

FEDERICO GARCÍA LORCA Y EL TEATRO CLÁSICO
LA VERSIÓN ESCÉNICA DE
LA DAMA BOBA

BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN

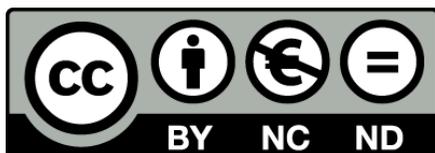
nº 52

JUAN AGUILERA SASTRE
ISABEL LIZARRAGA VIZCARRA

FEDERICO GARCÍA LORCA Y EL TEATRO CLÁSICO
LA VERSIÓN ESCÉNICA DE
LA DAMA BOBA

2ª edición revisada

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
SERVICIO DE PUBLICACIONES
2019



Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de *La dama boba*

de Juan Aguilera Sastre, Isabel Lizarraga Vizcarra (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra
bajo una Licencia

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

2ª edición revisada

© Los autores

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2019

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Ilustración de la cubierta: Noticia de la representación de *La dama boba* en el Retiro,
publicada en *El Liberal* de Madrid el 25 de agosto de 1935

ISBN: 978-84-09-16990-0

Para nuestros hijos, Miguel y Javier

ÍNDICE

NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN.....	11
INTRODUCCIÓN.....	17
I. FEDERICO GARCÍA LORCA Y EL TEATRO CLÁSICO.....	21
1. LOS CLÁSICOS EN VANGUARDIA.....	23
2. LA BARRACA.....	29
3. EL ESTRENO DE <i>LA DAMA BOBA</i> EN BUENOS AIRES (1934).....	45
4. EL AÑO DE LOPE (1935).....	59
5. <i>LA DAMA BOBA</i> , DE LOPE DE VEGA A GARCÍA LORCA.....	83
II. LA VERSIÓN ESCÉNICA DE <i>LA DAMA BOBA</i>	109

NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN

No resulta fácil enfrentarse, al cabo del tiempo, a un libro propio, que, sin dejar de percibirlo como tal, parece haber emprendido un camino independiente. Diríase que lo escrito, escrito está. Pero, a la vez, casi inconscientemente, se siguen acumulando notas y datos complementarios, pequeños ajustes o correcciones, algún descubrimiento nuevo, aportaciones posteriores que podrían, llegado el caso, mejorar o completar lo ya dicho y publicado. Y ahí van quedando, archivados en una carpeta casi arrinconada, para no se sabe bien qué futuro incierto... porque lo más probable es que nunca lleguen a utilizarse para nada concreto.

Afortunadamente, en este caso, no ha sido así. Tras no pocos avatares desde su primera redacción en 1993, este trabajo de investigación se publicó en 2001, gracias a la generosa acogida del Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja. Su presentación oficial, en el Aula Magna de la Universidad el día 27 de noviembre de aquel mismo año, tuvo el sabor de los acontecimientos importantes. Coordinada por Rubén Marín, del Servicio de Prensa de la Universidad, fue presidida por el entonces Vicerrector de Estudiantes, D. Jesús Murillo, contó también con la presencia del Presidente de la Fundación Federico García Lorca, D. Manuel Fernández Montesinos, que quiso honrarnos con su asistencia, y con un grupo de alumnos de Filología Hispánica, que leyeron con aplomo de auténticos actores algunos pasajes de la versión lorquiana de *La dama boba*.

Después, el libro siguió su andadura, que a nosotros, sus autores, nos pareció venturosa, puesto que las reseñas críticas que recibió fueron generosas, en especial las de Fernando Doménech Rico (*ADE Teatro*, 91, julio-septiembre 2002, pp. 240-241) y Arturo R. Troncoso (*Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 28/2, 2003, pp. 153-155), del mismo modo que siempre ha sido citado en trabajos de investigación posteriores con reconocimiento y elogio.

Pero si algo nos hizo especialmente felices en este tiempo fue constatar, gracias a un artículo de la profesora de la California State Polytechnic University en

Pomona, Susana Hernández Araico, sobre “La popularidad de *La dama boba* y su recepción americana en el siglo veinte”¹, que antes incluso de la publicación de este libro en 2001, nuestro trabajo había tenido protagonismo directo en algunas de las últimas representaciones de *La dama boba* en Estados Unidos. En efecto, en 1998, por mediación de D. Manuel Fernández Montesinos, a quien habíamos enviado una copia mecanografiada de nuestro estudio para su posible publicación, nos llegó la petición del director del Gala Teatro Hispano de Washington, el argentino Hugo Medrano, para que le facilitáramos una copia de la versión lorquiana de *La dama boba*, que nosotros habíamos descubierto en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Así lo hicimos, a la vez que le requeríamos nos diera noticia del posible montaje de la obra. Nunca recibimos respuesta, de modo que supusimos que no había tenido lugar. El artículo de la profesora Hernández Araico nos hizo ver que no había sido así y que no hubo uno, sino dos montajes de *La dama boba* en Estados Unidos en 1999, el primero dirigido por Hugo Medrano en el Gala Teatro Hispano de Washington, entre el 11 de febrero y el 21 de marzo, y el segundo, por el también argentino Agustín Cóppola en la Bilingual Foundation for the Arts de Los Angeles, entre el 23 de abril y el 2 de junio.

Como señala Susana Hernández Araico, Agustín Cóppola anunció la comedia (*The Witless Lady/La Dama Boba*) inicialmente como adaptación de García Lorca, aunque finalmente el programa del espectáculo omitía toda referencia al poeta granadino e indicaba que la adaptación del texto se debía al propio director, tal vez para evitar coincidir con el montaje de Washington, pero es seguro que Medrano le hizo llegar el texto lorquiano por nosotros descubierto, sin que podamos determinar hasta qué punto lo pudo utilizar para su adaptación.

Muy distinto fue el caso de Hugo Medrano, quien, como confesaba en las *Director's Notes* del programa del espectáculo, había perseguido frenéticamente la versión lorquiana hasta recibirla de nosotros. No nos resistimos a transcribirlas siquiera en parte:

For many years, I have wanted to present *La Dama Boba* at GALA. But for one reason or another the project never got off the ground. The play is an important work from Spain's Golden Age, not only because of its innocently feminist theme, but also because of its literary quality. It represents a period of maturity for Lope de Vega, where his verse and his mastery of time and space on stage reaches its highest expression. While casually reading the interviews of García Lorca in a volume of the *Complete*

1. Susana Hernández Araico, “La popularidad de *La dama boba* y su recepción americana en el siglo veinte”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXV, n° 1, Otoño 2000, pp. 79-93. Agradecemos a la profesora Hernández Araico su generosa colaboración al enviarnos toda la documentación relativa a estas representaciones.

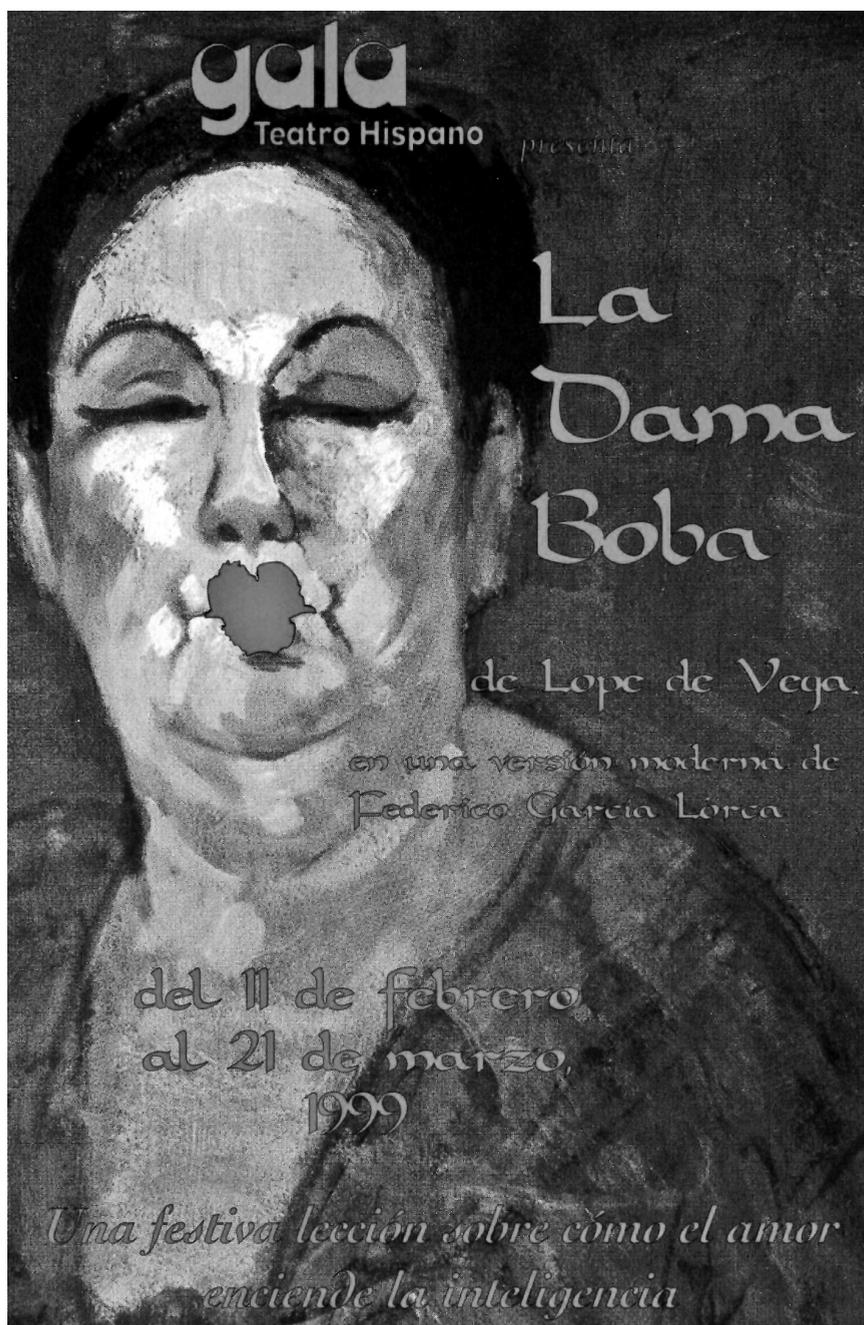
Works of Federico García Lorca, I found myself surprised to discover that on March 3, 1934, at the Teatro Comedia of Buenos Aires, Lorca had staged his own version of *La Dama Boba*. I was immediately fascinated by the thought of these two giants of Spanish literature “collaborating” on the same play.

Full of enthusiasm, I began to contact my colleagues in Spain, Argentina, and the United States in order to obtain the script of Lorca’s version. To my surprise, no one knew that it even existed. Evidently, like me, they had not stopped to read the interviews in detail. During the previous 12 months, I dedicated myself to the task of finding that version. I was so enthusiastic about it that I took the risk of announcing it as GALA’s feature production for the 1998/99 season. Even though I had yet to read it, I knew that Federico would not let me down [...] After interminable investigations, I was able to contact veteran actresses Eva Franco and Irma Córdoba, who played the leading roles in the 1934 production. But apart from the emotion of speaking with these actresses of classical Argentine Theatre, I was unable to obtain the script I longed for.

In the meantime, I received many calls from other Hispanic theatres in the United States who were also interested in Lorca’s script. How was I to tell them that I was unable to give it to them? Finally, last September, my letters and phone calls to Professor Manuel Fernández Montesinos of the Federico García Lorca Foundation paid off. Fernández Montesinos had contacted Professor Juan Aguilera Sastre in Logroño, Spain, who had managed to rescue a copy of Lorca’s script and was in the process of writing a book about it. When I finally received Lorca’s script, I realized that my efforts had indeed not been vain.

Curiosamente, el director argentino experimentó con la versión lorquiana de *La dama boba* el mismo proceso de encantamiento que setenta y cinco años antes había seducido a público y críticos argentinos y españoles al contemplar el espectáculo ideado por García Lorca, y por encima de todo advirtió en su adaptación (traducimos sus propias palabras) un *espíritu juguetón e inocentemente pícaro*, en el mismo estilo de Lope, y *sutiles cortes en el texto original*, ejecutados con enorme respeto al espíritu de Lope y prácticamente indetectables para los no académicos, que proporcionaban a la obra agilidad de acción y contemporaneidad. De ahí que no dudara en anunciar su espectáculo, titulado en inglés *The Foolish Woman* (traducción de Jaime de Ojeda), como *La dama boba* “en una versión de Federico García Lorca”, aunque su intención última fuera dar un paso más en su propuesta escénica, como anunciaba al final de las *Director’s Notes*, y sobrepasar la versión que él denominaba “modernista” de García Lorca en una representación con aires más clásicos, en una especie de “deconstrucción al revés”, que pretendía pasar de la espontaneidad de la versión lorquiana a una perspectiva más tradicional.

No se trata ahora de hacer una valoración crítica de este espectáculo, trabajo que ya ha abordado la profesora Hernández Araico, sino de constatar que la



Cartel de la representación de *La dama boba* en el Gala Teatro Hispano de Washington en 1999.

versión escénica de *La dama boba* realizada por Federico García Lorca en 1934 no es tan sólo un documento histórico y erudito, de interés exclusivo para los estudiosos, sino una obra que mantiene todavía suficiente vitalidad como para inspirar nuevas creaciones escénicas de directores contemporáneos, aplaudidas por un público de hoy. Esta es la razón principal, unida a la invitación de la Universidad de La Rioja, a quien manifestamos de nuevo nuestro agradecimiento, que nos impulsa a reeditar nuestro trabajo, convenientemente actualizado en cuanto a referencias bibliográficas, corregido y aumentado en algunos pequeños detalles que, esperamos, lo hayan mejorado.

Juan Aguilera Sastre
Isabel Lizarraga Vizcarra
Logroño, marzo de 2008

INTRODUCCIÓN

Federico García Lorca es, probablemente, el escritor español del siglo XX más conocido y valorado por la crítica, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Su corta pero intensa vida literaria, así como su trágico asesinato, han generado una auténtica avalancha bibliográfica, hoy prácticamente inabarcable, que se ha ocupado, a veces hasta el paroxismo, de los más mínimos detalles de su producción y de las circunstancias en que se desarrolló.

Como hombre de teatro, Lorca mantuvo siempre, sobre todo en los años treinta, una posición de activo compromiso que en modo alguno se limitó a su condición de autor dramático, creador, con Valle-Inclán, de los textos más universales e innovadores de la dramaturgia española del siglo XX. De su clarividente percepción de la situación del teatro español del momento, de sus propuestas teóricas renovadoras, de su labor decisiva al frente de grupos de vanguardia, como La Barraca o el Club Anfistora, de su moderna concepción del espectáculo teatral y de su trabajo sistemático como director de escena con responsabilidad absoluta sobre el montaje de las obras dan fe las numerosas declaraciones y entrevistas del autor granadino que hoy conocemos, así como los análisis pormenorizados de la abundantísima crítica posterior.

Tal vez uno de los aspectos menos valorados de esta polifacética actividad del hombre de teatro que fue Lorca sea su trabajo con los clásicos del teatro español. Sus montajes, adaptaciones, versiones musicales y escenográficas, sus audaces propuestas como director de escena, su intensa labor, en definitiva, de rescate de una dramaturgia que para él representaba el nexo ineludible entre una tradición irrenunciable y una modernidad necesaria, ofrecen todavía lagunas que merecen un detenido análisis. Éste es el propósito fundamental del libro que ahora presentamos.

La necesidad de renovar a fondo el teatro español fue una de las constantes de la historia de nuestra escena desde comienzos de siglo, pero sobre todo en los años veinte y treinta se erigió en el reto más importante de los creadores, direc-

tores y críticos más conscientes y vanguardistas. Uno de los cauces más defendidos para afrontar con garantías tal modernización fue la recuperación de nuestro teatro clásico, puesto que su dramaturgia y sus recursos expresivos coincidían con no pocas de las innovaciones que propugnaban las corrientes europeas más vanguardistas –multiplicidad de escenarios, ritmo escénico, interrelación con la música y el movimiento coreográfico, simplicidad en los decorados, etc.–. Esta recuperación del teatro clásico planteaba la búsqueda de su esencia dramática, despojándolo de lo que “solamente se entendía en su tiempo” y de los añadidos de las adaptaciones realizadas posteriormente, que desvirtuaban, en cierta medida, su sentido; y, a la vez, presentándolo con soluciones escenográficas y fórmulas interpretativas modernas.

