilla, y el ambiente de aquella época en que hubo bailaoras y cantaoras de gran belleza, que por una apuesta murieron casi bailando sobre los suelos mojados de vino manzanilla.

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

9. Ob. cit., pág. 397.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

–¿Terminado? Un drama social, aún sin título, con intervención del público de la sala y de la calle, donde estalla una revolución y asaltan el teatro; una comedia andaluza, de la Vega granadina, con cantaores –¡cuidado!, no una comedia flamenca al uso–, y un drama que se titula *La sangre no tiene voz*. Esta última obra tiene por tema un caso de incesto. Y por si al saberlo se asustan los tartufos, bueno será advertirles que el tema tiene un ilustre abolengo en nuestra literatura desde que Tirso de Molina lo eligió para una de sus magníficas producciones.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Una capital de provincia. Un señor tras de una mesa de despacho. Llama al timbre y entra un criado:

—Que venga el señorito.

Entra su hijo:

—¿Qué quiere decir esto que sé? —Y el padre muestra a su hijo una carta—. Que te has presentado pretendiente a socio en el Casino y te han echado bola negra. ¿Por qué?

—Porque soy homosexual.»

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

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

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

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