

ALANA GÓMEZ GRAY (Ed.)

**ROMANCES  
EN EL TEATRO DE  
FEDERICO  
GARCÍA LORCA**



COLECCIÓN GENIL DE LITERATURA

Originaria de Jalisco, México, ALANA GÓMEZ GRAY es doctora en Teoría de la Literatura y de las Artes y Literatura Comparada, maestra en Estudios Literarios y Teatrales, maestra en Estudios de Literatura Mexicana, crítica literaria, editora y escritora. Ha sido jurado en diversos concursos locales, nacionales e internacionales de narrativa y poesía tanto en México como en España. Como investigadora centra su atención en la mecánica del poder y los estudios feministas, cuyos resultados han sido publicados a través de libros y artículos en revistas especializadas. Es cofundadora y ha dirigido *Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios*, y estuvo a cargo de la secretaría de la revista *Sociocriticism*, ambas de la Universidad de Granada. Es autora de los libros de narrativa *Larva de serafín* (Tierra Adentro, 1999); *La Fortaleza* (Porrúa, 2005), con el cual ganó el Premio Nacional de Cuento «Efraín Huerta»; y *Relámpago de asombro* (Esdrújula, 2022).





**ROMANCES EN EL TEATRO  
DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

*COLECCIÓN*  
*GENIL DE LITERATURA*

83

**ALANA GÓMEZ GRAY (Ed.)**

**ROMANCES  
EN EL TEATRO DE  
FEDERICO  
GARCÍA LORCA**



**DIPUTACIÓN DE GRANADA**

**2024**

© FEDERICO GARCÍA LORCA  
© de la introducción y de las labores  
de edición filológica: ALANA GÓMEZ GRAY  
© de la presente edición: Diputación de Granada  
I.S.B.N.: 978-84-7807-744-1  
D.L.: GR 902-2024

Director de la colección: Antonio Carvajal  
Diseño de la colección: Claudio Sánchez Muros  
Maqueta de esta edición: Susana Martínez Ballesteros  
Impreso en la imprenta de la Diputación de Granada

## INTRODUCCIÓN

Desde los albores de su aparición en el siglo XIV hasta la fecha, el romance suele formar parte del repertorio habitual de cualquier poeta. La sencillez de su estructura permite una multiplicidad de variaciones que va más allá de la tradicional de octosílabos con rima asonante: romancillos, endechas, heroicos, incluso alejandrinos; lo demuestran las plumas de Gustavo Adolfo Bécquer y de Rosalía de Castro; y también combinando versos de diferentes medidas, tal cual los concibió Antonio Machado.

Lo que sí parece inamovible es su idoneidad para contar, pues alude siempre a la narración de un acontecimiento; como apuntase Lope de Vega —aunque no cumpliese lo propuesto en su propia obra— en su conocido *Arte nuevo de hacer comedias*, «las relaciones piden los romances».

Tal cualidad narrativa la destacó Machado con estas palabras:

Si la poesía es, como yo creo, palabra en el tiempo, su metro más adecuado es el romance, que canta y cuenta, que ahonda constantemente la perspectiva del pasado, poniendo en

serie temporal hechos, ideas, imágenes, al par que avanza, con su periódico martilleo, en el presente. Es la creación más o menos consciente de nuestra musa que aparece como molde adecuado al sentimiento de la historia y que, más tarde, será el mejor molde de la lírica, de la historia emotiva de cada poeta (Machado, 1971: 236).

Además, por nimio que sea el suceso y con independencia de su temática (popular, de gesta, amorosa, diálogos...), es posible contarlo tan breve o largamente como se desee puesto que el romance no impone otros límites a su extensión que los propios de la historia que canta y cuenta, siguiendo con la expresión machadiana.

De entre los escritores españoles uno que sobresale en el uso de esta forma poética es, sin duda, Federico García Lorca, quien la utilizó con profusión en su dramaturgia. Recordemos aquella afirmación suya de que «el teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre» (García Lorca, 1978: 1078). Esto, unido a su esencial predilección por los versos de tradición oral que nutrieron su infancia, deviene en que la estructura métrica que mejor contribuye a sus objetivos es la del romance.

Fernando Lázaro Carreter hace saber que el granadino emplea la poesía en general en su obra dramática tanto para involucrar a su público como por la tradición modernista de la que surge, aunque imprimiéndole su estilo propio. Un estilo tal que, en opinión del académico, «ensanchó notablemente la entrada de elementos líricos, en proporción nunca alcanzada en el teatro

anterior». En particular debido al carácter extradramático que adquiere el poema dentro del teatro lorquiano, esto es, «detiene el proceso argumental, para concentrar en una pieza anormalmente desarrollada a expensas del drama, su inspiración, su capacidad elegíaca, descriptiva o de cualquier otra naturaleza, pero siempre de carácter lírico». Para ilustrar sus ideas pone de ejemplo de la segunda categoría, la descriptiva, el romance de los toros de Ronda de *Mariana Pineda*, en el que se «desarrolla líricamente un suceso absolutamente ajeno al proceso dramático» (Lázaro Carreter, 2008: 14).

Ahora bien, que los romances lorquianos han despertado un enorme interés entre doctos y legos a lo largo del tiempo es indudable, basta comprobar la atención que ha merecido su «Romance sonámbulo», por citar uno solo de ellos. En este sentido, Pedro Salinas ya en 1936 elogiaba la «violenta palpitación dramática» que imprimía García Lorca a su obra en romance. Y planteaba que, si bien es posible distinguir entre su obra lírica y su obra dramática, «al través de todas ellas se impone la unidad absoluta de su poesía, en cuanto a concepción de la vida y modo de transcribirla artísticamente» (Salinas, 1970: 192). Tal es así que el propio Federico manifestaba: «Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque esta igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema» (Lorca, 1978: 1033). Con todo, el romancero de Lorca llegó a ser calificado de demasiado

apegado a lo folclórico, a lo conservador, cuando se esperaba de él solo vanguardia.

Juan Ramón Jiménez, tan difícil de complacer, es inquebrantable en reconocerle gran mérito a su producción poética dentro de su teatro. A partir de mostrarse contrario a las apreciaciones de Ramón Menéndez Pidal sobre el granadino, cuenta el de Moguer en una conferencia que aquel filólogo expuso que ni Machado ni Lorca «habían acertado en su intención de seguir ese gran libro fundamental nuestro», refiriéndose al *Romancero general* de Agustín Durán, biblia de varias generaciones. El autor de *Platero y yo* confronta tal parecer argumentando lo siguiente: «yo creo que el romance de Federico García Lorca cae de lleno en nuestro *Romancero* artístico, tan secundario dentro de lo español auténtico; y cuando digo artístico, quiero decir imitado, con la idea de mejorarlo con virtuosismo de lo popular». El *Romancero general* para Jiménez era «modelo de sobria descripción e imagen, y su fondo, igual que su escape, no son más que lo necesario para clavar la acción en su sitio, tiempo y espacio, de una vez». Estas características le resultan nucleares y son, precisamente, donde para él se da el vínculo entre la tradición y la pluma lorquiana.

Explica Juan Ramón Jiménez que «El *Romancero* [*general*] es casi teatro en el verdadero sentido de la palabra, acción». Sobre esta base opina que, en contraposición, en el *Romancero gitano* todo es «apoyatura metafórica y plástica rítmica, con mucho tomar de la copla corriente» (Jiménez, 1961: 153), por lo que en la abundancia de

romances dentro de su obra teatral es donde Lorca se acerca más al espíritu lírico de los romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Esta apreciación, sugerida un tanto de paso en su conferencia titulada «El romance, río de la lengua española», que pronunció en Puerto Rico allá por 1959, la recuerda y ratifica Antonio Carvajal en su original estudio sobre los aspectos métricos en el teatro de Lorca: «con esta forma logra muchos de los momentos más felices de toda su obra» puesto que «el romance es la forma dominante en la versificación teatral lorquiana, en muchas de sus variantes ([...] como la endecha y el romance heroico), y sobre todo en el molde canónico de los octosílabos» (Carvajal, 1991: 128). En la misma línea, Miguel García-Posada anota que «el drama lorquiano se sostiene en gran medida sobre las calidades de sus secuencias líricas: los monólogos de Mariana, el romance de la corrida de toros en Ronda, el de la muerte de Torrijos, los coros de las monjas, etcétera» (García-Posada, 1992a: 8).

En suma, el conjunto de opiniones antes expuesto incita con viveza a adentrarse en los romances presentes en la dramaturgia lorquiana, a responder como se debe a lo que los grandes poetas ya mencionados llevaban décadas advirtiendo.

Rafael Alberti colocaba al granadino entre los grandes renovadores del romance: «Federico García Lorca, lo repito aquí y ahora, sobre la piedra del antiguo romancero español, puso otra, extraña y fuerte, a la vez sostén y corona de la vieja tradición castellana» (1984: 274), de

ahí que el gaditano gustase de declamar los de Lorca; entre su repertorio figuraban algunos provenientes de su obra teatral. En la *Antología poética* de su selección aparecen diez de ellos (García Lorca, 2005).

Más tarde, en 1981, Mario Hernández, gran especialista en Lorca, publica *Primer romancero gitano (1924-1927)* complementado con *Otros romances del teatro (1924-1935)*. Según explica el investigador, atiende a la sugerencia de Francisco García Lorca en el sentido de «reunir todos los romances de su hermano en un solo volumen, como muestra, bajo el único registro métrico, de la rica variedad de la voz lorquiana» (Hernández, 2005a: 8). Hernández acomete la tarea e incluye trece romances individualizados: tres de *Mariana Pineda*, uno de *Amor de don Perlimplín*, uno de *La zapatera prodigiosa*, uno de *Así que pasen cinco años*, dos de *Bodas de sangre*, dos de *Yerma* y tres de *Doña Rosita la soltera*. Tan solo trece en atención a los criterios editoriales de la colección dentro de la cual se contenía.

Toda vez que en esta ocasión se cuenta con libertad, es el objetivo de esta edición cumplir con tal asunto pendiente de un modo más completo. Y más aún si se toma como punto de partida la circunstancia inobjetable de que el propio Federico García Lorca dio a la prensa romances suyos para que apareciesen de manera individual. Por ejemplo, el ya mencionado de la corrida de toros de Ronda, escrito en 1922. Se lo pasó a José María Cossío en 1927, el mismo año del estreno de su *Mariana Pineda*, de donde procede. Se incorporaría al segundo

volumen de la antología que Cossío preparaba bajo el título de *Los toros en la poesía castellana*, y que vería la luz en 1931, en la madrileña Compañía Iberoamericana de Publicaciones (v. Soria, 1990: 12). A propósito, Luis Martínez Cuitiño y Mario Hernández coinciden en que algunos de los romances de *Mariana Pineda* «son piezas aislables y muy próximas a las del *Primer romancero*» toda vez que Lorca escribió ambas obras de modo simultáneo entre 1924 y 1927 (Hernández, 2005a: 17; Martínez Cuitiño, 1991: 74).

Por su parte, «Serenata», con el subtítulo «Homenaje a Lope de Vega», perteneciente a *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, aparecería individualizado en el libro *Canciones* (Málaga, Litoral, 1927), precursor del *Romancero gitano* (Madrid, Revista de Occidente, 1927).

El romance concerniente al tema de la rosa muda-ble lo cedió Lorca al también escritor Eduardo Blanco Amor para que viera la luz tanto en *La Nación* como en el *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca. Mony Hermelo. Recital poético*. El artículo periodístico titulado «Nueva obra teatral de García Lorca», en el que se reseñaba *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, es del 24 de noviembre de 1935, mientras que el *Homenaje* es editado en 1937, ambos en Argentina. Este mismo romance aparecería en el programa de mano de su puesta en escena inaugural en España, acontecida en 1935; complementaba una entrevista a Lorca realizada por el periodista Pedro Massa.

Así, en respuesta a este cúmulo de incitaciones se presenta aquí una selección de romances correspondientes a las siete obras teatrales donde Federico García Lorca empleó esta modalidad poética. Al adentrarse en ellos de esta forma exenta se reafirma que la dramaturgia lorquiana es un universo donde el poeta se encuentra muy libre, muy creativo, lúdico. Pese a respetar la estructura métrica y silábica de sus diversas variantes, al hacerlo convivir con décimas, redondillas, seguidillas, etc., pareciera otorgar al romance aún mayor plasticidad y fluidez.