El hallazgo de la adaptación lorquiana de *La dama boba*, de Lope de Vega, única versión de los clásicos de las múltiples que realizó de que tenemos noticia fidedigna (las otras, o se han perdido o han tenido que ser reconstruidas a base de testimonios y recuerdos de sus colaboradores), nos animó a afrontar el reto de analizar el papel de Lorca en este contexto. Escribimos una primera versión del trabajo que ahora presentamos entre 1992 y 1993, reseñada por A. A. Anderson en la bibliografía lorquiana recogida en el número 15 del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* como “texto mecanografiado”. Dificultades para hallar editor del mismo, que no es caso de detallar aquí, han ido dilatando su publicación. Poco después de concluido el nuestro, apareció un magnífico estudio sobre esta desconocida adaptación, obra de la hispanista francesa Jacqueline Phocas-Sabbah¹, que, si bien llegaba a conclusiones similares a las nuestras con respecto a la valoración y sentido de la versión lorquiana de *La dama boba*, prescindía, por su orientación metodológica, de otros aspectos abordados en aquel trabajo nuestro, que partía de un planteamiento más amplio: por un lado, rastrear a fondo la relación singular de Lorca con el teatro clásico español, sus concepciones teóricas, sus adaptaciones textuales y sus realizaciones escénicas, tanto en La Barraca como en otras iniciativas orientadas a nuevos públicos, como el porteño que vivió el estreno de *La dama boba* en 1934 o el español que conmemoraba el tricentenario de la muerte de Lope de Vega en 1935; y, por otro lado, ofrecer al lector el texto íntegro de la adaptación que hizo García Lorca de la obra de Lope, señalando todas las variantes introducidas con respecto al original y la peripecia textual de la obra desde su concepción y publicación primera hasta la adaptación del dramaturgo granadino. De ahí que, revisado y actualizado nuestro estudio de 1993, nos decidamos a publicarlo ahora que la Universidad de la Rioja nos brinda generosamente su apoyo.

1. Jacqueline Phocas-Sabbah, “Au sujet d’un travail inédit de García Lorca: La version lorquienne de *La dama boba* de Lope de Vega”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* (Madrid), XXIX, n° 3 (1993), pp. 63-95.

Nuestro agradecimiento más sincero a las muchas personas que nos han ayudado en el largo proceso de elaboración de este libro enviándonos fotocopias, referencias hemerográficas y datos imprescindibles. Y, en especial, al personal de la Fundación Federico García Lorca y a D. Manuel Fernández-Montesinos, que siempre han atendido a nuestras demandas con generosa eficacia y amistad verdadera.

Juan Aguilera Sastre
Isabel Lizarraga Vizcarra
Logroño, marzo de 2001

I
FEDERICO GARCÍA LORCA
Y EL TEATRO CLÁSICO

1. LOS CLÁSICOS EN VANGUARDIA

El teatro clásico español, en las más diversas coyunturas históricas y culturales, ha venido ejerciendo una influencia siempre perceptible de algún modo en el desarrollo de nuestra escena. La múltiple presencia del teatro de los siglos de oro en la conciencia de los dramaturgos, críticos, actores y espectadores de los siglos subsiguientes, facilitó a veces, en ocasiones frenó, el desarrollo de nuevas fórmulas dramáticas. Conocida es la sugestión que ejerció en los dramaturgos románticos, a cuyo cargo hay que atribuir buena parte del nocivo efecto que en adelante tuvieron las famosas refundiciones de los textos clásicos, verdaderas aberraciones escénicas en la mayoría de los casos. Posteriormente, como ha señalado Jesús Rubio Jiménez, “el teatro áureo español jugó un papel decisivo en el desarrollo del realismo escénico decimonónico, pero un papel paradójico: contribuyó de manera importante a hacerlo imposible ideológica y formalmente. Fue un filtro interpuesto entre los dramaturgos y la realidad”¹. En todo caso, el referente clásico siguió siendo relevante en la realidad escénica de nuestro país hasta finales del siglo XIX: “Sobre el millar de títulos teatrales que se solían representar cada temporada de invierno en la decena larga de teatros del Madrid decimonónico, las reposiciones de obras clásicas apenas llegaban al cinco por ciento, pero su presencia era constante en la vida cultural, ya que venía ocupando desde antiguo un lugar destacado en los repertorios de las compañías dedicadas al teatro de verso y en la formación histriónica de los principales actores”².

Ya en el siglo XX, la reivindicación de los clásicos ha de inscribirse en el complejo debate que a partir del Modernismo se abre en torno al teatro poético, en el cual se volvía a plantear una nueva valoración del teatro clásico español en

1. Jesús Rubio Jiménez, “Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico”, en *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Ministerio de Cultura, nº 5, 1990, pp. 171-186.

2. Carmen Menéndez Onrubia, “El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)”, en *Clásicos después de los clásicos, op. cit.*, pp. 187-207.

virtud de la definición de un concepto teórico que iba a revolucionar el arte dramático en Europa y también en España, el concepto de *reteatralización* o *estilización*, términos claves que permitieron, desde una óptica nueva, “ordenar y categorizar las búsquedas y experimentaciones llevadas a cabo al abandonar el realismo escénico” y que sirvieron para destacar y acentuar una “conciencia extendida y asumida del convencionalismo del arte escénico” que apuntaba, en alguna de sus direcciones, hacia la recuperación de los clásicos como una de las vías de superación de la ramplonería dominante en la escena del momento³.

En un lúcido y sugestivo trabajo, Dru Dougherty analizaba la vuelta al teatro clásico como fuente de inspiración para una reforma teatral en los años 20 y 30 y destacaba cómo en la mente de muchos hombres de teatro del momento, conscientes de la decadencia de la escena española y comprometidos en su renovación, prendía con fuerza la idea de que uno de los caminos insoslayables para emprender una modernización escénica eficaz era la dramaturgia clásica, “arma con que atacar el teatro ‘caduco’ del día –la dramática de Benavente, Muñoz Seca, los hermanos Álvarez Quintero, etc.– y crear otro a tono con el espíritu vanguardista distintivo de la primera postguerra europea”. Los más conscientes críticos del momento coincidían, a la hora de hacer un diagnóstico de la crisis de la escena española, en la necesidad de recuperar el valor dramático de los clásicos, que enlazaba con la modernidad vanguardista del momento, como día tras día demostraban en los escenarios europeos los más audaces renovadores teatrales. En la profunda crisis de atonía y falta de creatividad de la escena del momento, los clásicos no eran una cuestión de nostalgia, sino ejemplos de modernidad:

Dentro de este clima de crisis, el teatro clásico español ofrecía una dramaturgia de ruptura, cuyos rasgos coincidían sorprendentemente con alguna de las innovaciones más audaces del día. La dramática de Calderón, Lope y Tirso proporcionaba un modelo de experimentos teatrales, y marcaba un camino propio, netamente español, hacia la modernidad escénica⁴.

En definitiva, como afirmaba rotundamente Enrique Díez-Canedo en 1928, “nuestro verdadero teatro de vanguardia es el de Lope y Calderón”. Y, como ha

3. Jesús Rubio Jiménez, “Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)”, originalmente en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, S.A., 1992, pp. 255-263; y posteriormente recogido, en una versión más ampliada, en su libro *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993, pp. 53-102.

4. Dru Dougherty, “El legado vanguardista de Tirso de Molina”, *V Jornadas de teatro clásico español, (El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo)*, Almagro, 1982), Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, vol. II, pp. 13-28.

señalado Dougherty, en él podían apreciarse, frente al realismo escénico imperante, rasgos enteramente convergentes con la vanguardia teatral del momento, puesto que

suponía un diálogo que lejos de aproximarse a la conversación cotidiana se presentaba como discurso poético (por algo se le llamaba ‘poesía dramática’); asimismo, representaba una acción emblemática –como mimética– cuya disposición en cuadros breves, de frecuentes mutaciones, creaba un ritmo dinámico. Por otra parte, la dramaturgia clásica no sólo permitía la comunicación entre las escenas y el público, la fomentaba, principalmente a través del ‘aparte’; además, antes que disfrazar la ficcionalidad de los personajes y sucesos, la realzaba, sobre todo en los autos sacramentales. Y, finalmente, establecía un espacio escénico abierto donde se abrazaban el mito y la historia, la fantasía y el dato cotidiano⁵.

Muchos fueron los críticos y hombres de teatro que comprendieron esta realidad y que a lo largo de la década de los años 20 demandaron que en España, cuando menos, se siguiera el mismo camino que en el resto de Europa se había iniciado a la hora de utilizar a nuestros clásicos como modelos del teatro más avanzado. Modelos tanto por la modernidad de su dramaturgia como por su virtualidad escénica, que las modernas técnicas de la escenografía y de la luz eran capaces de expresar en toda su amplitud. Díez-Canedo hablaba de la enorme fecundidad de este teatro, que “no es sólo cuantitativa: es también de calidad, de inventiva, de ingenio”. Y añadía:

Además es actual. Un Lénormand, con su división en cuadros breves, torna en cierto modo a la fórmula hispánica (que fue también la isabelina inglesa), impuesta por la dinamicidad de la acción. Un Claudel se enamora del ambiente, de los asuntos, de los temas españoles, y escribe *Le souletier de satin*. Un Henri Ghéon se vuelve a Tirso de Molina y le pide *El conde nado por desconfiado* para los *Compagnons de Notre-Dame*, mientras que un Dullin alcanza con el Calderón de *La vida es sueño* uno de los éxitos más permanentes del Atelier de Montmartre, en una versión que, aminorada de la pompa lírica, hace valer las fuertes líneas dramáticas calderonianas. Antes, un Hofmannsthal, un Reinhardt, proponen a la admiración de sus públicos piezas aquí olvidadas: *La dama duende*, *El gran teatro del mundo*.

Así, el teatro español se enlaza con el llamado teatro de vanguardia en el mundo entero. No tanto por los autores vivos como por los poetas de antaño. Los adelantos de la escenografía encuentran en la técnica de éstos campos propicios para sus experiencias⁶.

5. *Ibid.*, p. 18.

6. Enrique Díez-Canedo, “Teatro Nacional, teatro de repertorio”, *El Sol*, 3-V-1928, p. 5. Ideas similares se repetían con frecuencia:

Sin embargo, esta convicción de muchos hombres de teatro tropezaba, como tantas otras –la renovación de la escenografía, la necesidad de incorporar definitivamente la figura del director de escena moderno a nuestro teatro, la puesta en práctica de las nuevas técnicas interpretativas, etc.–, con una praxis teatral anquilosada en una rutina pendiente sobre todo del negocio inmediato y encerrada en unos moldes difíciles de romper. De ahí la contradicción entre las demandas de los teóricos renovadores y la respuesta de unos escenarios en los que el teatro clásico era una rara excepción⁷ y además se ofrecía trufado, en refundiciones que lo despojaban de sus rasgos más vanguardistas y lo asimilaban al *buen gusto* del realismo teatral y de la comedia burguesa de costumbres. De modo que la batalla que se libraba era doble: no sólo había que recuperar a los clásicos para la escena, sino que además había que restituirlos a su verdadero ser, a su esencia dramática, con una visión dramatúrgica totalmente nueva. Y para ello era imprescindible una tarea previa: recuperar los textos originales, huir de todo tipo de refundición manipuladora. Sólo así podrían ser modelos de renovación. Díez-Canedo lo volvía a recordar en 1932, cuando hablaba de que la recuperación de los clásicos en España debía levantar dos losas, a cual más pesada: la de la tradición literaria y la de la tradición escénica. No bastaba con recuperar la esencia de los textos clásicos, sino que además

a una acción mudable ha de corresponder un escenario flexible. Los cambios rápidos, por cualquiera de los medios que hoy la escenografía apronta.

“Nuestro glorioso teatro clásico vuelve ahora a ser frecuente en escenarios exóticos. En Londres, en Rusia, en Alemania, en Francia y en otros países representáanse un día y otro sus comedias, las más de las veces con singular fortuna...”

Por muy diversos motivos, buscando diferentes tendencias, se les estudia y requiere; unas veces mirando el lado suyo espiritualista y romántico, otras como idealista, simbólico; otras, como prototipo de un arte teatral nuevo, fantástico, irreal; y también como modelo de la tendencia preconizada por un ilustre crítico, para el resurgimiento de la escena: la *reteatralización* del teatro.” (E. Estévez-Ortega, *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 83-84).

7. Como han demostrado Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos en un libro de documentación imprescindible para conocer la realidad teatral del momento (*La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990), en aquellos años “en general, dicho teatro apenas existía para el público, quedando como reserva especial de ciertas compañías dramáticas –sobre todo las de Ricardo Calvo y Guerrero-Díaz de Mendoza– y como cometido de los arrendatarios del teatro Español” (p. 33). De un total de 5.317 títulos representados en los distintos teatros de Madrid a lo largo de las seis temporadas analizadas, tan sólo 49 correspondían a obras de los autores de los Siglos de Oro. Datos similares se deducen del análisis de las carteleras del lustro siguiente e incluso de las del período republicano. Véanse al respecto el libro de María Francisca Vilches y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, y su análisis de la situación en el epígrafe “La valoración de los clásicos” (pp. 241-253); y el de Luis M. González, *La escena madrileña durante la II República (1931-1939)*, *Teatro. Revista de estudios teatrales* (Alcalá de Henares), nº 9-10, junio-diciembre de 1996.

El ritmo de la representación, distinto en todo del que hoy se emplea. El adaptador, ayer, acomodaba una acción a la rigidez de un escenario. Hoy es el escenario el que puede y se debe adaptar a la obra; y el arreglo no es cuestión de nuevo guiso literario, sino de buena dirección escénica⁸.

En los años 30 estas propuestas comenzaron a ofrecer sus primeros frutos, que jalonan parte de lo más destacable de la historia de nuestra escena en aquellos años. Sin lugar a dudas, el acceso de Margarita Xirgu al teatro Español en 1930 y las cinco temporadas consecutivas que se mantuvo al frente de los destinos del coliseo municipal, hasta 1935, bajo la dirección de Cipriano de Rivas Cherif, el mejor director de escena del momento, significaron, entre otros muchos méritos, el primer impulso para afrontar la renovación de nuestra escena a través del respeto y la recuperación con un criterio moderno de los clásicos⁹. Por otra parte, la celebración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega en 1935 contribuyó decisivamente a un replanteamiento de antiguas prácticas y, como señalaba Felipe Lluch, a la entrada de una bocanada de aire fresco y modernidad en nuestros escenarios:

El tercer centenario de la muerte de Lope de Vega ha traído a los escenarios madrileños un viento de modernidad que ha arrumbado los telones, bambalinas y forillos de una técnica decorativa impropcedente y anticuada.

Aunque parezca paradoja, el teatro clásico ha impuesto normas de actualidad, y ha bastado volver trescientos años atrás en la dramática española para que se advierta un paso adelante en la escenografía.

Y es que nada existe hoy tan vivo, tan dinámico y moderno como las comedias de nuestro teatro clásico, y nada más apropiado para toda clase de renovaciones e intentos que la eterna lozanía de los textos dramáticos de nuestro Siglo de Oro.

Gracias a ellos ha entrado en España la arquitectura escénica, esa sobria y magnífica escuela decorativa que impuso hace años Adolfo Appia con sus dibujos rítmicos, de una sencillez y una pureza inigualables, y que continuaron más tarde Pirchan y Honneger, Ghéon, Bel Geddes y Medgyes.

Así han nacido en nuestros escenarios los sobrios cortinajes. Los tonos neutros, las luces aisladas, las escaleras y plataformas, los arcos y las rampas, que forman la arquitectura escénica, en cuyos distintos planos se va desarrollando la acción.

No se pinta; se construye. El decorado no es ya la reproducción realista y detallada de un lugar, sino la interpretación arquitectónica y simbólica

8. E. Díez-Canedo, "Teatro. Los clásicos y sus adaptaciones", *El Sol*, 1-XI-1932, p. 12.

9. Véase el libro de Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, en especial el epígrafe titulado "La recuperación de los clásicos", pp. 269-287.

del pensamiento del autor y del espíritu de la obra. Y con ello vuelve al teatro la presencia simbólica y eterna, la sonora resonancia de las bóvedas altivas, el soplo de misterio, sencillez y grandeza de las obras medievales, ejemplo inigualado del espectáculo teatral¹⁰.

Como vamos a ver, Federico García Lorca también ocupó un lugar relevante en este aspecto de la vanguardia teatral.

10. Felipe Lluch Garín, "Decoración moderna en el teatro de Lope. Sus obras renuevan la escenografía", *Ya*, 22-VIII-1935, p. 9.

2. LA BARRACA

En sintonía con esta corriente de reivindicación del teatro clásico y con los intentos por recuperar su esencia dramática como fuente de inspiración de la renovación escénica que España necesitaba en aquel momento, ha de inscribirse, sin duda, el proyecto de La Barraca. Proyecto en el que García Lorca volcó gran parte de sus energías a lo largo de cuatro años y del que se sentía particularmente orgulloso, como dejó patente en numerosas declaraciones: “La Barraca para mí es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria, como que por ella muchas veces he dejado de escribir un verso o de concluir una pieza...”¹. Sin embargo, no había tal contradicción entre su trabajo de creación artística y de dirección teatral, ya que para Lorca ambos se inscribían en el contexto de una labor de conjunto, enriquecedora y total: “No, no me distrae de mi trabajo. Yo sigo escribiendo y ocupándome de mi obra. ¡Si todo es lo mismo! Todo viene a ser alegría de crear, de hacer cosas. Además, esta labor mía en La Barraca es una gran enseñanza. Yo he aprendido mucho. Ahora me siento verdadero director”².

La gestación de La Barraca se remonta al otoño de 1931, cuando un grupo de estudiantes de Filosofía y Letras y Arquitectura de la UFEH se propusieron hacer un teatro ambulante que llevara por los pueblos piezas de teatro clásico. Lorca pronto se identificó con la idea y se convirtió en su principal promotor. Y aunque no con la amplitud que al principio soñaba, llegó a conseguir que se incardinara, gracias a la figura de Fernando de los Ríos, en el programa de renovación cultural auspiciado por la recién nacida República. Incluso antes de que el proyecto se

1. Octavio Ramírez, “Teatro para el pueblo”, *La Nación* (Buenos Aires), 28-I-1934, “Artes-Letras”, p. 3, recogido en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1986 (vigésimo segunda edición, a cargo de Arturo del Hoyo), III, pp. 594-96. (En adelante, *OC*).

2. Juan Chabás, “Vacaciones de La Barraca. Federico García Lorca cuenta a ‘Luz’ los éxitos de nuestro Teatro Universitario. Próximas excursiones a París y a Roma. La obra del poeta”, *Luz*, 3-IX-1934, p. 6, en *OC*, III, pp. 607-609.

concretara, García Lorca había avanzado claramente cuál era el propósito que le guiaba: “Los estudiantes van a lanzarse por todos los caminos de España a educar al pueblo. Sí, a educar al pueblo con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente”. No se trataba de un puro divertimento de estudiantes deseosos de aventura, sino de una labor muy seria de política nacional, en sintonía con los propósitos culturales de la República. Los integrantes de La Barraca eran un grupo de gente comprometida con la realidad del país: “Alegre, sí; muy alegre. Pero no despreocupada, sino todo lo contrario. Muy preocupada con una gran idea política, que es la que les empuja. Una idea de gran política nacional: educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro clásico y el moderno y el viejo. Ese teatro tan tristemente abandonado por los españoles”³. Unos meses más tarde, mientras estaba ensayando *La vida es sueño* sin saber todavía si iba a poder contar con el apoyo del Estado, volvía a insistir en el mismo aspecto, advirtiendo que tenían que ser precisamente los *modernos* quienes se preocupasen de recuperar lo *antiguo*, tal vez por su mismo afán de modernidad: “Lo primero, teatro clásico. Toda nuestra primera aventura -a esto no se le puede llamar temporada- será eso: teatro clásico que llevaremos al pueblo. Tenemos que ser nosotros, los ‘istas’, los ‘snobs’, quienes desempolvemos el oro viejo sepultado en las arcas”. Y a continuación hablaba del repertorio que proyectaba, y de su criterio a la hora de presentar las obras de Cervantes, Lope y Calderón: “No fui nunca partidario de las adaptaciones, que no son otra cosa que una profanación, además innecesaria”⁴.

Las actividades efectivas de La Barraca comenzaron el 6 de junio de 1932, con el ensayo general de *La vida es sueño* en la Residencia de Señoritas y a los

3. Víctor de la S(erna), “Estudiantes de la E.U.E. se echarán a los caminos con ‘La Barraca’. Un carromato como el de Lope de Rueda. Teatro clásico gratuito por las plazas de los pueblos”, *El Sol*, 2-XII-1931, p. 1. Esta entrevista, aunque citada en varias ocasiones, ha sido reproducida por primera vez en su integridad por Andrew A. Anderson, “Los primeros pasos de ‘La Barraca’: una entrevista recuperada, con cronología y comentario”, en Laura Dolfi (ed.), *Lo imposible/posible de Federico García Lorca*, Atti del Convegno di Studi, Salerno, 9-10 maggio 1988, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 177-199. En su estudio, Anderson propone una rigurosa cronología que ilustra con precisión esos “primeros pasos” del teatro universitario dirigido por Lorca. Sobre los inicios de La Barraca, véanse además Antonio Campoamor González, “La Barraca y su primera salida por los caminos de España”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 435-436, septiembre-octubre de 1986, pp. 779-790; y también Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 153-171.

4. X., “Nuevo tablado popular. Una hora de ensayo con los estudiantes de La Barraca. Y unos minutos de charla con Federico García Lorca”, *La Voz*, 1-II-1932, p. 9. Esta entrevista no figura en la cronología de los “primeros pasos” de La Barraca establecida por A. A. Anderson en el artículo citado en la nota anterior. Ha sido recuperada por nosotros en “Primeros ensayos de La Barraca. Una entrevista olvidada de García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n° 16, diciembre de 1994, pp. 49-66.

pocos días se iniciaba su primera salida, por tierras sorianas. Como presentación, Lorca leía en los distintos pueblos un discurso en el que reafirmaba una y otra vez la idea de devolver el teatro al pueblo, con el propósito de renovar la escena desde la recuperación del espíritu del teatro clásico:

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

Hay mucho que hacer, pero nosotros iremos poniendo con verdadera modestia nuestro grano. El poco teatro clásico que ustedes han visto ha sido bajo una absurda y sentimental visión romántica que quitó a Lope, a Tirso y a Calderón y a Vélez de Guevara, y a todos, su eternidad y su verdor para dar lugar al ridículo lucimiento de un divo.

El Teatro Universitario no sólo se dedicará a los clásicos, sino también a los modernos universales de todas las tendencias y además persigue, con las Misiones Pedagógicas, la creación de una escena moderna puramente popular y exclusiva del color y el aire de estas tierras...⁵

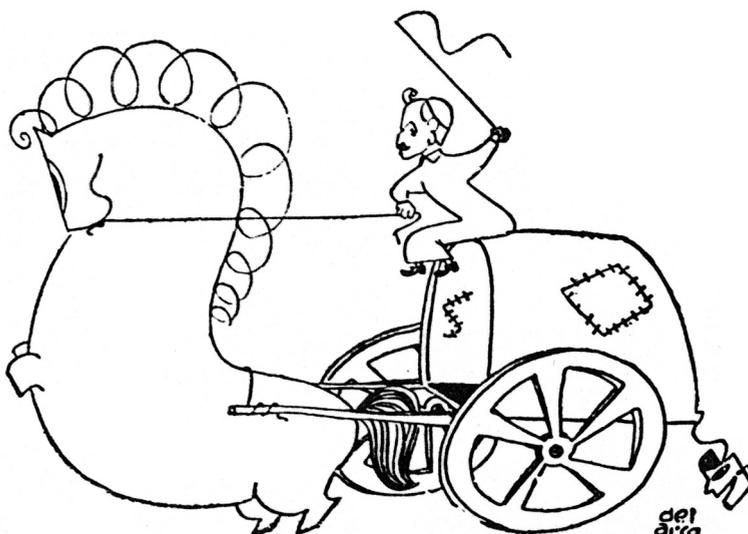
Todas las declaraciones de García Lorca a lo largo de la andadura de La Barraca mantuvieron estos principios básicos. Cuando en 1933 se le preguntaba por el repertorio de La Barraca, él justificaba la elección de los clásicos como fuente de modernidad:

Se ha dicho por ahí que por qué no representábamos obras modernas. Por la sencilla razón de que en España casi no existe teatro moderno; las cosas que se representan suelen ser de propaganda y malas, y sólo cobran vida gracias a los excelentes directores que las montan. Nuestro teatro moderno -moderno y antiguo; es decir, eterno, como el mar- es el de Calderón y el de Cervantes, el de Lope y el de Gil Vicente. Mientras tengamos sin representar un *Mágico Prodigioso*, y tantas otras maravillas, ¿cómo vamos a hablar de teatro moderno?⁶

Y ese mismo año, en una entrevista concedida a Pablo Suero en el transcurso de su viaje a Argentina, se refería así a su labor en el Teatro Universitario:

5. Texto recogido por Luis Sáenz de la Calzada, "*La Barraca*". *Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 126, y también en *OC*, III, p. 435. El libro de Sáenz de la Calzada ha sido reeditado recientemente con un interesantísimo apéndice titulado *Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, en transcripción musical de Ángel Barja, edición revisada y anotada por Jorge de Persia, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra Pambley, 1998 (en adelante, citamos por esta edición).

6. Enrique Moreno Báez, "La Barraca". Entrevista con su director, Federico García Lorca", *Revista de la Universidad Internacional de Santander*, nº 1, 1933, en *OC*, III, pp. 533-535.



Después de un largo recorrido por los caminos de España en La Barraca ha llegado Lope de Vega a la capital. Sea bien venido...
(Caricatura de Del Arco.)

Caricatura publicada en el *Heraldo de Madrid*, 18-XI-1935.

¡Ah!... *La Barraca*... Eso es algo muy serio... Ante todo es preciso comprender por qué el teatro está en decadencia... [...] El pueblo sabe lo que es el teatro... Ha nacido de él... La clase media y la burguesía han matado el teatro y ni siquiera van a él, después de haberlo pervertido... Fue entonces cuando comprendiendo eso resolvimos entre estudiantes devolver el teatro al pueblo... Fundamos *La Barraca* Eduardo Ugarte y yo [...] Como abrigamos la convicción de que los clásicos no son arqueológicos, representamos obras como los pasos de Lope de Rueda, los entremeses de Cervantes, el auto sacramental *La vida es sueño* y *Fuenteovejuna*, de Lope... Hemos comprobado así que los clásicos son tan actuales y tan vivos como Arniches...⁷

Durante la época en que García Lorca dirigió *La Barraca*, desde 1932 hasta finales de 1935, el teatro estudiantil puso en escena diez obras del repertorio clásico, además de una "Fiesta del romance", que incluía *El conde Alarcos* (anónimo) y *Las almenas de Toro*, de Lope de Vega; una escenificación de *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado; y un montaje ocasional de su *Retabli-*

7. Pablo Suero, "Crónica de un día de barco con Federico García Lorca", *Noticias Gráficas* (Buenos Aires), 14 y 15-X-1933, entrevista recogida después en su libro *Figuras contemporáneas*, Buenos Aires, Sociedad Impresora Americana, 1943, pp. 276-304; en *OC*, III, pp. 539-553.

llo de don Cristóbal. Las obras clásicas, representadas en numerosas ocasiones y en muy diversos escenarios, fueron las siguientes: *La guarda cuidadosa*, *La cueva de Salamanca*, *Los dos habladores* y *El retablo de las maravillas*, de Cervantes; el auto sacramental *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; *Fuenteovejuna*, y *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega; *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina; *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Juan del Encina; y *La tierra de Jauja* o *El bobo de la olla*, de Lope de Rueda.

De los entremeses cervantinos sabemos por el propio Lorca que se representaron “tal como están, con su parte de música y de baile” y lo mismo cabe suponer de los pasos de Lope de Rueda o Juan del Encina⁸. Pero este respeto al texto, más bien al espíritu del autor a la hora de concebir dramáticamente su obra, se conjugaba con un criterio de representación enteramente moderno. Así lo acreditaba el crítico de *Luz*: “El acierto de La Barraca está en representar estas obras clásicas al modo moderno, fielmente encajado en el espíritu de aquéllas. Por esta razón las representaciones han gustado en los pueblos y en las grandes ciudades donde puedan saborear su actuación los espectadores más exigentes”⁹. Para Lorca, éste era el elemento consustancial a la puesta en escena de los clásicos, a pesar del riesgo que pudiera significar. De regreso de su primera excursión, declaraba satisfecho: “Para mí [...] ha sido una sorpresa y una grata experiencia ver la buena acogida del público ingenuo. Y más aún teniendo en cuenta que la representación y la puesta en escena son un tanto atrevidas, conforme a nuestro deseo de modernizar el teatro”¹⁰. El redactor de *Luz*, al hablar

8. X., “Nuevo tablادillo popular...”, *art. cit.* Datos sobre decorados, interpretación y dirección escénica pueden hallarse en Luis Sáenz de la Calzada, *op. cit.* El más completo estudio de las escenografías de La Barraca hasta ahora es, sin duda, la tesis doctoral de José Luis Plaza Chillón, *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, a pesar de que plantea valoraciones desde nuestro punto de vista discutibles sobre otros aspectos de este Teatro Universitario, como la conexión que se pretende establecer entre La Barraca y el “teatro político” de Erwin Piscator o Leopold Jessner. Fruto de este trabajo de Plaza Chillón han sido dos libros: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja Granada, 1998; y el que aquí más nos interesa, *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*, Granada, Comares, 2001. Véase también otra excelente tesis para Magister Grades, con abundantísima documentación gráfica sobre los espectáculos de La Barraca, que puede consultarse en la biblioteca de la Fundación Federico García Lorca: Dominique Konrath, *Avantgarde und Erziehung: Lorcas Barraca: Projekt und sein Verhältnis zu Bildneri und Spiel*, München, Ludwig Maximilianus Universität, 2000, 2 vols.

9. “La Barraca, en Burgo de Osma. El Teatro Universitario que creará D. Fernando de los Ríos”, *Luz*, 12-VII-1932, p. 11.

10. Antonio Agraz, “El Teatro Universitario. La primera salida y lo que hará, según García Lorca, en su próxima campaña”, *Heraldo de Madrid*, 25-VII-1932, p. 5, entrevista reproducida por Ian Gibson en “Federico García Lorca: tres entrevistas recuperadas”, *La Pluma*, 2ª época, nº 8, 1982, pp. 111-113.

de los medios utilizados en la representación en el pueblo soriano de Almazán, aludía a una “mezcla picante de antiguo y moderno”, y en cuanto al decorado, creía que el espectador ingenuo era más capaz de entender su atrevimiento estilizado que el espectador contaminado por la mediocridad de las representaciones acartonadas al uso:

Tras el tablado, unas colgaduras negras hacen ese fondo de sombras vagas apto para recibir todos los estampados de la ficción. El decorado apenas es nada. Una puerta que casi no es una puerta, una ventana que no lo es del todo, un arco de soportal que no llega a arco entero. Pero, en cuanto empieza la representación, el decorado vive, se completa y se transforma en una calle real que transitan el soldado fanfarrón vuelto de las campañas de Italia, el zapaterillo de portal, el vendedor ambulante con su pregón en los labios... El pueblo ingenuo, con su imaginación, une las líneas, suple los espacios vacíos, da cuerpo y relieve al esbozo esquemático. ¡Que se presenten al público ‘hecho’ de los teatros urbanos estos decorados de Benjamín Palencia y Ponce de León! ‘Nos están tomando el pelo’, dirá alguno en las butacas. Incapaz de recorrer -ha dicho un agudo observador del teatro- la distancia entre un objeto, un sentimiento y su figuración, exige lágrimas verdaderas, butacas verdaderas, mesas verdaderas, separadas de él sólo por el foso de la orquesta y no por esa otra lejanía entre lo real y lo imaginario¹¹.