Podemos afirmar que acercarse a sus romances como poemas autónomos magnifica la obra de este andaluz universal, puesto que pueden disfrutarse con más accesibilidad versos que, por lo habitual, solo son escuchados en un escenario o leídos en el texto de la obra. Asimismo, funcionan a la perfección como una cala para el público lector más apegado al teatro de Lorca puesto que le evocarán escenas o, incluso, la obra completa a la que pertenecen.

#### PANORAMA SOBRE EL ROMANCE EN EL TEATRO

Como ya se ha hecho saber, los romances de Federico García Lorca han sido atractivo objeto de estudio para la crítica especializada. Con todo, los relativos a aquellos incluidos en su dramaturgia lo han sido menos, lógicamente, ante la seducción que suscitan los temas tratados por el granadino. La génesis de las obras, su espacialidad y su

temporalidad, los pormenores de sus representaciones, la fuerza de sus personajes, su simbolismo, su psicología, la intertextualidad, la posibilidad de los rasgos autobiográficos, las estrategias creativas, los sucesos históricos en los que se basó, son unos cuantos de los múltiples aspectos que han sido atendidos desde las más variadas disciplinas. En consecuencia, las y los especialistas en el teatro de Lorca que sí dedican un instante a los romances lo hacen de manera lateral dentro del conjunto de la obra, en tanto elemento constitutivo y poco más. Se ofrece a continuación un recorrido por algunas de las voces más destacadas al respecto y sus sucintos comentarios.

MARIANA PINEDA

Toda vez que Lorca toma como punto de partida para su *Mariana Pineda* los romances y coplas populares que había escuchado desde sus primeros años, es que esta forma poética adquiere tanto peso en su escritura. El propio poeta, a propósito de una entrevista previa al estreno en el Teatro Avenida, recuerda que un día que fue con su madre a Granada: «volvió a levantarse ante mí el romance popular, cantado también por niños que tenían las voces más graves y solemnes, más dramáticas aún que aquellas que llenaron las calles de mi pequeño pueblo» (García Lorca, 1978: 1010). Remembranza que se hace patente en el Prólogo, cual «marco crucial de referencia» (Soria, 2021: XLI) y del que se ha hecho eco la crítica.

Una vez concebido el personaje de Mariana Pineda y la preeminencia en él del amor y la libertad, decía Lorca que

para crear este ente fabuloso era absolutamente necesario falsear la historia, y la historia es un hecho incontrovertible que no deja a la imaginación otro escape que el de vestirla de poesía en la palabra y de emoción en el silencio en las cosas que lo rodean. Y ya consciente de mi obligación, obligación que me había impuesto de ofrecer a Granada, [...] inicié mi labor con el romance popular que cantaban en las calles las voces puras y graves de los niños, y terminaba musitándose tras de las celosías y de las rejas en un tono de oración que me arrancaba lágrimas: «¡Oh!, qué día tan triste en Granada, / que a las piedras hacía llorar». Acercándose lo más posible al hecho histórico y vistiéndolo de emoción, y de dulce poesía que surge de los niños, de las monjitas, del silencio de los conventos, la poesía recia y varonil que acompaña a aquellos caballeros románticos del amor y la libertad del siglo XIX, la que recoge la muerte bellísima de Torrijos, contraste de aquella otra que pinta una corrida de toros en Ronda la Vieja, toros con barbas y toreros con patillas en las mejillas y en las sienes [...] (García Lorca, 1978: 1010).

En suma, el Prólogo de este drama es una partícula que sintetiza la obra a la par que un romance en voz infantil, de ahí que el modo como se le representa resulta en particular significativo para Luis Martínez Cuitiño. La descripción que ofrece en su muy completo estudio de esta obra da una idea de su complejidad, de ahí que merezca la pena transcribirla íntegra: el romance es cantado por un coro de niñas, «con excepción de una estrofa que entonará sola una pequeña [...]. El coro continuará luego, repitiendo los dos primeros versos. Otro coro, esta

vez de niños, cierra la obra, cantando la primera estrofa del romance».

Esta disposición circular lleva a Martínez Cuitiño a reconocer que con ella «Lorca alcanza de este modo efectos singulares: la pieza puede terminar y comenzar otra vez indefinidamente como ciertos cuentos infantiles ‘del nunca acabar’ y [de] ciertas canciones de ronda». Martínez Cuitiño va un paso más allá, al relacionarla con el mito del eterno retorno (tan apreciado por Lorca), con lo cual otorga a Mariana Pineda una «perennidad mítica». En cuanto a su forma, el crítico juzga que el granadino «extraerá de la brevedad romanesca la óptica dramática con que los motivos fundamentales serán enfocados», en particular en relación con la ciudad de Granada, lugar que se erige a la par personaje y entorno de los hechos (Martínez Cuitiño, 1991: 30). Concluye su análisis con la descripción de la versificación en general de este drama en la que, a efectos de lo que aquí concierne, destaca:

abunda la romanesca, ya desde la inserción en el Prólogo del romance popular en decasílabos hasta los romances octosilábicos (los de la corrida de Ronda y de la muerte de Torrijos) y en heptasílabos (romancillo del bordado o del duque de Lucena). [...] Los heptasílabos aparecen romanceados y en canción en la Estampa Tercera. [...] El poeta va dosificando y adecuando la variedad métrica a la situación dramática y al dinamismo o lentitud que requiere la acción y el estado de ánimo de los personajes (Martínez Cuitiño, 1991: 65).

Andrés Soria Olmedo, también editor de una de las publicaciones de *Mariana Pineda*, le dedica unas cuantas

frases al romance: en lo relativo al uso de las locuciones del lenguaje popular dentro de él y a su uso al inicio y al final de la obra. En relación con el primer punto, estima que

Lorca cuida mucho de que estas expresiones tengan un valor funcional, para alejarse del tipismo, o de injertar imágenes y metáforas atrevidas en contextos tradicionales, como en el romance de los toros de Ronda [...] que puede situarse entre el abigarramiento pictórico de un Alenza y el creacionismo (Soria, 1990: 23-24).

Tanto Lázaro Carreter como Soria se fijan en la intertextualidad de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, presente en el romance de la muerte de Torrijos (Lázaro, 2008: 16; Soria, 1990: 27).

En su original estudio sobre la métrica en el teatro de Lorca, Antonio Carvajal se concentra en el endecasílabo romanceado de la estampa segunda, escena tercera, para hacer ver el desajuste que existe entre la sonoridad de los versos y la lucha interior de su protagonista, cual ejemplo «de la destreza versificadora del poeta» (Carvajal, 1991: 126). Modelo que se repetirá en el romance heroico del cuadro segundo del acto segundo de *Yerma* (1991: 127).

#### LA ZAPATERA PRODIGIOSA

De esta farsa se ha destacado su construcción carente de dinámica: «más que con una obra dramática parece como si nos hubiéramos topado con un poema», expresa Joaquín Forradellas (1993: 40). Su único romance,

el «Verdadero y sustancioso de la mujer rubicunda y el hombrecito de la paciencia», aparece en el segundo acto y en él se da cuenta de la relación entre el talabartero y la talabartera. Este romance de ciego ha resultado atractivo para la crítica por el papel que cumple dentro de la farsa, el del teatro dentro del teatro, una especial *mise en abyme*, según la califica Mario Hernández (2005b: 38).

Con él supera al propio Miguel de Cervantes y se emparenta con *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla, a juicio de Carvajal, quien motiva la comparación de este romance con «alguna obra de corte vulgar de sus contemporáneos mayores», léase Pío Baroja y Ramón María del Valle Inclán, «para apreciar en todo su valor este prodigio de gracia popular, logrado con un arte refinadísimo» (Carvajal, 1991: 129). Es dable, tras tal sentir, traer a la memoria que Lorca cuenta en su «Autocrítica», publicada un 30 de diciembre de 1933 en *La Nación*, que esta obra contiene un «romance hecho a la manera de los viejos romancistas de cartel» (recuperada por Marie Laffranque, 1956, cit. en Del Hoyo, 1984: 263).

Arturo del Hoyo explica que es «un pequeño espectáculo dentro de [la obra], para entretener a los personajes que hay en escena» y, para ubicarlo indica el lugar que ocupa el romance en la literatura vulgar, esto es, el pliego de cordel, la aleluya, la relación, etc., con el objetivo de enmarcar el estilo empleado por Federico. Del Hoyo lo vincula también con la copla popular, como cuando «se quiebra el romance» por la introducción de «un estribillo de cuatro versos heptasílabos»

en contraposición a los octosílabos tradicionales (Del Hoyo, 1984: 263).

Los versos iniciales de la segunda parte del romance, una vez lo retoma el Zapatero tras las interrupciones de quienes atienden en el escenario a la historia de ciego que narra, son característicos del romance tradicional, afirma Hernández, ya que «la parodia, en hierbas en el primer trozo, florece en un centón de versos de procedencia más o menos folclórica, más o menos literaria, al igual que en la obra entera, donde se ensamblan palabras, expresiones y situaciones tradicionales o del relato popular...» (Hernández, 2005b: 38).

El hecho de que la historia del talabartero y la talabartera quede inconclusa, decisión que Del Hoyo califica como todo un acierto, es un recurso dramático para evitar que la atención del público se satisfaga al conocer el desenlace de esta trama secundaria (1984: 241-248) y pierda interés en la central.

Al dejar Lorca trunco este romance en el preciso momento de una toma de decisión vital plantea, en términos de esta edición, un final abierto que su lector o lectora podrá llevar hasta sus últimas consecuencias.

*AMOR DE DON PERLIMPLÍN  
CON BELISA EN EL JARDÍN*

El único romance en esta aleluya erótica en cuatro cuadros es el de la serenata de Perlimplín y el coro de Voces, el cual hace resonar mediante los estribillos el canto de Belisa que, a decir de Christina Karargougou-Bastea, es el

de «su deseo emparejado con los movimientos de la geografía y de la naturaleza» (2001: 212). El «se mueren de amor los ramos», representa para la hispanista el resumen de «la espacialidad natural y pone en el mismo lugar a ambos personajes principales, quienes comparten su conciencia del deseo con el jardín y con la naturaleza anhelante. El poema es el escenario cuyo tiempo, espacio, luz, olores, ambiente erótico y soledad se desdoblán en el discurso» (2001: 213).

*Amor de don Perlimplín con Belisa en el jardín* es «una de las obras más profundamente poéticas de nuestro teatro», afirma Margarita Ucelay, a causa del soberbio trabajo llevado a cabo por García Lorca en esta farsa, con el que logra «la sublimación en lirismo de lo chabacano» (Ucelay, 1990: 13).

En la extensa y detallada introducción en la edición a su cargo, Ucelay dedica un apartado a los cinco bocetos existentes de esta obra. El fragmento F, conformado por la escena segunda del cuadro cuarto, que aquí nos ocupa, se lo envió Lorca a Melchor Fernández Almagro vía postal en 1926 e incluía el único romance de esta aleluya. Como ya se ha mencionado, este poema había sido publicado en *Canciones* con la salvedad de un cambio: en lugar de Belisa el nombre empleado era Lolita. Y continúa Ucelay:

Aunque el libro se publicó en 1927, el poema pertenece a la serie «Eros con bastón», del año 1925, fecha coincidente con la redacción de *Don Perlimplín*. Es, pues, muy posible que Lorca utilizase también en este caso un poema ya redactado e incluido en dicha colección (Ucelay, 1990: 214).

## EL PÚBLICO

Federico García Lorca escribió en una carta, a propósito de *El público*: «Creo que es mi mejor poema» (*apud* Soria, 2021, LXXV). Era consciente de lo vanguardista de su propuesta tanto en su aspecto técnico como por su temática y, a la vez, de las dificultades para llevar a cabo su representación, no porque pudiese provocar algún escándalo, sino por algo mucho más simple, «las limitaciones de la escena española del momento y [...] las expectativas del público en materia teatral» (Monegal, 2009: 13; v. Soria, 2021: LXXVI; Martínez Nadal, 1978a: 22). Razones que lo llevaron a declarar que, hasta que llegasen mejores tiempos, esta obra suya era «un poema para ser silbado» (*apud* Monegal, 2009: 28).

En efecto, apunta Rafael Monegal, en *El público* se da la paradoja de que, pese a contar con tan pocos versos, deba ser leído en su totalidad como un poema, pues el sentido de la obra lo aporta el público —lector o espectador—, dado su carácter fragmentario, sus metáforas y la carencia de un mensaje unívoco (2009: 23-24).

Este *borrador de obra*, como lo denomina Antonio Monegal (2009: 8), ha suscitado particular interés en la crítica por el devenir de su manuscrito, por que éste se encuentre incompleto y se desconozca el orden de sus páginas; por abordar la homosexualidad masculina y por su innovadora propuesta «para una reformulación contemporánea de la tragedia» (Monegal, 2009: 30).