En diciembre de 1933 el diario *El Sol* daba cuenta de las actividades de La Barraca, de la que afirmaba que “se propone el conocimiento y la práctica del arte teatral en todos sus aspectos, con fines absolutamente desinteresados -estéticos, pedagógicos y culturales-, fines que tienen su expresión externa en la producción escénica de obras dramáticas y su representación ante las masas estudiantiles, obreras y rurales de toda España”. Y precisaba con claridad meridiana los fundamentos de su actuación:

“El cumplimiento de sus fines impone al teatro universitario la necesidad de hallarse siempre dispuesto a desplazarse a donde su actuación pueda ser oportuna y la de no contar con más medios que los suyos propios, puesto que en la mayor parte de los casos ha de realizar su cometido al aire libre, en las plazas de los pueblos o en plena Naturaleza. Por eso ha habido que resolver el montaje de las obras con un criterio sintético, buscando una simplicidad que evitase las dificultades que traerían consigo el transporte y manejo de elementos escénicos demasiado complicados. Esto reduce sobremanera las posibilidades de nuestro teatro; pero no excluye que en él se intenten las más avanzadas experiencias de orden técnico, ni que dentro de ese criterio sintético se utilicen formas y medios correspondientes al más moderno sentido del arte, por donde aquellas limitaciones pueden volverse en ventajas, pues este empezar otra vez por el principio, o sea por la escena desnuda de todo artificio, es quizá el único modo de renovar la técnica y la estética dramática, tan caducas hoy en España. En este sentido puede ser muy saludable el contacto de La Barraca con los medios rurales, pues le permitirá asimilar una influencia popular que, extendiéndose, vitalice el teatro español y lo dote nuevamente del contenido auténticamente nacional que perdió con los maestros del siglo XVII” (“La Barraca, teatro de estudiantes”, *El Sol*, 17-XII-1933, p. 11).

11. “El ensayo de ‘La Barraca’ estudiantil. En busca del teatro español”, *Luz*, 25-VII-1932, p. 9.

También con las obras largas García Lorca procedió con el mismo criterio general: puesta en escena de acuerdo con técnicas modernas y respeto al espíritu dramático de la obra. Como hemos visto en una cita anterior, era completamente contrario a la idea de refundir los textos clásicos, puesto que semejante práctica no había servido más que para desfigurar y arruinar la grandeza dramática del teatro de los Siglos de Oro. Lorca creía que los clásicos se podían representar de muchas maneras, de ahí su grandeza, pero no de cualquier forma y nunca traicionando la esencia dramática de la obra:

Amb els clàssics espanyols s'hi ha atrevit el primer que li ha semblat, i per això hem vist i veiem, del nostre teatre clàssic, representacions llastimoses. Els clàssics espanyols poden ésser interpretats de diverses maneres, sempre que sigui a través d'un poeta que els senti en el seu cos i en la seva ànima. Ocorre el que amb la música [...]

El que s'ha fet, en general, amb els clàssics, no té nom. Es representa per Borrás una refosa d'*El Alcalde de Zalamea*, en la qual el paper de la dama no té cap relleu i les escenes més fermoses de l'obra han desaparegut. Per qué? Per a facilitar el màxim lluïment de l'actor. [...]

Moltes de les refoses d'obras del teatre clàssic espanyol foren fetes a les darreries del segle passat. Els refonedors procuraren adaptar llur treball al gust del temps, no ja solament modificant el caràcter dels personatges, i, per tant, de vegades, l'essència de l'obra, sinó també distribuïnt les escenes en els tres actes de reglament, amb la qual cosa s'estalviaven els inconvenients de l'escenari múltiple¹².

Sin embargo, esto no quería decir que Lorca pretendiese representaciones puramente arqueológicas, sino que tendía a la simplificación y a la estilización. La modernidad venía del nuevo criterio de dirección escénica:

El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía.... Creo que no hay, en realidad, ni teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo. Es nuevo verdaderamente el teatro de propaganda -nuevo por su contenido-. En lo concerniente a la forma, a forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esa novedad, si tiene habilidad interpretativa. Una obra antigua, bien interpretada, inmejorablemente decorada, puede ofrecer toda una sensación de teatro nuevo¹³.

La novedad, pues, no dependía de la fecha de escritura del texto, sino más bien de la originalidad de las soluciones escenográficas, del rigor y la disciplina

12. Joan Tomás, "A propòsit de *La dama boba*. García Lorca i el teatre clàssic espanyol", *Mirador* (Barcelona), 19-IX-1935, p. 5, en *OC*, III, pp. 653-56.

13. Nicolás González-Deleito, "Federico García Lorca y el teatro de hoy", *Escena*, mayo de 1935, en *OC*, III, pp. 626-630.

con que se afrontaba cada uno de los aspectos del montaje, de la precisión del movimiento escénico, de la utilización acertada de la música y los coros como complemento eficaz del ritmo del espectáculo¹⁴. Ritmo que comenzaba por la recitación de los versos:

Poco se sabe de la recitación del teatro clásico. Sólo conocemos los elogios de los autores a los comediantes. Nosotros tratamos de recitar dando su valor pleno a cada verso, lentamente, subrayando, con énfasis, con mucho énfasis, cuando el verso lo requiere. Únicamente tropezamos con la dificultad de la carencia de signos de puntuación para el recitado, de signos que indiquen la calidad, el valor de cada pausa, que en el verso son tan distintas de las de la prosa. Nosotros medimos y calculamos la extensión de cada pausa, lo que produce en escena una armonía en los silencios realmente extraordinaria. El campesino que nos escucha quizás no perciba, naturalmente, lo que puede percibir, todo el simbolismo del pensamiento de Calderón; pero ve, y plenamente intuye la calidad mágica de sus versos¹⁵.

Respecto a la escenografía, Lorca planteaba muchas posibilidades teóricas a la hora de ofrecer un espectáculo clásico, aunque consciente de las limitaciones que su teatrillo ambulante le imponía:

Nuestros medios no dan sino para una decoración simplista, sobria, de buen gusto, pero limitada en sus medios de expresión. Esto no es teatro de arte. En cuanto a la arqueología, no me interesa. Cuando la hagamos, será sólo de una manera intencional y estilizada. Si tuviera dinero me gustaría hacer varias versiones de una misma obra: una antigua; otra moderna; una, fastuosa; otra, muy simplificada. Pero como no lo tenemos, seguiremos, sólo con nuestro tablado, recorriendo los campos y las ciudades de España¹⁶.

En cuanto al texto, Lorca planteaba un respeto total hacia el espíritu de la obra, hacia el planteamiento dramático del autor, pero también la necesidad de adaptarlo a una lectura moderna, cortando y abreviando todo aquello que entorpeciese la puesta en escena o se considerase un obstáculo para la cabal comprensión de la obra por el público. Lo que no era admisible era su modificación, su alteración. Así declaraba haber procedido él con los textos de Lope y Calderón.

14. Véase el interesante artículo de Dru Dougherty y María Francisca Vilches "Federico García Lorca como director de escena", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, *op. cit.*, pp. 241-251. María Francisca Vilches también ha analizado la producción teatral lorquiana desde el punto de vista del director escénico que siempre fue en "El teatro de Federico García Lorca en el contexto internacional: la dirección de escena", *Actuaciones*, II época, nº 1, julio-diciembre de 1998, pp. 11-21.

15. Enrique Moreno Báez, "'La Barraca'. Entrevista con su director, Federico García Lorca", *art. cit.*

16. *Ibid.*

La vida es sueño, la primera pieza larga que representó La Barraca, se ofreció, según Lorca “íntegra y tal como el autor quería que se montara”¹⁷. Contrastaba, sin duda, la simpleza de los decorados con la elaboración de los trajes y el barroquismo de los maquillajes de los actores, con los que se pretendía plasmar la adecuada plasticidad escénica de la obra: “El movimiento escénico, concebido por el propio Calderón en términos casi de ballet para ciertas escenas, requería una mayor participación del canto y de la música, que ya pedía en las acotaciones al texto el propio autor del drama sacramental”¹⁸. Como atestigua Luis Sáenz de la Calzada, la música fue un elemento decisivo en la representación, bajo la dirección del Julián Bautista. Para Lorca, “el auto sacramental quedaría incompleto si le faltara el auxilio de la música. Pero ahí, ocultos, están unas vihuelas y unos cantores adolescentes que, en los momentos precisos, dejan oír sus voces, sus loas, sus réplicas, a la manera del coro de la tragedia griega y tal como solían tañer en tiempo de Calderón en los atrios de los templos. Es una música breve y simple, de cántico eclesiástico, como la que hoy interpretan los ‘seises’ de la Catedral sevillana”¹⁹. En numerosas ocasiones sólo se presentaba al público el acto primero, el del drama de la creación, “que era bien entendido por los campesinos”, puesto que todo el auto podía llegar a hacerse demasiado pesado y difícil de comprender, a pesar de que en la obra se

17. Octavio Ramírez, “Teatro para el pueblo”, *art. cit.*

18. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 (3ª reimpresión), p. 442. En este mismo volumen, Mario Hernández ha incorporado la versión completa de la “Presentación del Auto Sacramental *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, representado por La Barraca” que Lorca leyó antes de su estreno en el paraninfo de la Universidad de Madrid el 25 de octubre de 1932 (pp. 486-490). En ella Lorca contraponía el teatro de Cervantes y el de Calderón y definía *La vida es sueño* como “el auto de altura de este poeta”. Para él,

“Es el poema de la creación del mundo y del hombre, pero tan elevada y tan profunda que en realidad salta por encima de todas las creencias positivas.

La lucha de los cuatro elementos de la Naturaleza por dominar el mundo, el terror del hombre recién nacido, todavía tembloroso de arcilla y luz planetaria, y la escena de la Sombra con el pálido príncipe de las tinieblas son momentos dramáticos de difícil superación en ningún teatro”.

19. Luis Sáenz de la Calzada, “*La Barraca*”. *Teatro Universitario, op. cit.*, p. 66; véanse además pp. 322-327. Sobre el montaje del auto sacramental, véase también Emilio Garrigues Díaz-Cañabate, “Al teatro con Federico García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 340, octubre de 1978, pp. 99-117, en especial pp. 108-113; y, sobre todo, José Luis Plaza Chillón, “Elementos plásticos y puesta en escena de *La vida es sueño* en La Barraca de Federico García Lorca”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico y moderno (1898-1998)*. Congreso Internacional, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 316-331; y el epígrafe “El montaje surrealista de un auto sacramental: *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca” de su libro *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca...*, *op. cit.*, pp. 221-236.

había suprimido todo aquello que hacía decrecer el interés del espectador, todo aquello que, “por una u otra razón, rompiera el *Gelstalt* de la obra”²⁰.

El montaje de *El burlador de Sevilla*, del que apenas nos han llegado datos, debió acomodarse a pautas similares: utilización eficaz de la música, solución imaginativa y práctica de escenas complicadas, como la del duelo entre don Juan y el Comendador, y supresión de elementos que no eran fundamentales dramáticamente, como el coro de las plañideras que iban a quejarse al rey o la parte final de la obra, tras la muerte de don Juan a manos de don Gonzalo, con lo que se evitaba la moraleja y la entrada del rey. La obra concluía en el momento de máxima intensidad: cae muerto don Juan “y con un fondo de cortinas negras, con el canto que suena casi a gregoriano y que, detrás de las cortinas se entona a dos voces (tomado del Romancero: Íbase por un camino/íbase por un camino/el valiente D. Bernardos)”:

Adviertan los que de Dios
adviertan los que de Dios
juzgan los castigos grandes,
que no hay plazo que no llegue
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague²¹.

El Caballero de Olmedo, última obra que dirigió Lorca en La Barraca, presentada primero en Santander, en agosto de 1935, y en otoño en Madrid, con motivo del tricentenario de la muerte de Lope de Vega, también vio suprimida su escena final, cuando el rey ordena la ejecución de los culpables. Lorca explicaba así cómo entendía innecesaria la continuación del drama una vez muerto don Alonso, puesto que la intervención del rey sólo consigue rebajar la emoción dramática del final:

20. Luis Sáenz de la Calzada “*La Barraca*”. *Teatro Universitario*, *op. cit.*, p. 67. Sáenz de la Calzada se refiere así a la labor de adaptación del texto que el poeta llevaba a cabo:

“La vista agudísima de Federico, esa hipersensibilidad de la que tantas muestras ha dejado, le había hecho observar, durante las representaciones, que en ciertos puntos de la obra decrecía el interés del espectador; evidentemente, tal fenómeno no podía por menos que sembrar la inquietud en el poeta y llevarle a un análisis despiadado de la obra, pero cargando la atención sobre el punto o los puntos negros. Posiblemente, el teatro clásico español está plagado de puntos negros o muertos en los que la atención del espectador vacila y, de continuar el deterioro por el interés de la obra, el aburrimiento sustituye a lo que, en realidad, debería ser deleite. Federico, conociendo el fenómeno que, posiblemente hasta sus trabajos en La Barraca, ni siquiera había rozado su atención, estudiaba las obras expurgándolas de aquellos puntos oscuros contra los que se estrellaría la atención del auditorio. Necrosis literarias que amenazaban extenderse a todo el cuerpo de la obra; sin una sola vacilación, Federico las suprimía, dejando únicamente aquello que pudiera hacer vibrar al espectador y aun hacerle super-vibrar; confería, de este modo, plena vigencia a lo representado y, mediante tal sistema, se perdía el temor al fracaso” (pp. 72-73).

21. Luis Sáenz de la Calzada, “*La Barraca*”. *Teatro Universitario*, *op. cit.*, pp. 104-114.

En *El caballero de Olmedo*, per exemple, que és una de les obres més considerables del teatre universal, he tallat, en la versió que representa l'agrupament 'La Barraca', les tres escenes darreres de la venjança. Amb la mort d'Olmedo tot acaba, no és veritat? Doncs, després de la mort, prou! A dormir! Les tres escenes alludides són una concessió feta per Lope al public, i amb elles l'obra perd grandesa. Però ja és sabut que en temps de Lope el public reclamava el càstig dels culpables. '*¡Que los maten!* –criava-. *¡Que los maten!*' Els autors, aleshores, els havien de matar, i així, per culpa del '*¡Que los maten!*' varen ésser malmeses un grapat d'obres teatrals d'aquella època²².

Pero tal vez sea *Fuenteovejuna* el caso más significativo del trabajo de Lorca con los clásicos en La Barraca, tanto por tratarse de la obra que más veces y con mayor éxito se representó como por ser la que mereció un estudio más atento por parte de García Lorca y una adaptación más radical, hasta el punto de que el propio Lorca la consideraba una especie de antología de la obra:

Voleu un altre exemple de com procedeix i he procedit sempre amb els clàssics en general i més concretament amb Lope de Vega? Ens l'ofereix *Fuenteovejuna*. D'aquesta obra només n'he donat, en les representacions de 'La Barraca', seixanta escenes. He separat tot el drama polític i m'he limitat a seguir el drama social. Però ho he advertit. No he dit: 'Ara aneu a veure i escoltar *Fuenteovejuna*', sinó que he anunciat: 'Vaig a presentar-vos una antologia de *Fuenteovejuna*'²³.

Gracias al recuerdo de varios miembros de La Barraca, Suzane W. Byrd ha reconstruido con bastante precisión el texto que se representó, tal como quedó tras los cortes de García Lorca para su "antología"²⁴. En efecto, Lorca ha exclui-

22. Joan Tomás, "A propòst de 'La dama boba'. García Lorca i el teatre clàssic espanyol", *art. cit.*

23. *Ibid.*

24. Suzanne W. Byrd, *La Fuenteovejuna de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Pliegos, 1984. Tambien ha analizado el alcance de esta adaptación lorquiana de *Fuenteovejuna* Teresa Huerta, "Tiempo de iniciativa en la *Fuenteovejuna* de Federico García Lorca", *Hispania*, LXXX, 2 (septiembre de 1997), pp. 480-487; sobre ésta y algunas otras versiones de *Fuenteovejuna*, véase el capítulo que le dedica Enrique García Santo-Tomás en su libro *La creación del "Fénix". Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 319-372; y el documentado trabajo de Emilio Peral Vega, "De reyes destronados. La figura del rey en el teatro clásico durante la Segunda República", en Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos (Monografías RESAD), 2006, pp. 351-377.

Luis Sáenz de la Calzada justificaba así la reducción del texto para acomodarlo a la sensibilidad del público a que iba dirigido:

"*Fuenteovejuna*, montada por Federico y Ugarte, fue, constituyó, una demostración clara de que con los autores clásicos –los llamados clásicos–, era lícito, legítimo, tomarse cuantas libertades se estimaran convenientes para que el juego de la escena resultara más próximo a la fibra sensible del espectador; la única condición para llevar a cabo semejante empresa, que,

do de la obra todo el conflicto político que subyace como argumento secundario y ha conservado únicamente el conflicto social, la insurrección popular contra la injusticia del poderoso. Se trata, por lo general, de cortes de escenas completas y de algunos versos sueltos, sobre todo aquellos que hacen referencia a los reyes. Sin embargo, no se ha evitado del todo su presencia en la obra, en contra de lo que a veces se ha dicho, sino sólo las referencias más explícitas a su poder, como cuando el Comendador pide que le escuchen porque “soy vuestro señor” y todos responden: “Nuestros señores/son los Reyes Católicos” (III, escena VI). A pesar de ello, Lorca no tiene inconveniente, según la versión que nos ofrece Suzanne Byrd, en mantener las alusiones que aparecen en las canciones que sirven para celebrar la muerte del Comendador:

MÚSICOS: ¡Muchos años vivan
Isabel y Fernando
y mueran los tiranos
[...]