Rafael Martínez Nadal juzga que en los pequeños y pocos poemas que hay en ella, nunca fue en Lorca «tan

visible su resistencia a toda concesión lírica», y añade que se trata de

un lenguaje antipoético en forma poético-popular porque así conviene al propósito dramático, al ambiente en que se produce y a las voces que lo articulan [...] el poeta lírico está más frenado aún que en la prosa. Solo por un momento ha dejado Lorca volar su Pegaso, si bien muy cortas las bridas (1978b: 214-215).

Dicho momento se da en un poema romanceado que consta de diez versos polimétricos con dos estrofas con rima distinta asonante en los pares. Tanto su estructura como su contenido dan cuenta de uno de los instantes de mayor soltura creativa y experimental de Lorca. No en vano, esta canción de Julieta surge en su ciclo neoyorquino. Esto es, apoyado en su dominio absoluto de la técnica del romance, el poeta hace uso las formas a su libre arbitrio en estos pocos versos; es un ejercicio de ruptura tal que permite sea reconocida su base justo cuando se provoca su estallido. Antonio Alatorre hizo notar que la materia prima de García Lorca solía ser versos ya existentes a los que les confería un nuevo sentido, a tal grado que el poema originario «se confunde y esfuma con los elementos surgidos directamente de la fantasía del poeta» (2012: 36). De los populares ha quedado buena huella. En este caso, el punto de partida es la obra de Shakespeare.

Dentro del conjunto, esta canción contrasta con la escena que le precede, como «un ejemplo del ritmo y equilibrio estructural de la obra» (Martínez Nadal, 1978b: 215).

De ella se han enfatizado tanto su belleza como la polisemia de su contenido (1978b: 216), «la enumeración caótica de sensaciones y formas expresivas, típicamente lorquianas» (Huélamo, 1996: 274) y la alusión a la soledad, el tiempo, el sueño, los arcos vacíos, la esterilidad, la muerte.

#### ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

Margarita Ucelay, quien analiza también esta obra, repara en la anarquía, la complejidad y el vanguardismo en el aspecto estructural de esta comedia «irrepresentable», como la denominaba el propio García Lorca. La investigadora asimismo consigna que la acertada mezcla de diálogo y octosílabos contribuye a que el paso de la prosa a la poesía se dé de tal forma que el público espectador solo perciba el cambio hasta que se encuentra por completo inmerso en el nuevo ritmo (Ucelay, 1995: 110-111). En su «Introducción», Ucelay recoge las palabras con las que Francisco García Lorca definía esta obra: «se diría que la obra está concebida y ejecutada con la libertad de un poema» (Ucelay, 1995: 110). Coincide con este juicio Miguel García-Posada: «la tersura y la sugestión de la prosa [...] y la belleza de los pasajes en verso, le dan a *Así que pasen cinco años* una calidad artística exquisita» (García-Posada, 1992b: 20). Para Martínez Nadal es «uno de los más originales poemas dramáticos del teatro moderno» (1978: 261).

### BODAS DE SANGRE

Aquí el poeta granadino vuelve a la combinación de prosa y versos, estos últimos «cumplen la función de los antiguos coros trágicos», manifiesta Andrés Soria (Soria, 2021: CIV). A la vez, interesado por la cuestión de la intertextualidad, precisa que el romance sobre el cuchillo que Lorca pone en boca de la Madre encuentra su antecedente en «Canción de la madre del Amargo»: «Día veintisiete de agosto / con un cuchillito de oro» (Soria, 2021: CIV).

Rafael Alberti, al evocar la lectura que hizo Lorca para él y demás compañeros en la Residencia de Estudiantes, recordaba la impresión que experimentó al escuchar los romances y no duda en calificar de «precioso» el de la corrida de toros (Alberti, 1984: 200-201).

### YERMA

La mención al romance en *Yerma* proporcionada por el crítico Miguel García-Posada en la edición a su cargo es descriptiva:

Desde el punto de vista métrico, los monólogos se caracterizan por el uso frecuente del decasílabo y el romance heroico. El estribillo como base poemática estructura el dúo. El coro de las lavanderas está orquestado sobre el modelo de la seguidilla y el pareado fluctuante; la danza báquica está compuesta por una estrofa arromanzada y polimétrica; la plegaria de Yerma se desarrolla en pareados irregulares y en romance. Los usos manifiestan una mayor variedad que los de *Bodas de sangre*,

donde dominan la endecha y el romance (García-Posada, 1991: 34-35).

Se ha indicado con anterioridad que la niñez y la juventud de Lorca estuvieron nutridas por los romances y villancicos tradicionales; en esta tragedia el poeta recrea «La dama y el pastor», recogido en 1928 por Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*, el cual dice: «Pastor, que estás avezado / a dormir en la retama / si te casaras conmigo / tendrías gustosa cama» (cit. Soria, 2021: CXIV).

*DOÑA ROSITA LA SOLTERA  
O EL LENGUAJE DE LAS FLORES*

Federico García Lorca, experto en desencasillar géneros, dudó en su momento en cómo designar esta obra; expuso que era una comedia, después que un drama y, por último, un «poema para familias, digo en los carteles que es esta obra, y no otra cosa es» (Lorca, 1985: 14).

Este poema de su madurez creadora, paradójicamente, fue considerado el más teatral de todas sus producciones (Cuitiño, 1995: 20) y eso que la acción dramática es escasa y se da tan solo en el primer acto, el que contiene el mayor número de versos, doscientos quince: «a falta de hechos dramáticos, la palabra pasa a ocupar un lugar fundamental», escribe Cuitiño, siguiendo lo advertido por Luis Fernández Cifuentes (Cuitiño, 1995: 37). Así, «la obra se inicia con un tono romántico, como si el autor se retrotrajera a las estampas de *Mariana Pineda*. El verso aparece, además de en el poema de la rosa mutábilis,

en el diálogo entre Rosita y las manolas, que tiene como eje el romance» (Cuitiño, 1995: 39).

Lorca alcanza cotas más altas aún de destreza en su musicalidad y su cohesión en este drama con su romance de la rosa mudable (esa especie floral que había conseguido desarrollar el tío de la protagonista), lo pone de manifiesto Carvajal, quien no duda en calificarlo de «joya lírica», pues

hace rivalizar esta pieza con otro romance no menos espléndido («Granada, calle de Elvira») y las deliciosas décimas de la despedida, colocando el texto de la rosa mutáble en el arranque y en el ápice del acto primero, luego contrastado parcialmente con el romance del «lenguaje de las flores» y el sentimentalismo morboso de la habanera (acto segundo), para concluir la obra con una patética oposición entre la prosa dura, cotidiana, de la derrota y la miseria, y la nostalgia, subrayada por los breves versos recobrados (Carvajal, 1991: 129).

Para Soria, esta relación en octosílabos romanceados del transcurrir de la rosa de la mañana a la noche que recitan el Tío en el primer acto y doña Rosita en el tercero, «viene a ser el reloj con el que se mide, o contra el que se mide, el fluir del tiempo humano» (2021: CXXII).



## NOTA A ESTA EDICIÓN

Cuando Federico García Lorca autorizó la publicación individualizada de romances provenientes de sus obras teatrales omitió los personajes. Para la presente edición, sin embargo, toda vez que se extraen de la obra dramática del granadino, se ha optado por mantenerlos, aunque con un formato tal que su público lector pueda prescindir de ellos con facilidad si ese es su deseo.

De este modo, al respetar en cierta medida el criterio de su autor a la par que brindar la posibilidad de recibirlos como un fragmento dramático, se ofrece la ocasión de una doble lectura que ensancha el disfrute de la obra lorquiana aquí contenida. Se conservan, por lo tanto, algunos versos que, si bien cumplen dentro de la obra con una funcionalidad dramática, en su carácter de romances individualizados, permiten seguir la versificación y facilitar la comprensión de la lógica interna de los textos.

Tal cual en su momento se ha hecho ver en los respectivos estudios de las obras teatrales, existe un problema filológico no menor con ellas: cuentan con varias versiones, o se carece del manuscrito primero o del

documento apógrafo que dé cuenta de su forma original. Por tal motivo, la transcripción de los romances que aquí se reproducen han sido tomados de las *Obras completas* editadas por Andrés Soria toda vez que dicha recopilación, al complementar las ya existentes, es la más actualizada a la fecha.

En lo referente al modo de nombrar los poemas, se han mantenido los títulos de aquellos dados por su propio autor, a saber, «Romancillo del bordado», «Tema de la rosa mudable» y «Lo que dicen las flores». Se han seguido los empleados por Mario Hernández en su edición de *Romances del teatro (1924-1935)* (2005a): «Romance de la corrida de toros de Ronda», «Romance de la muerte de Torrijos», «Serenata de Belisa», «Romance de la talarbartera», «Romance del Arlequín», «Nana del caballo», «Romancillo en el que dos muchachas devanan una madeja roja», «Canción del pastor solo», «Danza de la esposa triste» y «Romance de las tres manolas». Por mi parte, me he permitido nombrar algunos: «Romance de las novicias», «Romance de la Novia y Leonardo» y «Romance del cuchillito». Para el resto se toma como tal el primer verso. Salvo los tres títulos primeros, todos los demás van en corchetes para indicar que su finalidad es meramente identificativa.

ALANA GÓMEZ GRAY

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1984). *Federico García Lorca. Poeta y amigo*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas.
- ALATORRE, Antonio (2012). *Ensayos sobre crítica literaria*. México: El Colegio de México.
- CARVAJAL, Antonio (1991). «Apuntes sobre aspectos métricos en el teatro de Federico García Lorca». *Imprévue*, 1, 123-133.
- FORRADELLAS, Joaquín (1993). «Introducción». En García Lorca, Federico. *La zapatera prodigiosa* (pp. 9-40). Barcelona: Espasa Calpe.
- GARCÍA LORCA, Federico (2021). *Obras completas, II (Teatro)*. Andrés Soria (Ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2005). *Antología poética*. Selección de Rafael Alberti. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *La zapatera prodigiosa. Farsa violenta con bailes y canciones populares de los siglos XVIII y XIX, en dos partes, con un solo intervalo*. Mario Hernández (Ed.). Madrid: Alianza.
- (1985). *Alocuciones argentinas*. Madrid: Fundación García Lorca.

- (1978). *Obras completas. Tomo II. Teatro, entrevistas y declaraciones, cartas*. Arturo del Hoyo (recopilación, cronología, bibliografía y notas). Madrid: Aguilar.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1992a). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Obras, IV. Teatro, 2. Dramas* (pp. 7-36). Madrid: Akal.
- (1992b). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Obras, V. -Teatro, 3. (Teatro imposible). Cine, Música* (pp. 5-27). Madrid: Akal.
- (1991). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Yerma* (pp. 9-53). Madrid: Espasa Calpe.
- HERNÁNDEZ, Mario (2005a). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Romancero gitano (1924-1927). Otros romances del teatro (1924-1935)* (pp. 7-44). Madrid: Alianza.
- (2005b). «Introducción». En García Lorca, Federico. *I. La zapatera prodigiosa. Farsa violenta con bailes y canciones populares de los siglos XVIII y XIX, en dos partes, con un solo intervalo. II. Fin de fiesta* (pp. 7-41). Madrid: Alianza.
- HOYO, Arturo del (1984). «Estudio de *La zapatera prodigiosa*». En García Lorca, Federico. *La zapatera prodigiosa* (pp. 9-76). Barcelona: Plaza & Janés.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio (1996). *El teatro imposible de García Lorca. (Estudio sobre El Público)*. Granada: Universidad de Granada.
- KARAGERGOU-BASTEA, Christina (2001). Discurso y escenificación del deseo en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca. *Bulletin*

- hispanique*, 103-1, 191-223. <[https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_2001\\_num\\_103\\_1\\_5070](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2001_num_103_1_5070)>
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Bodas de sangre* (pp. 9-36). Madrid: Espasa Calpe.
- MACHADO, Antonio (1971). *Los complementarios*. Domingo Ynduráin (Ed.). Madrid: Taurus.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis (1995). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (pp. 9-66). Barcelona: Espasa Calpe.
- (1991). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Mariana Pineda* (pp. 9-127) Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael (1978a). «Introducción». En García Lorca, Federico. *El público y Comedia sin título. Dos obras póstumas* (pp. 13-29). Barcelona: Seix Barral.
- (1978b). «Guía al lector de *El público*». En García Lorca, Federico. *El público y Comedia sin título. Dos obras póstumas* (pp. 167-266). Barcelona: Seix Barral.
- MONEGAL, Antonio (2009). «Una revolución teatral inacabada». En García Lorca, Federico. *El público. El sueño de la vida* (pp. 7-42). Madrid: Alianza.
- SALINAS, Pedro (1970). «Dramatismo y teatro de Federico García Lorca». En *Literatura española siglo XX* (pp. 191-197). Madrid: Alianza.
- SORIA OLMEDO, Andrés (2021). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Obras completas, II (Teatro)* (pp. XIII-CLX). Madrid: Fundación Antonio José de Castro.

- (1990). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Mariana Pineda* (pp. 9-36). Madrid: Espasa Calpe.
- UCELAY, Margarita (1995). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Así que pasen cinco años. Leyenda del Tiempo* (pp. 9-184). Madrid: Cátedra.
- (1990). «Introducción». En García Lorca, Federico. *Amor de don Perlimplín con Belisa en el jardín* (pp. 9-250). Madrid: Cátedra.

## ROMANCES



*EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA*  
Comedia en dos actos y un prólogo  
(1919)



[ESTÁS MUY ENAMORADA]

Acto I, escena II

DOÑA CURIANA    Estás muy enamorada,  
ya lo sé. Más en mi época  
las jóvenes no pedíamos  
los novios a boca llena,  
ni hablábamos en parábolas  
como hablas tú. La vergüenza  
estaba más extendida  
que en estos tiempos. Se cuenta  
de una curiana muy santa  
que permaneció soltera  
y vivió seis años. Yo  
dos meses tengo y soy vieja.  
¡Todo por casarme! ¡Ay!

[¡AMOR, QUIÉN TE CONOCIERA!]  
Acto I, escena II

- CURIANITA SILVIA ¡Amor, quién te conociera!  
Dicen que eres dulce y negro,  
negras tus alas pequeñas,  
negro tu caparazón  
como noche sin estrellas;  
tus ojos son de esmeraldas,  
tus patas son de violetas.
- DOÑA CURIANA Estás más loca que un grillo  
que conocí allá en su cueva,  
que se las daba de listo,  
de gran mago y de profeta.  
Era un pobre desdichado;  
a mí me dio una receta  
para curar el amor.
- CURIANITA SILVIA ¿Qué decía la receta?
- DOÑA CURIANA Dese a los enamorados  
dos palos en la cabeza  
y no se los deje nunca  
tumbarse sobre las hierbas.

[¡AH! MI ILUSIÓN]

Acto I, escena IV

- CURIANITO            ¡Ah! Mi ilusión  
                              está prendida en la estrella  
                              que parece una flor.
- CURIANITA SILVIA    ¿No es fácil que se seque  
                              con un rayo de sol?
- CURIANITO            Yo tengo el agua clara  
                              para calmar su ardor.
- CURIANITA SILVIA    ¿Y dónde está tu estrella?
- CURIANITO            En mi imaginación.
- CURIANITA SILVIA    La verás algún día.
- CURIANITO            Yo seré su cantor:  
                              le diré madrigales  
                              del dulce viento al son.
- CURIANITA SILVIA    ¿Te acuerdas de la tarde  
                              que en el sendero en flor  
                              me dijiste: «Te quiero»?
- CURIANITO            ¡Aquello ya pasó!  
                              Hoy no te quiero, Silvia.
- CURIANITA SILVIA    Ya lo sé.
- CURIANITO            Por favor,  
                              te ruego que no llores.
- CURIANITA SILVIA    Me duele el corazón.  
                              (¡Ay de mí!, no me quiere.)
- CURIANITO            ¡No llores más, por Dios!



*MARIANA PINEDA*

Romance popular en tres estampas  
(1925)



## PRÓLOGO

¡Oh! Qué día tan triste en Granada,  
que a las piedras hacía llorar  
al ver que Marianita se muere  
en cadalso por no declarar.

Marianita, sentada en su cuarto,  
no paraba de considerar:  
«Si Pedrosa me viera bordando  
la bandera de la Libertad».

Como lirio cortaron el lirio,  
como rosa cortaron la flor,  
como lirio cortaron el lirio,  
mas hermosa su alma quedó.

¡Oh! Qué día tan triste en Granada,  
que a las piedras hacía llorar.

[MIENTRAS QUE MI HERMANA LEE Y RELEE]

Estampa primera, escena II

AMPARO

Mientras  
que mi hermana lee y relee  
novelas y más novelas,  
o borda en el cañamazo  
rosas, pájaros y letras,  
yo canto y bailo el jaleo  
de Jerez, con castañuelas;  
el vito, el ole, el bolero,  
y ojalá siempre tuviera  
ganas de cantar, señora.

[ROMANCE DE LA CORRIDA DE TOROS EN RONDA]

Estampa primera, escena IV

AMPARO

En la corrida más grande  
que se vio en Ronda la vieja.  
Cinco toros de azabache,  
con divisa verde y negra.  
Yo pensaba siempre en ti;  
yo pensaba: si estuviera  
conmigo mi triste amiga,  
¡mi Marianita Pineda!  
Las niñas venían gritando  
sobre pintadas calesas  
con abanicos redondos  
bordados de lentejuelas.  
Y los jóvenes de Ronda  
sobre jacas pintureras,  
los anchos sombreros grises  
calados hasta las cejas.  
La plaza con el gentío  
(calañés y altas peinetas)  
giraba como un zodíaco  
de risas blancas y negras.  
Y cuando el gran Cayetano  
cruzó la pajiza arena  
con traje color manzana  
bordado de plata y seda,  
destacándose gallardo

entre la gente de brega  
frente a los toros zaínos  
que España cría en su tierra,  
parecía que la tarde  
se ponía más morena.  
¡Si hubieras visto con qué  
gracia movía las piernas!  
¡Qué gran equilibrio el suyo  
con la capa y la muleta!  
¡Mejor, ni Pedro Romero  
toreando las estrellas!  
Cinco toros mató; cinco,  
con divisa verde y negra.  
En la punta de su espada  
cinco flores dejó abiertas,  
y a cada instante rozaba  
los hocicos de las fieras,  
como una gran mariposa  
de oro con alas bermejas.  
La plaza, al par que la tarde,  
vibraba fuerte, violenta,  
y entre el olor de la sangre  
iba el olor de la sierra.  
Yo pensaba siempre en ti;  
yo pensaba: si estuviera  
conmigo mi triste amiga,  
¡mi Marianita Pineda!

[SI TODA LA TARDE FUERA]

Estampa primera, escena V

MARIANA

Si toda la tarde fuera  
como un gran pájaro, ¡cuántas  
duras flechas lanzaría  
para cerrarle las alas!  
Hora redonda y oscura  
que me pesa en las pestañas.  
Dolor de viejo lucero  
detenido en mi garganta.  
Ya debieran las estrellas  
asomarse a mi ventana  
y abrirse lentos los pasos  
por la calle solitaria.  
¡Con qué trabajo tan grande  
deja la luz a Granada!  
Se enreda entre los cipreses  
o se esconde bajo el agua.  
¡Y esta noche que no llega!  
¡Noche temida y soñada;  
que me hieres ya de lejos  
con larguísimas espadas!

[YA MARCHABAN]  
Estampa primera, escena VI

FERNANDO

Ya marchaban,  
antes de venir yo aquí,  
un grupo de tropas hacia  
el Genil y sus puentes  
para ver si lo encontraban,  
y es fácil que lo detengan  
camino de la Alpujarra.  
¡Qué triste es esto!

MARIANA

¡Dios mío!

FERNANDO

El preso, como un fantasma,  
se escapó; pero Pedrosa  
ya buscará su garganta.  
Pedrosa conoce el sitio  
donde la vena es más ancha.  
Me han dicho que le conoces.

MARIANA

Desde que llegó a Granada.

FERNANDO

¡Bravo amigo, Marianita!

MARIANA

Le conocí por desgracia.

Él está amable conmigo  
y hasta viene por mi casa,  
sin que yo pueda evitarlo.

¿Quién le impediría la entrada?

FERNANDO

¡Qué gran Alcalde del Crimen!

MARIANA

¡No puedo mirar su cara!

FERNANDO

¿Te da mucho miedo?

MARIANA

¡Mucho!

Ayer tarde yo bajaba  
por el Zacatín. Volví  
de la iglesia de Santa Ana,  
tranquila; pero de pronto  
vi a Pedrosa. Se acercaba,  
seguido de dos golillas,  
entre un grupo de gitanas.  
¡Con un aire y un silencio!...  
¡Él notó que yo temblaba!

FERNANDO

¡Bien supo el Rey lo que hacía  
al mandarlo aquí a Granada!  
Se trajo en el maletín  
un centenar de mortajas,  
hechas, según se murmura,  
por manos que son sagradas.

[¡PEDRO DE MI VIDA!]  
Estampa primera, escena VII

MARIANA

¡Pedro de mi vida! ¿Pero quién irá?  
Ya cercan mi casa los días amargos.  
Y este corazón, ¿adónde me lleva,  
que hasta de mis hijos me estoy olvidando?  
¡Tiene que ser pronto y no tengo a nadie!  
¡Yo misma me asombro de quererle tanto!  
¿Y si le dijese... y él lo comprendiera?  
¡Señor, por la llaga de vuestro costado!  
Por las clavellinas de su dulce sangre,  
enturbia la noche para los soldados.

## ROMANCILLO DEL BORDADO

Estampa segunda, escena I

- CLAVELA            Bendita sea por siempre  
                          la Santísima Trinidad,  
                          y guarde al hombre en la sierra  
                          y al marinero en el mar.  
                          A la verde, verde orilla  
                          del olivarito está...
- NIÑA                Una niña bordando.  
                          ¡Madre! ¿Qué bordará?
- CLAVELA            Las agujas de plata,  
                          bastidor de cristal,  
                          bordaba una bandera,  
                          cantar que te cantar.  
                          Por el olivo, olivo,  
                          ¡madre, quién lo dirá!
- NIÑO                Venía un andaluz,  
                          mocito y galán.
- CLAVELA            Niña, la bordadora,  
                          mi vida, ¡no bordad!,  
                          que el duque de Lucena  
                          duerme y dormirá.  
                          La niña le responde:  
                          «No dices la verdad:  
                          el duque de Lucena  
                          me ha mandado bordar  
                          esta roja bandera  
                          porque a la guerra va».

NIÑO                    Por las calles de Córdoba  
                             lo llevan a enterrar  
                             muy vestido de fraile  
                             en caja de coral.

NIÑA                    La albahaca y los claveles  
                             sobre la caja van,  
                             y un verderol antiguo  
                             cantando el pío pa.

CLAVELA                ¡Ay, duque de Lucena,  
                             ya no te veré más!  
                             La bandera que bordo  
                             de nada servirá.  
                             En el olivarito  
                             me quedaré a mirar  
                             cómo el aire menea  
                             las hojas al pasar.

NIÑO                    Adiós, niña bonita,  
                             espigada y juncal,  
                             me voy para Sevilla,  
                             donde soy capitán.

CLAVELA                Y a la verde, verde orilla  
                             del olivarito está  
                             una niña morena  
                             llorar que te llorar.

[DORMIR TRANQUILAMENTE, NIÑOS MÍOS]  
Estampa segunda, escena III

MARIANA

Dormir tranquilamente, niños míos,  
mientras que yo, perdida y loca, siento  
quemarse con su propia lumbre viva  
esta rosa de sangre de mi pecho.  
Soñar en la verbena y el jardín  
de Cartagena, luminoso y fresco,  
y en la pájara pinta que se mece  
en las ramas del agrio limonero.  
Que yo también estoy dormida, niños,  
y voy volando por mi propio sueño,  
como van, sin saber adónde van,  
los tenues vilanicos por el viento.



Hizo un elogio de nuestra ciudad;  
pero mientras hablaba tan amable,  
me miraba... no sé... ¡como sabiendo!,  
de una manera penetrante.  
En una sorda lucha con mis ojos,  
estuvo aquí toda la tarde,  
y Pedrosa es capaz... ¡de lo que sea!  
No es posible que pueda figurarse...

PEDRO Yo no estoy muy tranquila, y os lo digo  
MARIANA para que andemos con cautela grande.  
De noche, cuando cierro las ventanas,  
me parece que empuja los cristales.

PEDRO Ya son las once y diez. El emisario  
debe estar ya muy cerca de esta calle.

CONSPIRADOR 3º Poco debe tardar.