FRONDOSO: ¡Vivan la bella Isabel,
y Fernando de Aragón
pues que en uno son,
él con ella, ella con él! (III, escena 10)²⁵

por otra parte, podía resultar peligrosa, era que la libertad tomada cumpliera todos los requisitos exigibles. Es lícito destacar, en la escena teatral, primeros, segundos y aún más planos, de modo que, al recortar, al separar unos de otros, la obra adquiriera un volumen determinado. Por lo demás, eso se hace, asimismo, en cualquier otro tipo de arte, sea éste o no interpretatorio. Pero en *Fuenteovejuna* Federico prescindió, y aun totalmente, de determinados planos de la obra, planos que la ubicaban en una época determinada y le restaban la universalidad que la obra tiene; de este modo quedaba al descubierto, con las espaldas al aire, con las carnes bajo la lluvia, el drama rural que ha sido consustancial con España, seguramente desde el Neolítico. Y la gente lo entendía así; aplaudía no sólo por la interpretación, la dirección, el juego escénico de los decorados y figurines, etc., sino porque se le hacía patente, como una herida, algo que, oscuramente consabido, llevaba el campesino en sus mecanismos mentales, en cada gota de su sangre y en los mares negros de su sudor cotidiano.

Federico consiguió un logro sustancial en este terreno; posteriormente, con mayor o menor éxito, se han llevado a cabo experimentos semejantes, pero yo creo que Federico abrió el camino, por otra parte de modo ejemplar.” (*Op. cit.*, p. 102).

Obsérvese, por otro lado, que Sáenz de la Calzada atribuye la autoría de la versión de *Fuenteovejuna* y de otros montajes de La Barraca, como *El burlador de Sevilla*, al trabajo conjunto de Lorca y Ugarte, cuya colaboración, fundamental en todos los aspectos como reconoció siempre el propio Lorca, ha sido a menudo relegada a un segundo plano. Véase al respecto el libro de Juan A. Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, en especial pp. 49-56.

25. Luis Sáenz de la Calzada, en *Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, recuerda que esta canción se ensayó con algunos retoques, pero fue finalmente retirada por el propio Federico en su pretensión de eliminar toda referencia histórica concreta para que *Fuenteovejuna* apareciera como un drama universal e intemporal (*op. cit.*, pp. 334-336).

En el acto I Lorca ha suprimido las escenas I y II, las relativas a la conspiración del Maestre de Calatrava y el Comendador en contra del dominio de los Reyes Católicos y su intento de atacar Ciudad Real y, en lógica correspondencia, la respuesta de los reyes enviando a Manrique a restituir el orden, tras recibir a los corregidores de la ciudad (escenas VIII y IX). De este modo, la obra se abre con la escena tercera del original, en que Laurencia y Pascuala hablan de amores y de la poco respetable conducta del Comendador, con lo que se entra directamente en el argumento principal, en todo momento fiel al desarrollo dramático propuesto por Lope. En el acto II tan sólo se suprimen tres breves escenas: las dos primeras, que nada aportan a la acción, y la XIV, en que el Comendador y el Maestre de Calatrava comienzan a asumir su derrota ante las tropas reales. Y en el III, en el que más cortes introdujo Lorca, hay una reducción drástica de la escena VII, la de la muerte del Comendador por el pueblo, que queda limitada a cuatro de las treinta y dos intervenciones originales (28 versos suprimidos). Además, desaparecen íntegramente las intervenciones de los reyes en las escenas VIII y IX; la XII, en que un soldado comunica al Maestre el fin del Comendador; y el soliloquio de Laurencia que es la XIII; finalmente, la obra concluye en lo que en el original es la escena XVI, quedando suprimidas totalmente las cinco últimas escenas, donde los dos conflictos, el social y el político, se funden con la intervención de los Reyes Católicos.

García Lorca logró de este modo una simplificación del argumento tal vez necesaria para el público al que iba dirigida la obra y, en todo caso, eficaz, puesto que *Fuenteovejuna* quedaba desgajada de sus circunstancias históricas y se universalizaba a la vez que quedaba plenamente actualizada. A ello contribuyó, sin duda, como era norma en La Barraca, la belleza del decorado y los figurines, obra de Alberto, el ritmo perfecto de la representación, la música y los bailes, sobre todo en la escena de la boda de Laurencia con Frondoso, para la que Pilar López montó una coreografía de danzas folklóricas, y se intercalaron las canciones “Sal a bailar, buena moza” y “Las agachadas”, tras las cuales se cantó el “Romance de Fuenteovejuna”, concertado también por Lorca²⁶.

26. En mayo de 1933, el codirector de La Barraca, Eduardo Ugarte, se refería al proyecto de representar *Fuenteovejuna* con estas palabras: “Preparamos una exhibición de *Fuenteovejuna*, que ha de causar sensación en el público español. Para que en la obra genial de Lope de Vega destaquen los valores populares con la grandiosidad debida, hemos incorporado a *Fuenteovejuna* ciertos efectos corales interesantísimos. El folklore español será nuestro colaborador principal” (*El Imparcial*, 2-V-1933, entrevista reproducida por Ian Gibson en “Federico García Lorca: tres entrevistas recuperadas”, *art. cit.*, pp. 114-117). Sobre las ilustraciones musicales de La Barraca debe consultarse el libro, no exento de errores e imprecisiones, de Ubaldo Bardi, *Federico García Lorca. Musicista, scenografo e direttore della Barraca*, Florencia, Prov. di Firenze, 1978, además del citado estudio de Sáenz de la Calzada, *Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*; también Mario Hernández, en su citada edición del libro de Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, incluye un apéndice de “Músicas para La Barraca. Transcripción de Gustavo Durán” (pp. 595-512).

La experiencia de La Barraca, en su conjunto, propició a García Lorca un campo de trabajo decisivo en su formación como hombre de teatro maduro y vanguardista, protagonista de todos los aspectos del hecho teatral: “Yo escojo, adapto, dirijo la escena y la interpretación, compongo las músicas y las danzas”²⁷. Dirigidos a un público esencialmente popular, o al menos bien distinto del habitual en las salas comerciales, los espectáculos de La Barraca nacieron condicionados por unas circunstancias que se tradujeron a la vez en estímulo creativo e innovador. Tanto la composición del grupo, formado por jóvenes estudiantes sin experiencia profesional, escenógrafos, figurinistas y músicos aficionados, como el carácter itinerante y abierto de las representaciones, casi siempre al aire libre, además de las limitaciones presupuestarias, obligaban, sin renunciar a la calidad, a una simplificación estilizada de las puestas en escena. Simplificación y estilización que permitieron una interpretación escénica de los textos clásicos prácticamente desconocida hasta entonces, muy cercana a las propuestas vanguardistas que desde hacía tiempo se podían ver en los más modernos teatros europeos.

La versión escénica de *La dama boba*, de Lope de Vega, supuso un paso más arriesgado en esta misma dirección, puesto que ahora se trataba de enfrentarse a un público más selecto, dueño de la taquilla y del éxito o fracaso del espectáculo, con los medios del teatro industrial: una compañía comercial, un escenógrafo profesional y un texto de reconocido prestigio en los escenarios convencionales. Desde el siglo XIX, en diversas adaptaciones y refundiciones²⁸, había sido elegida por las actrices más relevantes del teatro español para su lucimiento personal: Matilde Díez (esposa de Julián Romea), Teodora Lamadrid, María Guerrero, Carmen Cobeña... Reeditada hacia 1737 con el título de *La boba discreta. Comedia famosa*, las primeras representaciones decimonónicas se hicieron sobre la refundición de Dionisio Solís, quien cambió su título por el de *La niña boba o Buen maestro es el amor* y subió a las tablas entre 1820 y 1850 al menos en 51 ocasiones. Entre 1854 y 1864 siguió representándose con asiduidad y se han registrado al menos 26 funciones en diversos teatros madrileños. A partir de entonces, figuraba en el repertorio de varias compañías, tanto en sus temporadas regulares de Madrid como en las giras por provincias, y se convirtió en una de las piezas de

Sobre la plástica escenográfica diseñada por Alberto para este montaje, véase el artículo de José Luis Plaza Chillón, “Homenaje a Alberto Sánchez en el centenario de su nacimiento (1895-1995). Su labor plástica y escenográfica en el teatro: La *Fuenteovejuna* de Federico García Lorca”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 28, 1997, pp. 141-157.

27. Silvio d'Amico, “Encuentro con Federico García Lorca”, *Il Dramma* (Torino), 15 de mayo de 1935, reproducida en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 203; y en *OC*, III, p. 639.

28. Véase sobre su fortuna escénica la precisa síntesis, no del todo completa, de Felipe B. Pedraza Jiménez en su artículo “*La dama boba* y *Peribáñez*: las huellas en el tiempo”, en *Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002, Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Ministerio de Cultura, nº 17, 2002, pp. 12-40.

nuestro teatro clásico más habituales en los escenarios. Siguiendo el ejemplo de su gran maestra, Teodora Lamadrid, María Guerrero la incorporó a su repertorio, con el título de *La niña boba*, refundida por José Crespo, el 22 de febrero de 1895, en el séptimo de los llamados “Lunes Clásicos del Teatro Español”. Desde entonces, primero con Ricardo Calvo y a partir de la temporada siguiente con su marido, Fernando Díaz de Mendoza, la Guerrero se convirtió en su principal intérprete, aunque no la única. Vestida y caracterizada como Finea, fue immortalizada en 1906 por Joaquín Sorolla en un famoso retrato que lucía orgullosa. Con esta obra inició su primera gira argentina en el teatro Odeón de Buenos Aires, el 26 de mayo de 1897, y representó a España en el Teatro de las Naciones de París en 1898. Incluso la eligió para inaugurar el teatro Cervantes de Buenos Aires mucho tiempo después, el 5 de septiembre de 1921. En 1912 se imprimió en Barcelona una nueva adaptación, realizada por Luis Suñer Casademunt, que recorrió los escenarios de numerosas ciudades con compañías como la de Federico Oliver y Carmen Cobeña al menos hasta 1925. Muerta María Guerrero, su compañía todavía la mantenía en el repertorio en la temporada 1930-1931, con una representación el 5 de marzo de 1931 en el teatro Español de Madrid. Con estos precedentes, el reto de Lorca de afrontar una nueva versión escénica de *La dama boba* no parecía un trabajo menor.

3. EL ESTRENO DE *LA DAMA BOBA* EN BUENOS AIRES (1934)

Tras el triunfal estreno de *Bodas de sangre* el 29 de julio de 1933 en el teatro Maipo por Lola Membrives, la actriz lograría convencer a Lorca para que, acompañado por Manuel Fontanals, viajase a Buenos Aires, donde consolidaría de manera rotunda su prestigio como poeta, conferenciante y, sobre todo, como autor dramático tras las reposiciones en el teatro Avenida de *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*¹.

En octubre de 1933, a los pocos días de la llegada de García Lorca y Fontanals a la capital porteña, *La Nación* anunciaba la intención de la actriz Eva Franco de iniciar la temporada siguiente en el teatro de la Comedia con la famosa comedia de Lope de Vega *La niña boba*. En el artículo no se mencionaba en absoluto al autor granadino y se aseguraba que “la clásica pieza será ofrecida en esta oportunidad con arreglo a la reedición que de ella fue hecha hace algunos años en España con destino a María Guerrero, adaptándola, sin quitarle su contenido, ni su sabor, a épocas más recientes de las que saludaron su primera representación”. En cambio, sí se relacionaba a Fontanals con el proyecto, puesto que según el anónimo redactor de *La Nación* la dirección de la compañía había pensado encomendarle la escenografía del montaje, cuyo efecto más espectacular sería el deseo de la actriz de convertir la sala y el vestíbulo del teatro de la Comedia en una réplica del Corral de la Pacheca:

1. Sobre el triunfo de García Lorca en esta gira americana, véase el capítulo que le dedica Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, op. cit., pp. 263-306; y, al menos, Gabrielle Morelli, “Federico García Lorca a Buenos Aires e Montevideo: storia di un’apoteosi”, en Laura Dolfi (ed.), *Federico García Lorca e il suo tempo. Atti del Congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 259-278; menos interés tienen los análisis de su estancia en Buenos Aires y Montevideo en el volumen coordinado por Andrew A. Anderson, *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía/Fundación Focus-Abengoa, 1999.

Ahora bien, a efecto de que la representación tenga el marco apropiado a sus características salientes, la dirección del conjunto de Eva Franco ha pensado ofrecer la pieza de Lope de Vega realizando una transformación de la sala y del escenario en todo cuanto pueda ser un detalle sugerente de la época, en modo de reproducir lo más fielmente posible el local en que la obra fue dada a conocer, el tan mentado ‘Corral de la Pacheca’ [...]

De acuerdo con los propósitos de la dirección del conjunto de Eva Franco, existe el deseo de ofrecer la reconstrucción del popular sitio de los viejos cómicos españoles con el mayor lujo de detalles, entre otros ofreciendo la iluminación de la sala a base de los viejos velones y con la presencia de expendedores de los famosos refrescos de agua y azucarillos y la llamada aloja, tal como se hacía en el antiguo ‘Corral de la Pacheca’².

Todo parece indicar que Lorca no figuraba inicialmente en el proyecto, al que debió unirse más tarde por mediación tal vez de Fontanals o de la propia Eva Franco³. El hecho es que cuando a finales de enero de 1934 viajó a Montevideo con el

2. “*La niña boba* en un elenco nacional. Eva Franco desea debutar con ella el año próximo. El escenógrafo español Fontanals pintará los decorados”, *La Nación* (Buenos Aires), 26-X-1933, p. 11. Sobre la labor escenográfica de Manuel Fontanals y su colaboración con García Lorca, véase el libro de Rosa Peralta Gilabert, *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos (Monografías RESAD), 2007.

3. Eva Franco, en la imprecisión de unos recuerdos revividos a los 78 años, incluía al poeta granadino en sus planes desde el principio: “Mi padre, José J. Franco, quería poner en escena *La dama boba*, de Lope, que García Lorca había adaptado respetando escrupulosamente el contenido y achicando los versos. Como es natural, mi padre quiso que fuera yo quien la estrenara [...] Y la dirección para el estreno corría a cargo, naturalmente, de Federico”.

En cuanto a su primer encuentro con el poeta, declaraba:

“Tuvo lugar al poco tiempo de venir. Le esperábamos en el teatro de la Comedia, hoy desaparecido [...]

Federico comenzó leyéndonos *La dama boba*; más que leyéndola, como si pusiera estrellas en cada palabra, y yo miraba sus manos que eran un prodigio de espuma en cada verso: iban y venían por los sitios del aire... más bien eran ellas las que hablaban” (“Eva Franco o la elegancia del recuerdo”, en Pedro Villarejo, *García Lorca en Buenos Aires. Una resurrección anterior a la muerte*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1986, pp. 103-109).