CONSPIRADOR 1º ¡Dios lo permita!  
¡Que me parece un siglo cada instante!

PEDRO Estarán sobre aviso los amigos,  
CONSPIRADOR 1º Enterados están. No falta nadie  
Todo depende de lo que nos digan  
esta noche.

PEDRO La situación es grave;  
pero excelente, si la aprovechamos.  
Hay que estudiar hasta el menor detalle,  
porque el pueblo responde, sin dudar.  
Andalucía tiene todo el aire  
lleno de Libertad. Esta palabra  
perfuma el corazón de sus ciudades,  
desde las viejas torres amarillas

hasta los troncos de olivares.  
Esa costa de Málaga está llena  
de gente decidida a levantarse:  
pescadores del Palo, marineros  
y caballeros principales.  
Nos siguen pueblos como Nerja, Vélez,  
que aguardan las noticias, anhelantes.  
Hombres de acantilado y mar abierto,  
y, por lo tanto, libres como nadie.  
Algeciras acecha la ocasión  
y en Granada, señores de linaje  
como vosotros exponen su vida  
de una manera emocionante.  
¡Ay, qué impaciencia tengo!  
Como todos  
los verdaderamente liberales.

CONSPIRADOR 3º

[ROMANCE DE LA MUERTE DE TORRIJOS]

Estampa segunda, escena VIII

CONSPIRADOR 4º Torrijos, el general  
noble, de la frente limpia,  
donde se estaban mirando  
las gentes de Andalucía,  
caballero entre los duques,  
corazón de plata fina,  
ha sido muerto en las playas  
de Málaga la bravía.  
Le atrajeron con engaños  
que él creyó, por su desdicha,  
y se acercó, satisfecho  
con sus buques, a la orilla.  
¡Malhaya el corazón noble  
que de los malos se fía!,  
que al poner el pie en la arena  
lo prendieron los realistas.  
El vizconde de La Barthe,  
que mandaba las milicias,  
debió cortarse la mano  
antes de tal villanía,  
como es quitar a Torrijos  
bella espada que ceñía,  
con el puño de cristal  
adornado con dos cintas.  
Muy de noche lo mataron  
con toda su compañía.

Caballero entre los duques,  
corazón de plata fina.  
Grandes nubes se levantan  
sobre la tierra de Mijas.  
El viento mueve la mar  
y los barcos se retiran,  
con los remos presurosos  
y las velas extendidas.  
Entre el ruido de las olas  
sonó la fusilería,  
y muerto quedó en la arena,  
sangrando por tres heridas,  
el valiente caballero  
con toda su compañía.  
La muerte, con ser la muerte,  
no deshojó su sonrisa.  
Sobre los barcos lloraba  
toda la marinería,  
y las más bellas mujeres,  
enlutadas y afligidas,  
lo iban llorando también  
por el limonar arriba.



[HAY UN MIEDO QUE DA MIEDO]

Estampa tercera, escena III

ALEGRITO

Hay un miedo que da miedo.  
Las calles están desiertas.  
Solo el viento viene y va;  
pero la gente se encierra.  
No encontré más que una niña  
llorando sobre la puerta  
de la antigua Alcaicería.

[EL CABALLERO DON PEDRO]

Estampa tercera, escena III

ALEGRITO            El caballero don Pedro  
                         de Sotomayor se aleja  
                         de España, según me han dicho.  
                         Dicen que marcha a Inglaterra.  
                         Don Luis lo sabe de cierto.

MARIANA            Quien te lo dijo desea  
                         aumentar mi sufrimiento.  
                         ¡Alegrito, no lo creas!  
                         ¿Verdad que tú no lo crees?

ALEGRITO            Señora, lo que usted quiera.

MARIANA            Don Pedro vendrá a caballo  
                         como loco cuando sepa  
                         que yo estoy encarcelada  
                         por bordarle su bandera.  
                         Y si me matan vendrá  
                         para morir a mi vera,  
                         que me lo dijo una noche  
                         besándome la cabeza.  
                         Él vendrá como un san Jorge  
                         de diamantes y agua negra,  
                         al viento la deslumbrante  
                         flor de su capa bermeja.  
                         Y porque es noble y modesto,  
                         para que nadie lo vea  
                         vendrá por la madrugada,  
                         por la madrugada fresca.

Cuando sobre el cielo oscuro  
brilla el limonar apenas  
y el alba finge en las olas  
fragatas de sombra y seda.  
¿Tú qué sabes? ¡Qué alegría!  
No tengo miedo, ¿te enteras?  
¡Señora!

ALEGRITO

¿Quién te lo ha dicho?

MARIANA

Don Luis.

ALEGRITO

¿Sabe la sentencia?

MARIANA

Dijo que no la creía.

ALEGRITO

Pues es muy verdad.

MARIANA

ALEGRITO

Me apena  
darle tan malas noticias.

MARIANA

¡Volverás!

ALEGRITO

Lo que usted quiera.

MARIANA

Volverás para decirles  
que yo estoy muy satisfecha  
porque sé que vendrán todos,  
¡y son muchos!, cuando deban.  
¡Dios te lo pague!

ALEGRITO

Hasta luego.

[Y ME QUEDO SOLA MIENTRAS]

Estampa tercera, escena IV

MARIANA

Y me quedo sola mientras  
que bajo la acacia en flor  
del jardín mi muerte acecha.  
Pero mi vida está aquí.  
Mi sangre se agita y tiembla,  
como un árbol de coral  
con la marejada tierna.  
Y aunque tu caballo pone  
cuatro lunas en las piedras  
y fuego en la verde brisa  
débil de la primavera,  
¡corre más! ¡Ven a buscarme!  
Mira que siento muy cerca  
dedos de hueso y de musgo  
acariciar mi cabeza.  
No puedes entrar. ¡No puedes!  
¡Ay, Pedro! Por ti no entra;  
pero sentada en la fuente  
toca una blanca vihuela.

[ME LO DIO EL CORAZÓN: ¡PEDROSA!]

Estampa tercera, escena V

MARIANA Me lo dio el corazón: ¡Pedrosa!  
PEDROSA El mismo  
que aguarda, como siempre, sus noticias.  
Ya es hora. ¿No os parece?  
MARIANA Siempre es hora  
de callar y vivir con alegría.  
PEDROSA ¿Conoce la sentencia?  
MARIANA La conozco.  
PEDROSA ¿Y bien?  
MARIANA Pero yo pienso que es mentira.  
Tengo el cuello muy corto para ser  
ajusticiada. Ya ve. No podrían.  
Además, es hermoso y blanco; nadie  
querrá tocarlo.  
PEDROSA ¡Mariana!  
MARIANA Se olvida  
que para que yo muera tiene toda  
Granada que morir, y que saldrían  
muy grandes caballeros a salvarme,  
porque soy noble. Porque yo soy hija  
de un capitán de navío, Caballero  
de Calatrava. ¡Déjeme tranquila!  
PEDROSA No habrá nadie en Granada que se asome  
cuando usted pase con su comitiva.  
Los andaluces hablan; pero luego...

MARIANA Me dejan sola; ¿y qué? Uno vendría para morir conmigo, y esto basta. ¡Pero vendrá para salvar mi vida!

PEDROSA Yo no quiero que mueras tú, ¡no quiero! Ni morirás, porque darás noticias de la conjuración. Estoy seguro.

MARIANA No diré nada, como usted querría a pesar de tener un corazón en el que ya no caben más heridas. Fuerte y sorda seré a vuestros halagos. Antes me daban miedo sus pupilas. Ahora le estoy mirando cara a cara, y puedo con sus ojos que vigilan el sitio donde guardo este secreto, que por nada del mundo contaría. ¡Soy valiente, Pedrosa, soy valiente!

PEDROSA Está muy bien.

Ya sabe con mi firma  
puedo borrar la lumbre de sus ojos.  
Con una pluma y un poco de tinta  
puedo hacerla dormir un largo sueño.

MARIANA ¡Ojalá fuese pronto por mi dicha!

PEDROSA Esta tarde vendrán.

MARIANA ¿Cómo?

PEDROSA Esta tarde;  
ya se ha ordenado que entres en capilla.

MARIANA ¡No puede ser! ¡Cobardes! ¿Quién manda dentro de España tales villanías?  
¿Qué crimen cometí? ¿Por qué me matan?



[ROMANCE DE LAS NOVICIAS]

Estampa tercera, escena VII

NOVICIA 1ª            ¡Qué gritos! ¿Tú los sentiste?  
NOVICIA 2ª            Desde el jardín; y sonaban  
                              como si estuvieran lejos.  
                              ¡Inés, yo estoy asustada!  
NOVICIA 1ª            ¿Dónde estará Marianita,  
                              rosa y jazmín de Granada?  
NOVICIA 2ª            Está esperando a su novio.  
NOVICIA 1ª            Pero su novio ya tarda.  
                              ¡Si la vieras cómo mira  
                              por una y otra ventana!  
                              Dice: «Si no hubiera sierras,  
                              lo vería en la distancia».  
                              Ella lo espera segura.  
NOVICIA 2ª            ¡No vendrá por su desgracia!  
NOVICIA 1ª            ¡Marianita va a morir!  
                              ¡Hay otra luz en la casa!  
NOVICIA 2ª            ¡Y cuánto pájaro! ¿Has visto?  
                              Ya no caben en las ramas  
                              del jardín ni en los aleros;  
                              nunca vi tantos, y al alba,  
                              cuando se siente la Vela,  
                              cantan y cantan y cantan...  
NOVICIA 1ª            ...y al alba  
                              despiertan brisas y nubes  
                              desde el frescor de las ramas.

NOVICIA 2ª

...y al alba  
por cada estrella que muere  
nace diminuta flauta.

NOVICIA 1ª

Y ella... ¿Tú la has visto? Ella  
me parece amortajada  
cuando cruza el coro bajo  
con esa ropa tan blanca.

NOVICIA 2ª

¡Qué injusticia! Esta mujer  
de seguro fue engañada.

NOVICIA 1ª

¡Su cuello es maravilloso!

NOVICIA 2ª

Sí; pero...

NOVICIA 1ª

                  Cuando lloraba  
me pareció que se le iba  
a deshojar en la falda.

*LA ZAPATERA PRODIGIOSA*

Farsa violenta en dos actos

(1926)



[ROMANCE DE LA TALABARTERA]

Acto segundo, escena IV

ZAPATERO            En un cortijo de Córdoba,  
                              entre jarales y adelfas,  
                              vivía un talabartero  
                              con una talabartera.  
                              Ella era mujer arisca,  
                              él hombre de gran paciencia,  
                              ella giraba en los veinte  
                              y él pasaba de cincuenta.  
                              ¡Santo Dios, cómo reñían!  
                              Miren ustedes la fiera,  
                              burlando al débil marido  
                              con los ojos y la lengua.

ZAPATERA            ¡Qué mala mujer!

ZAPATERO            Cabellos de emperadora  
                              tiene la talabartera,  
                              y una carne como el agua  
                              cristalina de Lucena.  
                              Cuando movía las faldas  
                              en tiempos de primavera  
                              olía toda su ropa  
                              a limón y a yerbabuena.  
                              ¡Ay, qué limón, limón  
                              de la limonera!  
                              ¡Qué apetitosa  
                              talabartera!

Ved cómo la cortejaban  
mocitos de gran presencia  
en caballos relucientes  
llenos de borlas de seda.  
Gente cabal y garbosa  
que pasaba por la puerta  
haciendo brillar adrede  
las onzas de sus cadenas.  
La conversación a todos  
daba la talabartera,  
y ellos caracoleaban  
sus jacas sobre las piedras.  
Miradla hablando con uno  
bien peinada y bien compuesta,  
mientras el pobre marido  
clava en el cuero la lezna.  
Esposo viejo y decente,  
casado con joven tierna,  
qué tunante caballista  
roba tu amor en la puerta!

[...]

Un lunes por la mañana  
a eso de las once y media,  
cuando el sol deja sin sombra  
los juncos y madre selvas,  
cuando alegremente bailan  
brisa y tomillo en la sierra  
y van cayendo las verdes

hojas de las madroñeras,  
regaba sus alhelíes  
la arisca talabartera.  
Llegó su amigo trotando  
una jaca cordobesa  
y le dijo entre suspiros:  
Niña, si tú lo quisieras,  
cenaríamos mañana  
los dos solos, en tu mesa.  
¿Y qué harás de mi marido?  
Tu marido no se entera.  
¿Qué piensas hacer? Matarlo.  
Es ágil. Quizás no puedas.  
¿Tienes revólver? ¡Mejor!,  
¡tengo navaja barbera!  
¿Corta mucho? Más que el frío.  
Y no tiene ni una mella.  
¿No has mentido? Le daré  
diez puñaladas certeras  
en esta disposición,  
que me parece estupenda:  
cuatro en la región lumbar,  
una en la tetilla izquierda,  
otra en semejante sitio  
y dos en cada cadera.  
¿Lo matarás en seguida?  
Esta noche cuando vuelva  
con el cuero y con las crines  
por la curva de la acequia.



*AMOR DE DON PERLIMPLÍN  
CON BELISA EN SU JARDÍN*  
Aleluya erótica en cuatro actos  
(1926)



[SERENATA DE BELISA]  
Cuadro cuarto

- BELISA                    Por las orillas del río  
se está la noche mojando.
- VOCES                    Se está la noche mojando.
- BELISA                    Y en los pechos de Belisa  
se mueren de amor los ramos.
- VOCES                    Se mueren de amor los ramos.
- PERLIMPLÍN            ¡Se mueren de amor los ramos!  
BELISA                    La noche canta desnuda  
sobre los puentes de marzo.
- VOCES                    Sobre los puentes de marzo.
- BELISA                    Belisa lava su cuerpo  
con agua salobre y nardos.
- VOCES                    Con agua salobre y nardos.
- PERLIMPLÍN            ¡Se mueren de amor los ramos!  
BELISA                    La noche de anís y plata  
relumbra por los tejados.
- VOCES                    Relumbra por los tejados.
- BELISA                    Plata de arroyos y espejos  
y anís de tus muslos blancos.
- VOCES                    Y anís de tus muslos blancos.
- PERLIMPLÍN            ¡Se mueren de amor los ramos!



*EL PÚBLICO*

1930



[CANCIÓN DE JULIETA]  
Cuadro tercero

JULIETA

Un mar de sueño.

Un mar de tierra blanca  
y los arcos vacíos por el cielo.  
Mi cola por las naves, por las algas.  
Mi cola por el tiempo.

Un mar de tiempo.  
Playa de los gusanos leñadores  
y delfín de cristal por los cerezos.  
¡Oh puro amianto de final! ¡Oh ruina!  
¡Oh soledad sin arco! ¡Mar de sueño!



*ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS*  
Leyenda del Tiempo  
(1931)



[VÁMONOS; DE CASA EN CASA]  
Acto primero

NIÑO                   Vámonos; de casa en casa  
                          llegaremos donde pacen  
                          los caballitos del agua.  
                          No es el cielo. Es tierra dura  
                          con muchos grillos que cantan,  
                          con hierbas que se menean,  
                          con nubes que se levantan,  
                          con hondas que lanzan piedras  
                          y el viento como una espada.  
                          ¡Yo quiero ser niño, un niño!

GATA                   Está la puerta cerrada.  
                          Vámonos por la escalera.

NIÑO                   Por la escalera nos verán.

GATA   Aguarda.

NIÑO                   ¡Ya vienen para enterrarnos!

GATA                   Vámonos por la ventana.

NIÑO                   Nunca veremos la luz,  
                          ni las nubes que se levantan,  
                          ni los grillos en la hierba,  
                          ni el viento como una espada.

[YO CANTO]  
Acto segundo

MANIQUÍ

Yo canto  
muerte que no tuve nunca,  
dolor de velo sin uso,  
con llanto de seda y pluma.  
Ropa interior que se queda  
helada de nieve oscura,  
sin que los encajes puedan  
competir con las espumas.  
Telas que cubren la carne  
serán para el agua turbia.  
Y en vez de rumor caliente,  
quebrado torso de lluvia.  
¿Quién usará la ropa buena  
de la novia chiquita y morena?  
Se la pondrá el aire oscuro  
jugando al alba en su gruta,  
ligas de raso los juncos,  
medias de seda la luna.  
Dale el velo a las arañas  
para que coman y cubran  
las palomas, enredadas  
en sus hilos de hermosura.  
Nadie se pondrá tu traje,  
forma blanca y luz confusa,  
que seda y escarcha fueron  
livianas arquitecturas.

JOVEN

MANIQUÍ                    Mi cola se pierde en el mar.  
 JOVEN                        Y la luna lleva en vilo tu corona de azahar.  
 MANIQUÍ                    No quiero. Mis sedas tienen,  
                                      hilo a hilo y una a una,  
                                      ansia de calor de boda.  
                                      Y mi camisa pregunta  
                                      dónde están las manos tibias  
                                      que oprimen en la cintura.  
 JOVEN                        Yo también pregunto. ¡Calla!  
 MANIQUÍ                    Mientes. Tú tienes la culpa.  
                                      Pudiste ser para mí  
                                      potro de plomo y espuma,  
                                      el aire roto en el freno  
                                      y el mar atado en la grupa.  
                                      Pudiste ser un relincho  
                                      y eres dormida laguna,  
                                      con hojas secas y musgo  
                                      donde este traje se pudra.  
                                      Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo.  
 JOVEN                        ¡Se hundió por las arenas del espejo!  
 MANIQUÍ                    ¿Por qué no viniste antes?  
                                      Ella esperaba desnuda  
                                      como una sierpe de viento  
                                      desmayada por las puntas.  
 JOVEN                        Silencio. Déjame. ¡Vete!,  
                                      o te romperé con furia  
                                      las iniciales de nardo,  
                                      que la blanca seda oculta.  
                                      Vete a la calle a buscar

hombros de virgen nocturna  
o guitarras que te lloren  
seis largos gritos de música.  
Nadie se pondrá tu traje.

MANIQUÍ

Te seguiré siempre.

JOVEN

¡Nunca!

MANIQUÍ

¡Déjame hablarte!

JOVEN

¡Es inútil!

¡No quiero saber!

MANIQUÍ

Escucha.

Mira.

JOVEN

¿Qué?

MANIQUÍ

Un trajecito

que robé de la costura.

Dos fuentes de leche blanca  
mojan mis sedas de angustia

y un dolor blanco de abejas  
cubre de rayos mi nuca.

Mi hijo. ¡Quiero a mi hijo!

Por mi falda lo dibujan  
estas cintas que me estallan  
de alegría en la cintura.

¡Y es tu hijo!

JOVEN

Sí, mi hijo:

donde llegan y se juntan  
pájaros de sueño loco  
y jazmines de cordura.

¿Y si mi niño no llega?...

Pájaro que el aire cruza  
¿no puede cantar?

MANIQUÍ No puede.  
JOVEN ¿Y si mi niño no llega...?  
Velero que el agua surca  
¿no puede nadar?

MANIQUÍ No puede.  
JOVEN Quieta el arpa de la lluvia,  
un mar hecho piedra ríe  
últimas olas oscuras.

MANIQUÍ ¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién  
[se lo pondrá?  
JOVEN Se lo pondrá mujer que espera  
[por las orillas de la mar.

MANIQUÍ Te espera siempre, ¿recuerdas?  
Estaba en tu casa oculta.  
Ella te amaba y se fue.  
Tu niño canta en su cuna  
y como es niño de nieve  
espera la sangre tuya.  
Corre, a buscarla, ¡deprisa!,  
y entrégamela desnuda  
para que mis sedas puedan,  
hilo a hilo y una a una,  
abrir la rosa que cubre  
su vientre de carne rubia.

JOVEN He de vivir.  
MANIQUÍ ¡Sin espera!  
JOVEN Mi niño canta en su cuna,  
y como es niño de nieve  
aguarda calor y ayuda.

MANIQUÍ

¡Dame el traje!

JOVEN

No.

MANIQUÍ

¡Lo quiero!

Mientras tú vences y buscas,  
yo cantaré una canción  
sobre sus tiernas arrugas.

JOVEN

¡Pronto! ¿Dónde está?

MANIQUÍ

En la calle.

JOVEN

Antes que la roja luna  
limpie con sangre de eclipse  
la perfección de su curva,  
traeré temblando de amor  
mi propia mujer desnuda.

[ROMANCE DEL ARLEQUÍN]  
Acto tercero, cuadro primero

ARLEQUÍN

El Sueño va sobre el Tiempo  
flotando como un velero.  
Nadie puede abrir semillas  
en el corazón del Sueño.  
¡Ay, cómo canta el alba! ¡Cómo canta!  
¡Qué tímpanos de hielo azul levanta!  
El Tiempo va sobre el Sueño  
hundido hasta los cabellos.  
Ayer y mañana comen  
oscuras flores de duelo.  
¡Ay, cómo canta la noche! ¡Cómo canta!  
¡Qué espesura de anémonas levanta!  
Sobre la misma columna,  
abrazados Sueño y Tiempo,  
cruza el gemido del niño,  
la lengua rota del viejo.  
¡Ay cómo canta el alba! ¡Cómo canta!  
¡Qué espesura de anémonas levanta!  
Y si el Sueño finge muros  
en la llanura del Tiempo,  
el Tiempo le hace creer  
que nace en aquel momento.  
¡Ay, cómo canta la noche! ¡Cómo canta!  
¡Qué tímpanos de hielo azul levanta!



*BODAS DE SANGRE*

Tragedia en tres actos y siete cuadros  
(1932)



[NANA DEL CABALLO]  
Acto primero, cuadro II

SUEGRA            Nana, niño, nana  
                         del caballo grande  
                         que no quiso el agua.  
                         El agua era negra  
                         dentro de las ramas.  
                         Cuando llega al puente  
                         se detiene y canta.  
                         ¿Quién dirá, mi niño,  
                         lo que tiene el agua,  
                         con su larga cola  
                         por su verde sala?

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

SUEGRA            Duérmete, rosal,  
                         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 belfo 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 alba!

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

MUJER Mi niño se duerme.

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 jaca.  
Mi niño se duerme.  
Mi niño descansa.  
Duérmete, clavel,  
que el caballo no quiere beber.  
Duérmete, rosal,  
que el caballo se pone a llorar.

MUJER

SUEGRA

MUJER

SUEGRA

[GIRABA, GIRABA LA RUEDA]  
Acto segundo, cuadro II

CRIADA

Giraba,  
giraba la rueda  
y por el agua pasaba  
porque llega la boda  
que se aparten las ramas  
y la luna se adorne  
por su blanca baranda.  
¡Pon los manteles!  
Cantaban,  
cantaban los novios  
y el agua pasaba.  
Porque llega la boda  
que relumbre la escarcha  
y se llenen de miel  
las almendras amargas.  
¡Prepara el vino!  
Galana.  
Galana de la tierra,  
mira cómo el agua pasa.  
Porque llega tu boda  
recógete las faldas  
y bajo el ala del novio  
nunca salgas de tu casa.  
Porque el novio es un palomo  
con todo el pecho de brasa

y espera el campo el rumor  
de la sangre derramada.  
Giraba,  
giraba la rueda  
y el agua pasaba.  
¡Porque llega tu boda,  
deja que relumbre el agua!

[CISNE REDONDO EN EL RÍO]  
Acto tercero, cuadro I

LUNA

Cisne redondo en el río,  
ojo de las catedrales,  
alba fingida en las hojas  
soy; ¡no podrán escaparse!  
¿Quién se oculta? ¿Quién solloza  
por la maleza del valle?  
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!  
¡Abrir 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!  
No quiero sombras. Mis rayos  
han de entrar en todas partes,  
y haya en los troncos oscuros  
un rumor de claridades,  
para que esta noche tengan  
mis mejillas dulce sangre,  
y los juncos agrupados  
en los anchos pies del aire.  
¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!  
¡No! ¡No podrán escaparse!  
Yo haré lucir al caballo  
una fiebre de diamante.

[ESA LUNA SE VA]  
Acto tercero, cuadro I

MENDIGA

Esa luna se va, y ellos se acercan.  
De aquí no pasan. El rumor del río  
apagará con el rumor de troncos  
el desgarrado vuelo de los gritos.  
Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.  
Abren los cofres, y los blancos hilos  
aguardan por el suelo de la alcoba  
cuerpos pesados con el cuello herido.  
No se despierte un pájaro y la brisa,  
recogiendo en su falda los gemidos,  
huya con ellos por las negras copas  
o los entierre por el blanco limo.  
¡Esa luna, esa luna!



NOVIA

Estas manos, que son tuyas,  
pero que al verte quisieran  
quebrar las ramas azules  
y el murmullo de tus venas.  
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!  
Que si matarte pudiera,  
te pondría una mortaja  
con los filos de violetas.  
¡Ay, qué lamento, qué fuego  
me sube por la cabeza!