En otro testimonio no menos impreciso, aproximadamente de la misma época, Eva Franco evocaba así su primer encuentro con el poeta y la decisión de representar *La dama boba*: “Lola Membrives fue quien lo trajo para sus *Bodas de sangre*. Ella me lo presentó la noche que hizo una función para los actores y para los escritores [...] Y a raíz de este encuentro él me fue a ver. Parece que le gustaba cómo yo trabajaba [...] Él no tenía ninguna [obra], estaba escribiendo *Yerma*, una obra dramática, según nos dijo. Y la tenía pensada para otra actriz, no para mí [...] Lógicamente, dentro de la temporada de Lola no podía hacer otra obra en otra compañía. Pero prometió que cuando terminara la temporada, antes de irse a España, iba a buscar una para mí [...] Terminó el año 33 y en los primeros días del 34 apareció Federico con *La dama boba*, que fue una joya, porque la redujo y la preparó adaptándola para una compañía argentina que entonces no tenía posibilidades...” (“Tres testimonios”, *La Nación* (Buenos Aires), 10-VIII-1986, sección “Letras/Artes”, p. 1).

propósito de terminar *Yerma* para que la Membrives pudiera estrenarla en la reanudación de una temporada interrumpida por una súbita enfermedad, llevaba también el firme compromiso de concluir el arreglo de *La dama boba* para Eva Franco. Así lo confirmaba el 31 de enero *La Nación*, al anunciar la temporada de la compañía en la Comedia, bajo la dirección artística de Carlos Calderón de la Barca, cuyo inicio se preveía entre el 3 y el 8 de marzo. El articulista ratificaba que se había encomendado a Fontanals “la labor de transformación de la sala, así como los bocetos de vestuario y de la presentación escénica”. Y que la presentación de la compañía, cuyo elenco había quedado definitivamente constituido, se iba a hacer con *La niña boba*. Aunque se volvía a hacer referencia a la “adaptación modernizada” que de la misma ofreció María Guerrero, se aclaraba que ya no será ésta la que se ofrecerá en la Comedia, ya que la obra de Lope de Vega

será presentada por Eva Franco bajo la forma de una antología de sus escenas realizada por el poeta García Lorca, que tratará la obra de Lope con arreglo a las exigencias de la técnica del teatro moderno, intercalando en la acción varias canciones de la época, seleccionadas por él mismo. La pieza así realizada por el autor de ‘Bodas de Sangre’ constará de tres actos, subdivididos en varios cuadros [...].

Debido al cuidadoso estudio que exige la pieza de Lope, el poeta García Lorca, que se encuentra en Montevideo, se propone dar lectura al arreglo por él realizado dentro de pocos días, iniciándose en seguida los ensayos⁴.

Precisamente a Lorca le disgustaba sobremanera la refundición ofrecida por María Guerrero, en su opinión contraria al espíritu de la obra de Lope. Preguntado en una entrevista de 1935 acerca de qué criterio se había servido para hacer su versión de *La dama boba*, respondía:

Del mío. Verás. He intentado seguir fielmente el espíritu de Lope. A mi juicio, aquella grande e inolvidable actriz que se llamó María Guerrero, y que tanta gloria dio a nuestro teatro, se equivocó al ofrecer a su público esta obra. La dama boba aparecía ya lista y después se fingía boba. Y no es así como la hace Lope. La dama boba es una boba a la que el amor hace lista; pero ella vuelve a ser boba –esta vez de modo fingido– para conseguir lo que desea. Así se explica el que Lope haga en su obra que la (*sic*) den mayor dote que a su hermana, ya que la familia, sabiendo que es boba, quiere casarla, y ve en el dotarla mejor el modo de hacerlo. Yo, repito, creo haberme atenido estrictamente al espíritu del genio, cuyo espíritu no puede corregirse⁵.

4. “La temporada de Eva Franco. Se iniciará con *La niña boba*, de Lope de Vega. La sala será transformada en el viejo Corral de la Pacheca”, *La Nación* (Buenos Aires), 31-I-1934, p. 8.

5. Miguel Pérez Ferrero, “La conmemoración del tricentenario de Lope de Vega. Federico García Lorca habla de la gran fiesta conmemorativa de Lope de Vega, en la que Margarita Xirgu

Apenas llegado de Montevideo, el 17 de febrero, García Lorca lee a la compañía su versión de *La dama boba*⁶ y ese mismo día escribe a sus padres, anunciándoles que va a dirigir la obra, aunque mantiene su intención de embarcarse para regresar a España el 6 de marzo: “Ahora estoy dirigiendo *La Niña Boba*, de Lope, para la compañía argentina de Eva Franco. Me conviene, pues yo la he arreglado, y así cobraré los derechos, que serán bastantes pesetas”⁷. La prensa bonaerense recogía inmediatamente la noticia. El día 19, *Crítica* anunciaba el inicio de

va a representar el día 27 su versión de ‘La dama boba’, que alcanzó doscientas representaciones en Buenos Aires”, *Heraldo de Madrid*, 22-VIII-1935, p. 7, en *OC*, III, pp. 642-46. En otra entrevista del mismo año: “Us diré més: María Guerrero, que era una actriu magnífica, presentava –através d’una refosa feta, creo, pel seu marit i un traspunt– *La dama boba* com una ingènua que feia la tonta. No, no! *La Boba* de Lope és *boba* de veritat! Lope no volgué, com molts suposen, oposar dos caràcters, sinó demostrar que una ànima obscura pot ésser curada per l’amor. És més clar que l’aigua.” (Joan Tomás, “A propòsit de ‘La dama boba’. García Lorca i el teatre clàssic espanyol”, *art. cit.*).

A pesar de que el vestido que lucía María Guerrero en sus representaciones de *La niña boba* fue alabado por la crítica de la época, así como su interpretación (véase, por ejemplo, el artículo de José Ramón Mélida, “Indumentaria teatral. El traje de la *Niña Boba*”, *El Diario del Teatro*, n° 71, 7-III-1895), hay, no obstante, una anécdota de Valle-Inclán, siempre incisivo con la actriz, que pone en duda el respeto de María Guerrero al espíritu de la obra, y en cierto modo ratifica la opinión de García Lorca, aunque cada uno aluda a un aspecto diferente del montaje:

“La Guerrero –decía en la ocasión que digo– siempre ha puesto las obras mal. Y como alguien, por disculpar verdaderamente la admiración sincera que pudiera sentir, o por incitar al crítico, se permitiera aducir que acaso, en los últimos tiempos había decaído el prestigio escénico de aquella compañía, por la ruina a que los había llevado su despilfarro, insistió don Ramón: –No, no, siempre han puesto las obras mal, y peor cuanto más dinero tenían y presumían de lujo y elegancia en *la mayor propiedad*. Y si no, vamos a ver: ¿Qué obra dicen que estaba muy bien? De sus mejores tiempos. ¿*La niña boba*? *La niña boba*. ¿Qué es la protagonista? Una señorita tonta de la clase media que le hace burletas al maestro y se esconde por los desvanes entre las esteras. ¿Cómo vistió el personaje la Guerrero? Yéndose al Museo del Prado y haciendo copiar exactamente el traje de Corte de la Infanta Margarita por Velázquez, con que luego la retrató Sorolla a ella. Pues, señores, es lo mismo que si dentro de trescientos años, hay un director de escena que quiere poner *La verbena de la Paloma* y se dice: Hay que hacerlo bien. Busquemos documentos auténticos. Aquí tenemos ya el *Blanco y Negro*, el mejor semanario ilustrado de aquella época. Es del año 1901. Lo mismo da, diez años arriba o abajo; para el caso es igual. Ya está. Ya tenemos los trajes. Miren ustedes qué cuadro el de esta fotografía de la Familia Real: ‘Boda de S.A.R. la Princesa de Asturias’. Y visten a la Susana y la Casta ‘la morena y la rubia hijas del pueblo de Madrid’ con los trajes de gran gala de doña María Cristina de Habsburgo-Lorena y su Corte, el día que casó a su hija y heredera del trono español”. (Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español* (ed. de Enrique de Rivas), Valencia, Pre-Textos, 1991, pp. 314-315).

6. “Mañana se reunirá en el teatro de la Comedia la compañía de Eva Franco”, *La Nación* (Buenos Aires), 16-II-1934, p. 9. La reunión estaba prevista a las 14,30 horas, “a efectos de escuchar la lectura de la pieza de Lope de Vega, *La niña boba*, cuya refundición acaba de hacer el poeta español Federico García Lorca”.

7. Federico García Lorca, *Epistolario completo* (ed. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer), Madrid, Cátedra, 1997, p. 799.

los ensayos: “Ahora el poeta, inquieto siempre, se apresta a dirigir en colaboración con Carlos Calderón de la Barca los ensayos de *La dama boba*, la bella comedia de Lope de Vega, y sin duda será ese espectáculo de estilización y antología escénica una nueva valoración de la obra clásica. También eso tendremos, pues, que agradecerle”. En la misma entrevista se daba cuenta de la rapidez con que se iba a preparar el estreno, del papel de Lorca como responsable último del montaje y de su labor como adaptador del texto y de las canciones:

El 3 de marzo asistirá García Lorca al estreno por la compañía de Eva Franco de *La dama boba*. Todos los arreglos de la sala se harán en plazo perentorio y sin que por eso se interrumpen los ensayos que serán intensos, pues el director titular del elenco, Carlos Calderón de la Barca, está resuelto a que la compañía de Eva Franco debute el día 3.

- *Supongo* -le dijo García Lorca a Calderón de la Barca, delante de la compañía-, *que estos señores no se enojarán si les hago subir una escalera un centenar de veces cuando la necesidad de lograr un detalle así lo imponga.*

- *Puede usted confiar absolutamente en la disciplina y dedicación de los actores argentinos* -respondió el director de Eva Franco.

Y a pesar de que no es lo más favorable a sus condiciones la representación de una obra clásica española, estamos seguros de que García Lorca quedará gratamente sorprendido de la ductilidad y facilidad de captación de nuestros cómicos.

- *Hacer una refundición de La dama boba hubiera sido una profanación y no un hecho digno de un poeta* -manifestó García Lorca a los elementos de la compañía de Eva Franco-. *Por eso he preferido hacer cortes en las partes que esta bella pieza lo tolera y agregarle unas canciones.*

En seguida, se puso a la tarea de leer y comentar. Todos los actores quedaron encantados del poeta español⁸.

A los pocos días, el 25 de febrero, Octavio Ramírez publicaba una importante entrevista con los que, según la dirección de la compañía, iban a ser los máximos responsables del espectáculo, Lorca y Fontanals, “pues aquí se hará lo que ellos quieran; nada más que lo que ellos dispongan y todo lo que ellos digan”⁹. Preguntado el autor granadino sobre cómo se había enfrentado al texto

8. “García Lorca presentará un ensayo de teatro de títeres”, *Crítica*, 19-II-1934, entrevista por primera vez recogida por Mario Hernández en su edición del *Retablillo de Don Cristóbal y Doña Rosita. Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guñol andaluz* (Versión inédita de Buenos Aires, 1934), Granada, Patronato Federico García Lorca de la Diputación Provincial de Granada/Casa-Museo Federico García Lorca de Fuentevaqueros, 1992, pp. 111-112.

9. Octavio Ramírez, “Lope de Vega en un teatro nacional”, *La Nación* (Buenos Aires), 25-II-1934, sección “Artes y Letras”, p. 2. Esta entrevista fue recuperada por Marie Laffranque en “Federico García Lorca. Textes et paroles retrouvés”, *Bulletin Hispanique*, LVIII, n° 3, julio-

de Lope, respondía manifestando el profundo respeto que le inspiraban los textos clásicos, cuyo espíritu era para él intocable:

No he refundido, sino que he cortado, lo que es muy distinto. Las obras maestras no pueden refundirse. Es un pecado que yo jamás me hubiera atrevido a cometer. No es posible quitarles escenas, cuadros, ni nada que sea esencial a su trama ni a su idea. La obra, tal como yo la he arreglado, queda igual e intacta en su armazón y en su desarrollo. *La dama boba*, título que he querido respetar, aunque quizá tenga más belleza *La niña boba*, pues aquel es el auténtico que le puso Lope, e ignoro cómo y cuándo ha surgido el segundo, llegará así íntegra en su proceso y en todos sus elementos esenciales. No he hecho más que cortar versos. De estos sí he suprimido muchos¹⁰. Lo he hecho por una serie de razones poderosas y hasta esenciales. Además de que la extensión original de la pieza fatigaría al público de hoy, hay versos que sobran. Esto lo digo sin desmedro del respeto ilimitado, incondicional, que me merece toda la obra de Lope. Hay versos en cantidad, la mayoría de una belleza excepcional, de un donaire incomparablemente flexible y armonioso, pero con la precipitación con que tuvo que escribir para dejar hecha su producción monumental, en su fecundidad inagotable y en su facilidad torrencial, era forzoso que alguna vez se le deslizara algún verso menos bello, menos jugoso, menos esencial o menos ajustado que la mayoría, y éstos son los que he eliminado. La refundición, es decir, la tarea de suprimir escenas y partes enteras, sería muy fácil, pero es un sacrilegio. Los cortes, en cambio, son mucho más difíciles y demandan una tarea mucho más ardua que, no obstante, es la que he emprendido, porque era la única que debía realizar. Cortar significa, en seguida, engarzar. Y el engarce

septiembre de 1956, pp. 331-333; Laffranque indica a pie de página la fecha correcta, aunque, tal como advierte, no reproduce todo el texto de Octavio Ramírez. Omite el principio, dedicado a ilustrar el éxito creciente del teatro clásico en el mundo (“Recordar las obras clásicas, aparte de los teatros destinados especialmente a eso, verbigracia la Comedia Francesa, es una tendencia que se ha ido acentuando cada vez más en estos últimos años [...]”) y la introducción que precede a las declaraciones de Fontanals, donde el entrevistador habla del ambiente de los verdaderos corrales de comedias. En *OC*, III, pp. 591-593, Arturo del Hoyo reproduce el mismo texto de Laffranque, pero confunde la fecha de su aparición en *La Nación*, que él sitúa en un imposible 12 de enero de 1934 (p. 1.238).

10. En 1935, cuando se le insinuaba si no había suprimido fragmentos fundamentales de la comedia, y la había desvirtuado, respondía que había cortado pocos versos:

–Aqueixa pobre gent que em censuren a propòsit de *La dama boba*, no saben ni que Lope de Vega existit. Confón en *La dama boba*, de Lope, de l’immens Lope, amb *La niña boba*, que des de fa anys es ve representant i que no és altra cosa que una refosa lamentable.

– Què heu suprimit vós en definitiva?

– Vint versos. Menys! Uns quinze, només. I potser ni hi arriben. Són versos innecessaris i més aviat dolents. Són punts morts de l’obra. El teatre clàssic espanyol està ple de punts morts d’aquests. Són versos que resultaven pesats i alteraven el ritme de farsa –de farsa molieresca– que he volgut donar a la comèdia” (Joan Tomás, “A propòsit de *La dama boba*. García Lorca i el teatre clàssic espanyol”, *art. cit.*).

del verso con lógica, con ritmo, con armonía, es un trabajo muy difícil, muy prolijo, que es lo que yo he hecho con escrupulosidad, con el fervor que me ha despertado siempre la joya literaria que he tenido en mis manos. *La dama boba* se representará, pues, en la Comedia, aligerada, cortada, nunca refundida. Queda, no sólo lo esencial, sino lo mejor de ella, porque cuando he encontrado un verso de soberana belleza, aun sin ser esencial a la acción o a la idea, lo he dejado, lo he respetado, porque habría sido una profanación tocarlo. Y así, creo, estoy seguro de que la obra de Lope llegará al público de Buenos Aires a través de la compañía nacional que ha tenido el inspirado intento de revivirla, no sólo con toda su lozanía, en toda su gracia, en todo su donaire, sino también más perfecta, porque ahora queda de ella lo más grande, lo más justo, lo más armonioso, lo más bello.

Por su parte, Fontanals daba cuenta de las dificultades con que se había encontrado a la hora de transformar el teatro en una réplica de los corrales del Siglo de Oro, tanto por cuestiones de orden práctico como de convención teatral, puesto que el intento de enjear los palcos a modo de balcones que simulaban las paredes laterales del ficticio corral a veces daba la impresión de cárcel más que de ventana. En cuanto a la solución escenográfica de la obra, había procurado respetar en lo posible las técnicas propias de los primitivos corrales, pero sin descartar un toque de modernidad y funcionalidad visual:

...la decoración de fondo que yo he realizado está constituida por un juego de escaleras, que también era posible en los corrales, puesto que ellas eran muchas veces el espontáneo telón de fondo que formaban las escaleras que conducían a las casas vecinas. Ésta ya permite realizar motivos visuales de color y de perspectiva. Para facilitar y hacer más variado el movimiento escénico he colocado a un costado del escenario un tablado pequeño, desde el cual los personajes dialogan con los otros que están en el plano normal de la escena y aun suben y bajan, permitiendo un desarrollo flexible y novedoso. Y para dar mayor amplitud a los motivos pictóricos he puesto a un lado del escenario, pero bien visible desde la sala, un jardín, recurso perfectamente lógico, puesto que desde muchos corrales eran también visibles los jardines contiguos. De esta manera se verá bajo un amplio arco de follaje, un refrescante panorama de fronda, que transmitirá la impresión de su lozanía, enriqueciendo el cuadro con su color y su perspectiva. Era necesario hacer un corral, pero también hacer un corral con visualidad y con belleza. Yo creo que he realizado las dos cosas.