LEONARDO

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!  
Porque yo quise olvidar  
y puse un muro de piedra  
entre tu casa y la mía.  
Es verdad. ¿No lo recuerdas?  
Y cuando te vi de lejos  
me eché en los ojos arena.  
Pero montaba a caballo  
y el caballo iba a tu puerta.  
Con alfileres de plata  
mi sangre se puso negra,  
y el sueño me fue llenando  
las carnes de mala hierba.  
Que yo no tengo la culpa,  
que la culpa es de la tierra  
y de ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas.

NOVIA

¡Ay qué sinrazón! No quiero  
contigo cama ni cena,

y no hay minuto del día  
que estar contigo no quiera,  
porque me arrastras y voy,  
y me dices que me vuelva  
y te sigo por el aire  
como una brizna de hierba.  
He dejado a un hombre duro  
y a toda su descendencia  
en la mitad de la boda  
y con la corona puesta.  
Para ti será el castigo  
y no quiero que lo sea.  
¡Déjame sola! ¡Huye tú!  
No hay nadie que te defienda.

LEONARDO

Pájaros de la mañana  
por los árboles se quiebran.  
La noche se está muriendo  
en el filo de la piedra.  
Vamos al rincón oscuro,  
donde yo siempre te quiera,  
que no me importa la gente,  
ni el veneno que nos echa.

NOVIA

Y yo dormiré a tus pies  
para guardar lo que sueñas.  
Desnuda, mirando al campo,  
como si fuera una perra,  
¡porque eso soy! Que te miro  
y tu hermosura me quema.



LEONARDO

Silencio. Que no nos sientan.  
Tú delante. ¡Vamos, digo!

NOVIA

¡Los dos juntos!

LEONARDO

¡Como quieras!

Si nos separan, será  
porque esté muerto.

NOVIA

Y yo muerta.



MUCHACHA 1ª Heridas de cera,  
dolor de arrayán.  
Dormir de mañana,  
de noche velar.

NIÑA El hilo tropieza  
con el pedernal.  
Los montes azules  
lo dejan pasar.  
Corre, corre, corre,  
y al fin llegará  
a poner cuchillo  
y a quitar el pan.

MUCHACHA 2ª Madeja, madeja,  
¿qué quieres decir?

MUCHACHA 1ª Amante sin habla.  
Novio carmesí.  
Por la orilla muda  
tendidos los vi.

NIÑA Corre, corre, corre,  
el hilo está aquí.  
Cubiertos de barro  
los siento venir.  
¡Cuerpos estirados,  
paños de marfil!

[TÚ, A TU CASA]  
Acto tercero, cuadro último

SUEGRA

Tú, a tu casa.  
Valiente y sola en tu casa.  
A envejecer y a llorar.  
Pero la puerta cerrada.  
Nunca. Ni muerto ni vivo.  
Clavaremos las ventanas.  
Y vengan lluvias y noches  
sobre las hierbas amargas.

MUJER

¿Qué habrá pasado?

SUEGRA

No importa.

Échate un velo en la cara.  
Tus hijos son hijos tuyos  
nada más. Sobre la cama  
pon una cruz de ceniza  
donde estuvo su almohada.

[GIRASOL DE TU MADRE]  
Acto tercero, cuadro último

MADRE

Girasol de tu madre,  
espejo de la tierra.  
Que te pongan al pecho  
cruz de amargas adelfas;  
sábana que te cubra  
de reluciente seda,  
y el agua forme un llanto  
entre tus manos quietas.

[ROMANCE DEL CUCHILLITO]

Acto tercero, cuadro último

MADRE

Vecinas: con un cuchillo,  
con un cuchillito,  
en un día señalado, entre las dos y las tres,  
se mataron los dos hombres del amor.  
Con un cuchillo,  
con un cuchillito  
que apenas cabe en la mano,  
pero que penetra fino  
por las carnes asombradas,  
y que se para en el sitio  
donde tiembla enmarañada  
la oscura raíz del grito.  
Y esto es un cuchillo,  
un cuchillito  
que apenas cabe en la mano;  
pez sin escamas ni río,  
para que un día señalado, entre las dos  
[y las tres,  
con este cuchillo  
se queden dos hombres duros  
con los labios amarillos.  
Y apenas cabe en la mano,  
pero que penetra frío  
por las carnes asombradas  
y allí se para, en el sitio  
donde tiembla enmarañada  
la oscura raíz del grito.

*YERMA*

Poema trágico en tres actos y seis cuadros  
(1934)



[CANCIÓN DEL PASTOR SOLO]  
Acto primero, cuadro II

VÍCTOR           ¿Por qué duermes solo, pastor?  
                      ¿Por qué duermes solo, pastor?  
                      En mi colcha de lana  
                      dormirías mejor.

YERMA           ¿Por qué duermes solo, pastor?  
                      ¿Por qué duermes solo, pastor?  
                      En mi colcha de lana  
                      dormirías mejor.  
                      Tu colcha de oscura piedra,  
                              pastor,  
                      y tu camisa de escarcha,  
                              pastor,  
                      juncos grises del invierno  
                      en la noche de tu cama.  
                      Los robles ponen agujas,  
                              pastor,  
                      debajo de tu almohada,  
                              pastor,  
                      y si oyes voz de mujer  
                      es la rota voz del agua.  
                              Pastor, pastor.  
                      ¿Qué quiere el monte de ti,  
                              pastor?  
                      Monte de hierbas amargas,  
                      ¿qué niño te está matando?  
                      ¡La espina de la retama!

[¡AY QUÉ PRADO DE PENA!]  
Acto segundo, cuadro II

YERMA

¡Ay qué prado de pena!  
¡Ay qué puerta cerrada a la hermosura,  
que pido un hijo que sufrir y el aire  
me ofrece dalias de dormida luna!  
Estos dos manantiales que yo tengo  
de leche tibia, son en la espesura  
de mi carne, dos pulsos de caballo,  
que hacen latir la rama de mi angustia.  
¡Ay pechos ciegos bajo mi vestido!  
¡Ay palomas sin ojos ni blancura!  
¡Ay qué dolor de sangre prisionera  
me está clavando avispas en la nuca!  
Pero tú has de venir, ¡amor!, mi niño,  
porque el agua da sal, la tierra fruta,  
y nuestro vientre guarda tiernos hijos,  
como la nube lleva dulce lluvia.

[EL CIELO TIENE JARDINES]  
Acto tercero, cuadro último

YERMA                    El cielo tiene jardines  
                              con rosales de alegría:  
                              entre rosal y rosal,  
                              la rosa de maravilla.  
                              Rayo de aurora parece  
                              y un arcángel la vigila,  
                              las alas como tormentas,  
                              los ojos como agonías.  
                              Alrededor de sus hojas  
                              arroyos de leche tibia  
                              juegan y mojan la cara  
                              de las estrellas tranquilas.  
                              Señor, abre tu rosal  
                              sobre mi carne marchita.

MUJER 2ª                Señor, calma con tu mano  
                              las ascuas de su mejilla.

YERMA                    Escucha a la penitente  
                              de tu santa romería.  
                              Abre tu rosa en mi carne  
                              aunque tenga mil espinas.

CORO                     Señor, que florezca la rosa,  
                              no me la dejéis en sombra.

YERMA                    Sobre mi carne marchita,  
                              la rosa de maravilla.

[DANZA DE LA ESPOSA TRISTE]

Acto tercero, cuadro último

HEMBRA            En el río de la sierra  
                          la esposa triste se bañaba.  
                          Por el cuerpo le subían  
                          los caracoles del agua.  
                          La arena de las orillas  
                          y el aire de la mañana  
                          le daban fuego a su risa  
                          y temblor a sus espaldas.  
                          ¡Ay qué desnuda estaba  
                          la doncella en el agua!

NIÑO                ¡Ay cómo se quejaba!

HOMBRE 1º        ¡Ay marchita de amores!

NIÑO                ¡Con el viento y el agua!

HOMBRE 2º        ¡Que diga a quién espera!

HOMBRE 1º        ¡Que diga a quién aguarda!

HOMBRE 2º        ¡Ay con el vientre seco  
                          y la color quebrada!

HEMBRA            Cuando llegue la noche lo diré,  
                          cuando llegue la noche clara.  
                          Cuando llegue la noche de la romería  
                          rasgaré los volantes de mi enagua.

NIÑO                Y en seguida vino la noche.  
                          ¡Ay que la noche llegaba!  
                          Mirad qué oscuro se pone  
                          el chorro de la montaña.

[¡AY QUÉ BLANCA LA TRISTE CASADA!]  
Acto tercero, cuadro último

MACHO            ¡Ay qué blanca  
                      la triste casada!  
                      ¡Ay cómo se queja entre las ramas!  
                      Amapola y clavel serás luego,  
                      cuando el macho despliegue su capa.  
                      Si tú vienes a la romería  
                      a pedir que tu vientre se abra,  
                      no te pongas un velo de luto,  
                      sino dulce camisa de holanda.  
                      Vete sola detrás de los muros,  
                      donde están las higueras cerradas,  
                      y soporta mi cuerpo de tierra  
                      hasta el blanco gemido del alba.  
                      ¡Ay cómo relumbra!  
                      ¡Ay cómo relumbraba!  
                      ¡Ay cómo se cimbreaba la casada!

HEMBRA            ¡Ay que el amor le pone  
                      coronas y guirnaldas,  
                      y dardos de oro vivo  
                      en sus pechos se clavan!

MACHO            Siete veces gemía,  
                      nueve se levantaba.  
                      Quince veces juntaron  
                      jazmines con naranjas.

HOMBRE 1º        ¡Dale ya con el cuerno!

HOMBRE 2º	Con la rosa y la danza.
HOMBRE 1º	¡Ay cómo se cimbreo la casada!
MACHO	En esta romería el varón siempre manda. Los maridos son toros, el varón siempre manda, y las romeras flores, para aquel que las gana.
NIÑO	Dale ya con el aire.
HOMBRE 2º	Dale ya con la rama.
MACHO	¡Venid a ver la lumbre de la que se bañaba!
HOMBRE 1º	Como junco se curva.
NIÑO	Y como flor se cansa.
HOMBRES	¡Que se aparten las niñas!
MACHO	¡Que se queme la danza y el cuerpo reluciente de la limpia casada! El cielo tiene jardines con rosales de alegría: entre rosal y rosal, la rosa de maravilla.

*DOÑA ROSITA LA SOLTERA*  
*O EL LENGUAJE DE LAS FLORES*

Poema granadino del novecientos, dividido en varios  
jardines, con escenas de canto y baile

(1935)



TEMA DE LA ROSA MUDABLE  
Acto primero

TÍO                    Cuando se abre en la mañana,  
roja como sangre está.  
El rocío no la toca  
porque se teme quemar.  
Abierta en el medio día  
es dura como el coral.  
El sol se asoma a los vidrios  
para verla relumbrar.  
Cuando en las ramas empiezan  
los pájaros a cantar  
y se desmaya la tarde  
en las violetas del mar,  
se pone blanca, con blanco  
de una mejilla de sal.  
Y cuando toca la noche  
blando cuerno de metal  
y las estrellas avanzan  
mientras los aires se van,  
en la raya de lo oscuro,  
se comienza a deshojar.

[ROMANCE DE LAS TRES MANOLAS]

Acto primero

MANOLA 1            ¡Ay!

MANOLA 2            ¡Ay, qué fresquito!

MANOLA 3            ¡Ay!

ROSITA                ¿Para quién son los suspiros  
de mis tres lindas manolas?

MANOLA 1            Para nadie.

MANOLA 2                        Para el viento.

MANOLA 3            Para un galán que me ronda.

ROSITA                ¿Qué manos recogerán  
los ayes de vuestra boca?

MANOLA 1            La pared.

MANOLA 2                        Cierta retrato.

MANOLA 3            Los encajes de mi colcha.

ROSITA                También quiero suspirar.  
¡Ay, amigas! ¡Ay, manolas!

MANOLA 1            ¿Quién los recoge?

ROSITA                                Dos ojos  
que ponen blanca la sombra,  
cuyas pestañas son parras,  
donde se duerme la aurora.  
Y, a pesar de negros, son  
dos tardes con amapolas.

MANOLA 1            ¡Ponle una cinta al suspiro!

MANOLA 2            ¡Ay!

MANOLA 3            Dichosa tú.

MANOLA 1

¡Dichosa!

ROSITA

No me engaños, que yo sé  
cierto rumor de vosotras.

MANOLA 1

Rumores son jaramagos.

MANOLA 2

Y estribillos de las olas.

ROSITA

Lo voy a decir...

MANOLA 1

Empieza.