El estreno, como estaba previsto, tuvo lugar el 3 de marzo y obtuvo un éxito casi unánime de crítica. La reseña de *La Prensa*¹¹ destacaba la “cuidada versión” de la obra de Lope “en una reducción realizada por el poeta y dramaturgo espa-

11. “La compañía de Eva Franco se presentó con *La niña boba*. El singular esfuerzo del conjunto alcanzó resultados en verdad halagadores”, *La Prensa* (Buenos Aires), 4-III-1934, p. 19.

ñol Federico García Lorca". Aunque no dejaba de reconocer "el singular esfuerzo del conjunto" y el acierto de la protagonista y algunos actores en su interpretación (Gerardo Blanco, Rosa Catá, Irma Córdoba, Olimpio Bobio), lamentaba la falta de naturalidad y la inseguridad de la mayoría, que "hicieron lo que pudieron"; y a la vez que elogiaba el trabajo del escenógrafo y del director de escena, reconociendo que "la postura escénica fue impecable", opinaba que "los trozos musicales que acompañan la escena en diversos momentos, recogidos o compuestos por García Lorca, fueron notas que no llenaron del todo su misión de levantar el carácter brillante de la pieza".

El crítico de *La Nación*¹² comenzaba describiendo el efecto de la transformación del teatro en corral de comedias llevada a cabo por Fontanals:

El vestíbulo, recubierto totalmente, lo mismo que la sala, para ocultar la arquitectura permanente, comienza ya, con las rejas de sus balcones, el color de sus paredes, la nota castellana de algún farol típico y alguna maceta florida, a formar la atmósfera apropiada y sugerente. La transformación se acentúa en la sala, hasta recibirse la sensación de no estar en un teatro, en un teatro de nuestros días. Las barandas de los palcos han tomado forma de ventanas, ventanas irregulares, desde luego, buscando el desorden artístico, pues la simetría lo habría hecho monótono, algunas de ellas con rejas, aun a riesgo de inutilizar localidades aprovechables. Todo está dado en tonos oscuros, sobrios, con una gran simplicidad de motivos y líneas. No obstante, el conjunto no es triste, ni siquiera lóbrego. Por el contrario, si bien sin la alegría del color, produce una impresión grata, envuelve en una atmósfera propicia, mansa, apacible, y es además marco decorativo, de una belleza, como tiene que serlo, para conservar la fidelidad, discreta, modesta, que lleva, en su misma sencillez, su sello de devoción artística.

A continuación, ponderaba el trabajo de Lorca, en quien advertía la mano firme de un fino poeta y un verdadero hombre de teatro como adaptador; y también se refería con un ligero reproche al apartado musical:

La adaptación de García Lorca la ha reducido considerablemente en extensión, haciéndola así ganar en agilidad, por lo mismo que más concentrada, más amena y acercándola más al ritmo acelerado de la hora. De otra manera, con ser una joya para la lectura, quizá no podría representarse hoy, destinándose al vasto auditorio medio, ésta, ni tal vez ninguna obra del teatro clásico. Pero la reducción hecha por un hombre de teatro ha tenido que ser, como es la que hemos escuchado anoche, lógica y experta, y, por un poeta, armoniosa, perfectamente engarzada en las puntas de cada corte

12. "Diose anoche *La dama boba*. El público de la Comedia celebró ayer a Eva Franco. Constituye un bello espectáculo, lleno de color evocativo", *La Nación* (Buenos Aires), 4-III-1934, p. 15.

[...] A todo esto ha agregado García Lorca algunos trozos de música apropiada y un baile final que, si no es posible afirmar que encuadren totalmente en una comedia, le imprimen animación, sabor de época, y hacen caer el telón sobre una escena animada y llamativa.

Por último, repetía similares reparos a los expresados por su colega de *La Prensa* en lo referente a la labor de los actores, entre los que sólo destacaba a Eva Franco (Finea) y a Irma Córdoba (Clara). Pero concluía valorando muy positivamente el espectáculo en su conjunto, al que calificaba de bello y brillante, sobre todo en lo referente a su presentación escénica:

Además de la transformación de la sala, a la que ya nos hemos referido, la escena ha sido puesta con un buen gusto, un lujo, un color, una atmósfera viviente y luminosa, como sólo puede lograr, en un escenario nacional, la paleta española de Fontanals. Los trajes son admirables, no sólo de tonos, sino de dibujo. Hay momentos en que el decorado, el vestuario y la disposición de los personajes, merecerían ser inmovilizados en un cuadro. Y todo es exacto y todo es bello en la presentación escénica de *La dama boba*.

Precisamente esta exactitud era uno de los caballos de batalla de Lorca como director escénico, puesto que no se trataba sólo de recuperar cabalmente el espíritu de los textos clásicos, sino de presentarlos de modo adecuado, con el tono y el ritmo que el propio texto imponía. Son innumerables los testimonios de los actores que con él trabajaron en este sentido. Ian Gibson recoge, referido a este montaje, el de Irma Córdoba, quien recordaba “la intensidad con que el poeta les hacía ensayar sus papeles, insistiendo sobre el exacto cronometraje de los movimientos y velando cuidadosamente por la dicción de los actores”¹³. Pablo Suero, en este sentido, apreciaba en su justa medida el trabajo de dirección de Federico, por encima de su labor de adaptador. Lo esencial no estaba en el tratamiento del texto, sino en el ritmo escénico, en la modernidad de la puesta en escena:

Le ha dado un ritmo nuevo, una gracia alada a las escenas y a los movimientos de las figuras, imponiéndoles una gracia estereotipada y mecánica de muñecos. No de otro modo se ponen en los modernos teatros del mundo las comedias y farsas clásicas hoy. García Lorca ha puesto al servicio de nuestros comediantes toda su ciencia de director de *La Barraca*, y el resultado no puede ser más halagüeño¹⁴.

13. Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, *op. cit.*, p. 300.

14. Pablo Suero, “Reflexiones acerca de *La niña boba*”, *Noticias Gráficas* (Buenos Aires), 5-III-1934, p. 12, *apud* Ian Gibson, *op. cit.*, p. 300.

El éxito de crítica se vio refrendado por una acogida del público tan espectacular como inesperada, que hizo que la obra llegara a representarse ininterrumpidamente hasta el 17 de mayo, alcanzando la impresionante cifra, máxime tratándose de una obra clásica, de 161 representaciones, tantas o más que los grandes éxitos del teatro original lorquiano. Según testimonio de Eva Franco, Lorca salía todas las noches a recoger los aplausos del público y decía unas palabras, que siempre leía. Al día siguiente del estreno, el diario *Crítica* recogía el texto del discurso de agradecimiento de Lorca al público y a los actores, tras el éxito obtenido. De nuevo aclaraba su criterio a la hora de enfrentarse a los versos de Lope, a quien ofrecía los aplausos del público, como a todos los que habían hecho posible el montaje:

Señoras y señores:

Yo quiero esta noche dedicar los aplausos del senado, y contando con su aprobación, a la memoria de Lope de Vega, monstruo de la naturaleza y padre del teatro. Con profundo respeto he puesto la obra, pensando que salgan a la luz todas sus esencias perennes y ocultando cuidadosamente lo que solamente se entendía en su tiempo y carece ahora de virtud poética. El siglo XIX llevó su afán dogmático hasta triturar estas joyas clásicas en esas refundiciones hechas con la vista puesta en el lucimiento de un divo. El poeta actual, más libre y respetuoso, no pone de su cosecha nada y deja correr esta fuente de maravilla en todo su color antiguo. ¿Antiguo? No. En este caso, eterno.

Lope de Vega, múltiple, llega al paisaje de Shakespeare con su tragedia *El caballero de Olmedo* y abre la puerta de esta *Dama boba* al aire de espejos y violines amarillos, donde respira Molière, o al aire lleno de pimienta, donde suenan los cascabeles de Goldoni.

Por eso he procurado aliviar la obra de monólogos, hasta ponerla como una muchachita puesta sobre la punta de sus pies para alcanzar una rosa muy alta. Si este juego divino de amor que jugó Félix Lope de Vega y Carpio os ha conmovido, agradecedlo a esta compañía, a cuyo frente ríe la deliciosa Eva Franco, que ha puesto esfuerzo y pasión para conseguirlo. Para su entusiasta director, Carlos Calderón de la Barca, de una compañía nacional, en una tan españolísima obra que ha dado lugar a que el gran Manuel Fontanals realice esta poética evocación clásica, que mete al espectador dentro del ambiente de la comedia.

En nombre de todos, gracias y salud¹⁵.

Hay que recordar, para concluir, otro importante discurso de Lorca de algún modo relacionado con la obra. El 15 de marzo Eva Franco ofreció a los actores de

15. "García Lorca ofrendó los aplausos a Lope de Vega. Ha conservado en 'La niña boba' sus virtudes poéticas. Destacó el esfuerzo y pasión de los intérpretes", *Crítica* (Buenos Aires), 4-III-1934, p. 11, en *OC*, III, pp. 448-49.

Buenos Aires una representación especial de *La dama boba*, en una fiesta celebrada en honor de Lola Membrives. En uno de los entreactos, Lorca leyó un discurso apasionado en defensa del teatro, en cuya decadencia, reiteraba una y otra vez, no creía, aunque sí estaba convencido de que “ha perdido su autoridad porque día tras día se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio. El teatro necesita dinero, y es justo y fundamental para su vida que sea motivo de lucro; pero hasta la mitad, nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura”. Por ello no dudaba en afirmar que al teatro comercial “hay que exigirle un minimum de decoro y recordarle en todo momento su función artística, su función educativa”. Porque para Lorca el teatro es ante todo, arte, un “gran arte que nace con el hombre”, al que el público asiste con emoción siempre que se le ofrece de un modo adecuado, y para esto es imprescindible la labor del director de escena: “Esto lo deben ir sabiendo todas las compañías. Hacen falta directores de escena autorizados y documentados que transformen las obras y las interpreten con un estilo”. Cuando se trabaja con este criterio, el teatro recupera su autoridad y vienen los éxitos:

Por eso me dan tanto aliento los éxitos como el de *Mirandolina*, este de *La dama boba* y los de la *Gran Lola*, entre otros, que dan autoridad al teatro y alegría a los actores, que se sienten lo que son, artistas en función de un arte que cultivan y al cual dedican su actividad de hombres.

El teatro tiene que volver por sus antiguos fueros con el respeto y la devoción que merecen.

Y tras “una interesante referencia a la resurrección de los clásicos a que asiste Europa” que el periodista no transcribe, pero que se conserva en el manuscrito autógrafa del discurso, Lorca volvió a aludir a *La dama boba*, aprovechando la ocasión para salir al paso de la única censura que la crítica había hecho a su versión de la obra de Lope, las ilustraciones musicales y el baile final, que justificó como plenamente de acuerdo con el carácter de la comedia y con la tradición del teatro clásico español:

Cuando un arte necesita jugos hay que volver a buscar sus raíces para refrescarlas de nuevo y que surjan inéditas flores. El teatro necesita volver a la tierra para cobrar nuevos bríos. Hoy se inicia en todo el mundo una revisión de los clásicos que resulta apasionante. París asiste con asombro a la nueva resurrección de *Coriolano*, y los italianos y los alemanes y los españoles ponen los clásicos al alcance del pueblo. Por eso, he gozado montando esta obra de Lope, como monté en España con gran éxito *Fuente Ovejuna* y *El burlador*, de Tirso. Con alegría y con profundo respeto, tratando de resucitar viejas esencias y orientarme sin refundiciones odiosas hacia el modo antiguo. Vossler, el gran tratadista de Lope de Vega, lo aconseja diciendo: ‘Hoy no se puede representar una obra clásica íntegramente sino dándole un nuevo ritmo’, y yo añado: y exaltando lo que tuvo de espectáculo en su época, es decir, con la ayuda de la danza y el canto.

Puede parecer que estas canciones y bailes que yo he puesto en *La dama boba* no están de acuerdo con el carácter de la comedia. Pero no es verdad. Todavía por premura de tiempo he puesto pocas. En el teatro español de la época se bailaba y cantaba constantemente, y de ahí nació la zarzuela española con *La púrpura de la rosa* y *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca. Se mezclaban con las comedias, y en todo momento, las danzas y canciones más variadas... que no tenían relación directa con la obra pero que la ayudaban y levantaban su ritmo de modo eficaz. Y el resultado se ha visto aquí donde cada intervención de la música es un descanso para el espectador y un subrayado del ambiente verbal¹⁶.

A su regreso a España, García Lorca valoraba el éxito obtenido por su versión de *La dama boba* en Buenos Aires, sumado al éxito definitivo y rotundo de su propio teatro, como un triunfo del teatro español: "Lo que a mí me satisface de este éxito es que ha sido un triunfo del teatro español. Allí, donde llegan compañías excelentes de todo el mundo, cómo ha gustado *La niña boba*, de Lope, que Fontanals me ayudó a montar espléndidamente, y cómo han recibido público y crítica *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa*"¹⁷. Triunfo que, sin duda, confirmaba de modo definitivo su fe en el teatro, su confianza plena en la renovación de nuestra escena. El 14 de abril de 1934, en una entrevista con Miguel Pérez Ferrero, quien se refería al poeta a su regreso de Buenos Aires como "embajador extraordinario de España y su cultura en Hispanoamérica", García Lorca respondía así cuando se le preguntaba si después de su experiencia americana creía en la renovación del teatro español:

Estoy convencido de ello. Dentro de pocos años no quedará nada o sólo quedará lo poquísimo que debe de lo que hoy existe y tiene 'cierta resonancia'. En Buenos Aires la renovación ya se ha iniciado. ¿Quieres un ejemplo? Pues ahí va. Tú ya sabes que yo, además de mi obra, he querido que se representase el teatro de nuestros clásicos. Pues bien: cuando doña María

16. "No creo en la decadencia del teatro", dijo anoche Federico García Lorca. Habló en la función especial para actores realizada en el teatro Comedia y *Crítica* publica exclusivamente su discurso", *Crítica* (Buenos Aires), 16-III-1934, p. 15, recogida por J. Comincioli en "Federico García Lorca. Un texto olvidado y cuatro documentos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 130, octubre de 1960, pp. 31-35. En *OC*, III, pp. 450-454 se reproduce literalmente esta versión del periódico bonaerense. Miguel García Posada, en su reciente edición de las *Obras Completas* (Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, *III. Prosa*, pp. 242-246) ha recuperado el manuscrito autógrafo de este discurso que se conserva en el Archivo García Lorca y que es un borrador con variantes, escrito a lápiz, que, corregido, debió servir como para elaborar el artículo periodístico. La última parte de nuestra cita está tomada de la transcripción de García Posada, puesto que incluye el párrafo que el periodista omitió.

17. Juan Chabás, "Federico García Lorca y la tragedia", *Luz*, 3-VII-1934, p. 6, en *OC*, III, pp. 604-606.

Guerrero inauguró el teatro Cervantes de Buenos Aires dio diez representaciones de *La dama boba*, y ahora Eva Franco, con su compañía nacional argentina, llega a las cien representaciones en la refundición mía, con el teatro convertido en Corral de la Pacheca por ese enorme escenógrafo que es Fontanals, cuyos decorados son ovacionados cada noche y cuya presencia reclama el público¹⁸.

18. Miguel Pérez Ferrero, "Los españoles fuera de España. Federico García Lorca, el gran poeta del 'Romancero Gitano', ha sido durante seis meses embajador intelectual de nuestro país en la Argentina", *Heraldo de Madrid*, 14-IV-1934, p. 4, reproducida por Eutimio Martín en "Federico García Lorca: dos entrevistas desconocidas", *Ínsula*, n° 402, mayo de 1980, pp. 1 y 14.

Por las mismas fechas, otra revista significativa, *Diablo Mundo*, recogía con entusiasmo el éxito lorquiano en Buenos Aires y significaba el triunfo de *La dama boba* como un logro digno del mayor de los encomios, como caso "ejemplar" para los responsables de la vida escénica española del momento:

"Ahí está, referente al gran público de teatros, el caso de García Lorca en América.

El poeta ha adaptado *La dama boba*, de Lope, y la comedia alcanzó más de cien representaciones. El hecho es éste. Descontemos ahora su eficacia hispanoamericanizante.