MANOLA 3

Los rumores son coronas.

ROSITA

Granada, calle de Elvira,  
donde viven las manolas,  
las que se van a la Alhambra,  
las tres y las cuatro solas.  
Una vestida de verde,  
otra de malva, y la otra,  
un corselete escocés  
con cintas hasta la cola.  
Las que van delante, garzas  
la que va detrás, paloma,  
abren por las alamedas  
muselinas misteriosas.  
¡Ay, qué oscura está la Alhambra!  
¿Adónde irán las manolas  
mientras sufren en la umbría  
el surtidor y la rosa?  
¿Qué galanes las esperan?  
¿Bajo qué mirto reposan?  
¿Qué manos roban perfumes  
a sus dos flores redondas?

Nadie va con ellas, nadie;  
dos garzas y una paloma.  
Pero en el mundo hay galanes  
que se tapan con las hojas.  
La catedral ha dejado  
bronces que la brisa toma.  
El Genil duerme a sus bueyes  
y el Dauro a sus mariposas.  
La noche viene cargada  
con sus colinas de sombra;  
una enseña los zapatos  
entre volantes de blonda;  
la mayor abre sus ojos  
y la menor los entorna.  
¿Quién serán aquellas tres  
de alto pecho y larga cola?  
¿Por qué agitan los pañuelos?  
¿Adónde irán a estas horas?  
Granada, calle de Elvira,  
donde viven las manolas,  
las que se van a la Alhambra,  
las tres y las cuatro solas.

MANOLA 1

Deja que el rumor extienda  
sobre Granada sus olas.

MANOLA 2

¿Tenemos novio?

ROSITA

Ninguna.

MANOLA 2

¿Digo la verdad?

ROSITA

Sí, toda.

MANOLA 3           Encajes de escarcha tienen  
nuestras camisas de novia.  
ROSITA               Pero...

MANOLA 1                 La noche nos gusta.  
ROSITA                Pero...

MANOLA 2                 Por calles en sombra.  
MANOLA 1                Nos subimos a la Alhambra  
las tres y las cuatro solas.  
MANOLA 3                ¡Ay!

MANOLA 2                 Calla.  
MANOLA 3                 ¿Por qué?

MANOLA 2                                 ¡Ay! ¡Ay!  
MANOLA 1                ¡Ay, sin que nadie lo oiga!  
ROSITA                 Alhambra, jazmín de pena  
donde la luna reposa.

[LO QUE DICEN LAS FLORES]

Acto segundo

- SOLTERONA 3ª    Madre, llévame a los campos  
                          con la luz de la mañana  
                          a ver abrirse las flores  
                          cuando se mecen las ramas.  
                          Mil flores dicen mil cosas  
                          para mil enamoradas,  
                          y la fuente está contando  
                          lo que el ruiseñor se calla.
- ROSITA            Abierta estaba la rosa  
                          con la luz de la mañana;  
                          tan roja de sangre tierna,  
                          que el rocío se alejaba;  
                          tan caliente sobre el tallo,  
                          que la brisa se quemaba;  
                          ¡tan alta! ¡cómo reluce!  
                          ¡Abierta estaba!
- SOLTERONA 3ª    Sólo en ti pongo mis ojos  
                          —el heliotropo expresaba—  
                          «No te querré mientras viva»,  
                          dice la flor de la albahaca.  
                          «Soy tímida», la violeta.  
                          «Soy fría», la rosa blanca.  
                          Dice el jazmín: «Seré fiel»,  
                          y el clavel: «¡Apasionada!».

SOLTERONA 2ª El jacinto es la amargura;  
el dolor, la pasionaria;

SOLTERONA 1ª el jaramago, el desprecio  
y los lirios, la esperanza.

TÍA Dice el nardo: «Soy tu amigo»,  
«Creo en ti», la pasionaria.  
La madre selva te mece,  
la siempreviva te mata.

MADRE Siempreviva de la muerte,  
flor de las manos cruzadas;  
¡qué bien estás cuando el aire  
llora sobre tu guirnalda!

ROSITA Abierta estaba la rosa,  
pero la tarde llegaba,  
y un rumor de nieve triste  
le fue pasando las ramas;  
cuando la sombra volvía,  
cuando el ruiseñor cantaba,  
como una muerta de pena  
se puso transida y blanca;  
y cuando la noche, grande  
cuerno de metal sonaba  
y los vientos enlazados  
dormían en la montaña,  
se deshojó suspirando  
por los cristales del alba.

SOLTERONA 3ª Sobre tu largo cabello  
gimen las flores cortadas.  
Unas llevan puñalitos,  
otras fuego y otras agua.

SOLTERONA 1<sup>a</sup> Las flores tienen su lengua  
para las enamoradas.

ROSITA Son celos el carambuco;  
desdén esquivo, la dalia;  
suspiros de amor, el nardo;  
risa, la gala de Francia.  
Las amarillas son odio;  
el furor, las encarnadas;  
las blancas son casamiento  
y las azules, mortaja.

SOLTERONA 3<sup>a</sup> Madre, llévame a los campos  
con la luz de la mañana  
a ver abrirse las flores  
cuando se mecen las ramas.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	7
NOTA A ESTA EDICIÓN .....	29
BIBLIOGRAFÍA .....	31

### ROMANCES

#### *EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA*

[Estás muy enamorada] .....	39
[¡Amor, quién te conociera!] .....	40
[¡Ah! Mi ilusión] .....	41

#### *MARIANA PINEDA*

Prólogo .....	45
[Mientras que mi hermana lee y relee] .....	46
[Romance de la corrida de toros en Ronda] .....	47
[Si toda la tarde fuera] .....	49
[Ya marchaban] .....	50
[¡Pedro de mi vida!] .....	52
Romancillo del bordado .....	53
[Dormir tranquilamente, niños míos] .....	55
[¡Ay, qué manos tan frías!] .....	56

[Romance de la muerte de Torrijos] .....	59
[¡Mariana!] .....	61
[Hay un miedo que da miedo] .....	62
[El caballero don Pedro] .....	63
[Y me quedo sola mientras] .....	65
[Me lo dio el corazón: ¡Pedrosa!] .....	66
[Romance de las novicias] .....	69
 <i>LA ZAPATERA PRODIGIOSA</i>	
[Romance de la talabartera] .....	73
 <i>AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN</i>	
[Serenata de Belisa] .....	79
 <i>EL PÚBLICO</i>	
[Canción de Julieta] .....	83
 <i>ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS</i>	
[Vámonos; de casa en casa] .....	87
[Yo canto] .....	88
[Romance del Arlequín] .....	93
[Te he de llevar desnuda] .....	94
 <i>BODAS DE SANGRE</i>	
[Nana del caballo] .....	97
[Giraba, giraba la rueda] .....	100
[Cisne redondo en el río] .....	102
[Esa luna se va] .....	104
[Romance de la Novia y Leonardo] .....	105
[Romancillo en el que dos muchachas devanan una madeja roja] .....	110
[Tú, a tu casa] .....	112
[Girasol de tu madre] .....	113
[Romance del cuchillito] .....	114

*YERMA*

[Canción del pastor solo] .....	117
[¡Ay qué prado de pena!] .....	118
[El cielo tiene jardines] .....	119
[Danza de la esposa triste] .....	120
[¡Ay qué blanca la triste casada!] .....	121

*DOÑA ROSITA LA SOLTERA  
O EL LENGUAJE DE LAS FLORES*

Tema de la rosa mudable .....	125
[Romance de las tres manolas] .....	126
[Lo que dicen las flores] .....	130



*ROMANCES EN EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA*

se acabó de imprimir en el mes de julio de 2024

en los talleres de la Imprenta

de la Diputación de

Granada





## COLECCIÓN GENIL DE LITERATURA

1. A. Piedra • *Calindario profano*
2. F. Domene • *Libro de las horas*
3. J. Hidalgo • *Corrida yucayeca y otros relatos*
4. F. Márquez • *La travesía innecesaria*
5. F. Acuyo • *Cuadernos del Ángelus*
6. M. Ruiz Amezcua • *Más allá de este muro*
7. A. García Demestres • *Suena de alabastro*
8. J. L. Vidal • *Señor de los balcones*
9. J. L. Bretones • *Una eterna olvidanza*
10. P. Espinosa • *Fábula de Genil*
11. P. Enríquez • *Historias de arena*
12. J. Bailón • *Arte de hampa*
13. J. M. Ruiz • *Preludio*
14. E. Fraile • *A Nausícaa. Tantalalúnalaa*
15. A. Piedra • *La moneda de Caronte*
16. M. García • *Estelas*
17. J. A. Ramírez • *Tamiz de soledades*
18. P. Mañas • *El salario de seda*
19. J. Olivares • *Partida de damas*
20. I. López • *Las armas depuestas*
21. M. A. Arcas, R. Egea, T. Gan, J. J. García, J. C. Vior • *Antología*
22. J. R. Torregrosa • *Sol de siesta*
23. L. Martínez Ojeda • *Herida de mi mano*
24. L. A. Lobato • *Pabellones de invierno*

25. M. Vilanova • *El quinto cáliz*
26. M. Juárez Manzano • *Vida derrama vida*
27. M. Urbano • *Horno negro*
28. M. Mateos • *Preludio para un beso*
29. V. Cara • *Los años que pasé fingiendo*
30. A. de la Rosa • *La correspondencia es inviolable*
31. A. Pardo • *Silva de varia realidad*
32. A. Maqueda • *Claro de luz*
33. J. Varo Zafra • *Jugador de ventaja*
34. J. Peregrina Martín • *A deshoras*
35. F. Fernández-Espejo • *Autorretrato de espaldas*
36. J. C. Friebe • *Aria contra Coral*
37. P. di Fidio • *La estación del tránsito*
38. R. Crespo • *Vía Nova*
39. F. Silvera • *Libro de las taxidermias*
40. M<sup>a</sup>. Caro • *La esposa de Argos*
41. J. J. Castro • *No cesa el tiempo*
42. M<sup>a</sup>. J. Martínez • *La plaza del Leiko*
43. J. Luna Borge • *Los días inciertos*
44. F. Piedra • *Sinfonía del aire*
45. J. Cabrera Martos • *Fanales entre el agua*
46. A. Mochón • *Cruel y mimosa*
47. E. Pulido • *Calles estrechas*
48. R. De Gorostegui • *Pago del viernes*
49. E. Fernández • *Las puertas del desierto*
50. A. Argote • *Made in Paris*
51. J. M. Ruiz Martínez • *Disciplinas*
52. A. González Blanco • *El instante, la contradicción*

53. A. Manjón-Cabeza • *Río que desemboca en afluentes*
54. J. Pallarés Moreno • *Cuadernos de arena*
55. R. Pardo Fernández • *De la ficción o de por qué llamar a las cosas por su nombre*
56. P. Valdivia Martín • *La vereda indecisa*
57. R. Martínez López • *García Lorca y el teatro*
58. D. Cundari • *Geografía feroz*
59. E. Clavera Pizarro • *Poesía completa*
60. C. Sánchez Muros • *Un belvedere y vistas al mar*
61. J. M. Pérez Zúñiga • *Mensajes de papel*
62. J. A. García Aguilera • *Campo de luz y niebla*
63. A. Enrique • *Cisne esdrújulo*
64. F. Silvera • *De la luz y tres prosas granadinas*
65. D. Vázquez Barros • *Música para un dragón*
66. C. Martínez-Carrasco Pignatelli • *Los cinco elementos*
67. R. Álvarez • *Sacro misterio de la Natividad*
68. J. A. Ramírez Milena • *Las Artes Conversadas*
69. M. Salinas • *Música hilada*
70. V. A. Jiménez Jódar • *La mujer infinita*
71. J. Mercado • *Albergue de sombras*
72. J. A. González Núñez • *El ilustrador bienaventurado*
73. J. Urbano Rodríguez • *Naderías*
74. E. Nogueras • *Quince días de marzo*
75. F. Grieta • *El frío de Granada y los sueños rotos de Buenos Aires*
76. S. Peran Mesa • *Recuerdos repartidos de niñez y juventud entre Granada y Lanjarón*
77. J. A. Ruiz Reina • *España, la deliciosa tierra en que me pudro*
78. J. Calatrava • *Triste la luz de mayo*

79. J. L. Jiménez Carrillo de Albornoz • *De luces y de sombras*
80. C. Alfambra • *Chaveas*
81. J. M<sup>a</sup>. Jiménez • *Motín de hombre apenas*
82. J. L. Martín Vivaldi • *Lentamente, tu nombre*