Increíble, quizás, se me dirá. Porque es cierto que hoy grandes masas de lectores y espectadores tienen de la comedia antigua una noción confusa e indiferenciada: la impresión de que es siempre lo mismo; una vaga adhesión que se inclina ante el fenómeno globalmente considerado y prescinde de las realizaciones singulares, mal conocidas o confusamente recordadas. Cierto, repito, pero el caso sigue ahí, ejemplar ya. ¿Cómo fue esto? Del modo más sencillo y humano: el poeta ha ido por la comedia española no como el que mantiene tradiciones y destila esencias nacionales, sino como el que va a antologizar, es decir: a elegir flores. Por esto estamos seguros de que la escenificación de *La dama boba* se aproxima más que ningún otro intento de vivificación de los clásicos al espíritu y a los modos de realización de los días de Lope.

García Lorca no refunde, en el significado corriente de la palabra. Adapta. Y adapta sin adular, atento a un sentido íntimo de la obra, que él sabe descubrir como poeta aunque quizás no sepa, ni le importe, razonar como erudito.

La visión de los escenarios nos evoca la obra, a los que no hemos podido gozar de ella, y la expresión de su genuino lopismo. Aquellas comedias de Lope que eran graciosas cuestiones de amor, ingenioso planteamiento de problemas poéticos, juego y lírica debieron ser así; fueron así en la mente de Lope. Lo incomprensible es que no sigan siendo deleite nuestro, hoy que tenemos todos los medios para potenciarlas.

Y nuestro objeto al trazar este ligero comentario -dejando intacto el tema a los especialistas-, ha sido acusar el hecho y su significación. Esta fresca, vital incorporación de las letras hispánicas clásicas a los grandes públicos de América y la identificación que ella supone con un pasado capaz todavía de ser presente es empresa auténtica. Auténtica y nacional.

Para nuestra escena, una enseñanza: el público va una, diez, cien noches a ver *La dama boba*, de Lope. ¡Claro que va!" (Antonio Morón, "García Lorca y el teatro clásico", *Diablo Mundo*, n° 2, 5-V-1934, p. 7, reproducido por Nigel Dennis, *Diablo Mundo: Los intelectuales y la República. Antología*, Madrid, Fundamentos, 1983, pp. 133-135).

4. EL AÑO DE LOPE (1935)

Si durante mucho tiempo los clásicos habían sido objeto de debate, la celebración del tricentenario de la muerte del Fénix en 1935 avivó aún más una polémica en la que se entremezclaban intereses económicos, políticos, ideológicos y artísticos. Y galvanizó, a pesar del escaso apoyo oficial, la producción de espectáculos de obras clásicas, el rescate de textos olvidados o alejados de los escenarios, la revisión de puestas en escena recientes pero anticuadas, la experimentación de nuevas fórmulas escenográficas para la presentación de los textos de Lope, etc. El Gobierno se había comprometido a potenciar y subvencionar buena parte de los fastos en honor al gran Lope; incluso al calor del tricentenario se había intentado, tras largos años de estéril polémica, encauzar definitivamente la creación de un Teatro Nacional¹. Pero las incoherencias de un Ministerio de Instrucción Pública sometido a constantes cambios de titular en un momento de gran inestabilidad política, la falta de organización y la escasez –por otro lado, crónica– de recursos económicos limitaron a poco más que un apoyo testimonial los grandes proyectos iniciales. Proyectos que, si bien desde el punto de vista de la difusión editorial llegaron a ser fructíferos, en el aspecto escénico acabaron reduciéndose a una breve serie de representaciones subvencionadas y al empeño de algunas compañías y grupos de iniciativa privada, que ofrecieron montajes en ocasiones más espectaculares que los oficiales.

La inconcreción de los planes del Ministerio de Instrucción Pública, que hasta el mes de abril no nombró la Junta Central de Iniciativas del Tricentenario, presidida por Menéndez Pidal, dejó en manos de compañías y grupos aislados las primeras propuestas escénicas en honor a Lope. A finales de 1934, la compañía Xirgu-Borrás, concesionaria del teatro Español de Madrid, había avanzado un

1. Véase Juan Aguilera Sastre, “Antecedentes republicanos de los Teatros Nacionales”, en *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, I, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Teatral, 1993, pp. 1-39; y su libro *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.

programa de actuación que pensaba presentar al Ministerio, y el Teatro Escuela de Arte (conocido como la TEA), dirigido por Cipriano de Rivas Cherif, anunciaba una representación mensual de una obra del Fénix², entre ellas *Peribáñez* y *El Caballero de Olmedo*, con las que García Lorca también iba a trabajar en dos proyectos distintos. Finalmente, por dificultades de subsistencia del grupo, la TEA sólo lograría presentar dos montajes, *El acero de Madrid* (el 4 de febrero) y *La corona merecida* (el 9 de marzo). Pero la obra que rompió el fuego de las representaciones conmemorativas de Lope fue la adaptación de *La Dorotea* realizada por Eduardo Marquina, que la compañía de Carmen Díaz estrenó en el teatro Cómico el 23 de enero. Sólo dos días más tarde, el Club Teatral Anfistora, dirigido por Pura Maortua de Ucelay y Federico García Lorca –que en marzo de 1933 había hecho su presentación en el teatro Español con la reposición de *La zapatera prodigiosa* y el estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y que en junio de 1934 había ofrecido su segundo programa, *Liliom*, del dramaturgo húngaro Ferenc Molnár– presentaba en el restaurado cine Capitol su particular contribución al tricentenario de Lope: una espectacular versión íntegra de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, que se convirtió en un verdadero acontecimiento escénico.

Según el relato de Margarita Ucelay, en 1934 el Club Teatral había comenzado los ensayos de *Así que pasen cinco años*, pero el autor granadino, disconforme con el reparto, impidió que siguieran adelante. En su lugar se abordó el auto sacramental de Lope de Vega *La maya*, obra sazonada con numerosas canciones y bailes cuyos ensayos Lorca encargó a Regino Sainz de la Maza en tanto le mantenían ocupado sus obligaciones y viajes con La Barraca. Pero el proyecto se abandonó a pesar de estar muy avanzados los ensayos ante la perspectiva del año de Lope, al que se quería contribuir con un montaje de mayor empaque. Se eligió entonces *Peribáñez*, para el que se contaba con un elenco de actores idóneo³.

2. Victorino Tamayo, “Ante el centenario de Lope. Cómo se propone honrar al Fénix la compañía del Español. Y lo que prepara la T.E.A.”, *La Voz*, 28-XII-1934, p. 3. Sobre Margarita Xirgu y Rivas Cherif al frente del Español así como sobre las actividades de la TEA, véase el estudio de Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, op. cit., en especial pp. 281-287 y 326-340; no aporta novedades significativas el libro de M^a Carmen Gil Fombellida, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos (Monografías RESAD), 2003; un minucioso y documentado rastreo hemerográfico de los actos del tricentenario de Lope promovidos por Margarita Xirgu y Rivas Cherif nos proporciona el artículo de Miguel A. Iglesias, “Cipriano Rivas Cherif (sic) y Margarita Xirgu en el tricentenario de Lope de Vega: datos para la historia del teatro español”, *Anuario Lope de Vega*, V, 1999, pp. 83-118. Sobre las lecturas que se hicieron del teatro de Lope con motivo del tricentenario, véase el artículo de Francisco Florit Durán, “La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura”, *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, pp. 107-124.

3. Margarita Ucelay, “El Club Teatral Anfistora”, en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, op. cit., pp. 453-467.



Federico García Lorca con Pura Maortua de Ucelay y algunos actores del Club Teatral Anfistora tras la representación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* en el cine Capitol, en enero de 1935 (*Abora*, 29-I-1935).



Los intérpretes de *Peribáñez*, ataviados con sus trajes populares auténticos, en el homenaje a Lope ofrecido por el Club Anfistora (*Abora*, 29-I-1935).

Una de las cuestiones fundamentales que los dos codirectores de Anfistora hubieron de dirimir al enfrentarse al montaje era la versión de la obra que se pretendía ofrecer. García Lorca, siguiendo el ejemplo de los montajes de La Barraca, pretendía suprimir las escenas finales, en las que el rey Enrique el Doliente perdona a Peribáñez tras conocer el verdadero motivo de su crimen, puesto que “después que Peribáñez ha matado al Comendador, querer sostener la atención de los espectadores durante las escenas que siguen, sería empresa tan absurda como querer sostener el techo del teatro con las espaldas”⁴. Según Francisco García Lorca, este tipo de supresiones no tenían sólo un matiz político -la presentación del rey como supremo símbolo de la justicia en plena República-, sino que respondían también a una “actitud crítica de orden teatral”, puesto que “Federico no creía en el descenso final del drama”⁵. Por contra, Pura Ucelay mostró su empeño en no suprimir el final, ya que “creía que la irrupción de luz y color aportada por la escena de corte equilibraría el luminoso comienzo del drama, que paulatinamente se iba oscureciendo -en ambiente, trajes, color y luz- según marchaba a su fin el trágico amor del Comendador”. Finalmente, el criterio de Pura, avalado por José F. Montesinos, “que aconsejó fidelidad al Fénix en su centenario”, triunfó y la obra se ofreció íntegra en su texto original⁶.

La velada, tras dos meses de intensos ensayos, resultó un espectáculo extraordinario. El viernes 25 de enero, a las 10,30 de la noche, daba comienzo la “función de gala”, que se inició con un apasionado discurso de García Lorca en el que reclamaba la necesidad de que el teatro del momento entroncara con la auténtica tradición del teatro nacional:

4. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, *op. cit.*, p. 446. Las palabras están entremilladas, como si fueran el parlamento textual que Federico dirige a Pura Maortua.

5. *Ibid.*, pp. 446-47.

6. Margarita Ucelay, “El Club Teatral Anfistora”, *art. cit.*, p. 461. No todos los críticos valoraron positivamente esta decisión. Juan G. Olmedilla, en su reseña del estreno, se congratulaba del “espectáculo exquisito”, pero se quejaba de que un montaje semejante difícilmente hallaría cabida en un teatro comercial y sólo podría dirigirse a minorías cultas, ya que se trataba de un “espectáculo erudito, de selección”, imposible de repetir “ante una masa de espectadores invitados que se aburriera y no acabase de comprender o emocionarse por falta de acorde entre la sensibilidad de antaño y la presente”. Para él la solución era precisamente lo contrario de lo que Lorca y otros renovadores de nuestra escena, como Rivas Cherif, venían proponiendo y demostrando al acercarse a los clásicos: una refundición del texto, “libérrima, para la inmensa mayoría de nuestro público”, ya que en su opinión “sólo un senado ilustre, como era el de anoche, capaz de saborear el primor de las reconstrucciones arqueológicas, de deleitarse con los ‘primitivos’ [...] puede pasar hoy por hoy, hasta aplaudirla, la extraordinaria ingenuidad de procedimiento de ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’, con sus convencionalismos pueriles -la escena de la reja, a gritos, a dos pasos de los segadores que duermen- con sus apartes y sus frases al paño, con el simplismo de su regia justicia...” (Juan G. Olmedilla, “Los del Club Anfistora honran a Lope. Una magnífica reconstrucción escénica de ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’ en el Capitol”, *Heraldo de Madrid*, 26-I-1935, p. 4).

Señoras y señores: No salgo yo aquí esta noche para hacer el panegírico de Lope, que llenaría una montaña con cien valles o se podría escribir sobre la morada hoja de un lirio fresco, pero nunca en unas cuantas líneas, sino para subrayar la acción modesta, acción llena de fe, de un grupo de gentes amigas del teatro, que hoy celebran la renovada gloria del más grande poeta dramático del idioma español.

Da vergüenza decirlo, pero hay que decirlo como triste verdad vergonzosa, increíble en que vivimos respecto de nuestros más representativos poetas: el alejamiento que todos tenemos de nuestro vivo, resplandeciente, inmortal teatro clásico.

Los empresarios, que llaman a estas obras con el nombre de *capa y espada*, le echan la culpa al público diciendo: 'No está educado; esto no gusta ahora'; el público les echa la culpa a los actores diciendo: 'No lo saben hacer, ¡qué malos son!'. Y los actores le echan la culpa a la Fatalidad, que siempre les equivoca los papeles, o al traje, que les aprieta demasiado.

Mientras tanto, el palpitante tesoro de un verdadero teatro nacional, único en el mundo, permanece en la sombra esperando siempre el día de su difusión, rodeado de las más cretinas discusiones y los proyectos más insustanciales y antipoéticos.

Con la avalancha de comedias de ascensor y piso principal que hemos padecido durante tantos años, comedias donde no hay una rosa, ni una melancólica ráfaga de lluvia, ni un llanto por causa verdadera, hemos roto la cadena con el teatro romántico que nos acercaba -a pesar de refundiciones y criterios rítmicos equivocados- al magnífico teatro de ardiente expresión hispánica, hoy desconocido o de perfil borroso para la mayoría de los españoles. Un río de merengue y venenosa hipocresía hay ya entre aquellos poetas y nosotros, y será difícil llegar a la otra orilla porque no usamos los dos talismanes para cruzarlo sin peligro, los dos talismanes gloriosos que ellos no olvidaron nunca, los dos talismanes polos de toda creación verdadera, que son *valentía y libertad*.

Nos hemos olvidado totalmente [de] que Tirso de Molina pone en escena el incesto de Tamar y Amnón con el atrevimiento y la crudeza que no ha tenido un poeta como Gabriel D'Annunzio. No se representa nunca *El mágico prodigioso*, de Calderón, tan grande como el *Fausto*, y no recordamos que este poeta ha hecho dialogar, en escena, a las fuentes, los aires, el pensamiento, la sombra, los días de la semana. No queremos oír las ideas revolucionarias, las terribles palabrotas, el frenesí amoroso, aquellos pechos de doña María Coronel desnudos en medio de la escena, quemados por el hacha purificadora, pechos de mujer trágica que brillan como dos lunas de fuego y leche en el humanísimo teatro de Lope.

Hemos olvidado el ritmo, la sabiduría, la gracia totalmente modernas del entremés de Don Miguel de Cervantes.

Hemos olvidado el clima de un teatro entero y, al olvidarlo, se nos ha convertido en agua sucia la sangre poderosa que llevábamos en las venas.

* * *

Con motivo del centenario de Lope de Vega se comienzan a representar obras que son como verdaderos estrenos y que debían saber de memoria los niños de las escuelas públicas si nuestros mayores hubieran tenido y hubieran sabido darnos educación verdadera.

Los actores de este Club Teatral representan el *Peribáñez* no de modo perfecto, cosa que sería imprudente exigirles, pero sí con un respeto y un entusiasmo que yo me enorgullezco en subrayar para animarles en futuras empresas. Nadie puede imaginarse los desvelos, el trabajo, la constancia, el espíritu de sacrificio y el arte que su directora, Pura Maortua de Ucelay, ha invertido en esta labor que yo he visto crecer ante mis ojos.

La obra está montada con el anacronismo necesario para acercarla a nuestra sensibilidad actual. Una reconstrucción histórica de la época se nos perdería en las manos, sin sustancia; aparte de que las obras siguen viviendo con los años y, así como Lope admitió las interpretaciones románticas, hoy protestaría enérgicamente de ellas.

Hemos elegido los trajes de las mujeres de Monte Hermoso y de La Alberca como expresiones populares vivas, que pueden por su tradición animar con nobleza y tranquilidad la atmósfera de Lope.

Hemos ido a comprarlos a estos pueblos porque ninguna modista acertaba con el estilo del pliegue violento y la ternura casta del volante, sabroso como un pan caliente.

Las pajas amarillas, los espejitos de las capotas, los corazones de pana roja, las cintas, los refajos de diez colores y los encajes gordos en la penumbra morena del seno de las campesinas actuales se hermanan, de modo justo, con los relinchos, las coces, con la aceitada cabellera poética de la Casilda de Lope y con la camisa maravillosa de Peribáñez, que, llena de jazmines, trae en dorado azafate una vieja, el día antes de su boda.

El *Peribáñez* es largo y debo callar para que comience el idilio más enternecedor que se puede escuchar sobre un escenario. En nombre del Club doy las gracias a todos por la generosa ayuda que significa vuestra presencia⁷.

Peribáñez significó, sin duda, el más resonante éxito del Club Anfistora, cuyo secreto, en palabras de Agustín de Figueroa, “consiste precisamente en la unidad de valores, en la belleza del conjunto y la armonía general”⁸. Antonio

7. De este texto hay varias versiones, entre ellas la del borrador que reprodujo Mario Hernández en su edición de Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit. pp. 491-93; y otro autógrafo publicado por Remedios Casamar en “Presentación de *Peribáñez* por el Club Anfistora (Un texto inédito de García Lorca)”, *Extramuros*, VII, nº 27, 2002, pp. 13-14. Reproducimos la versión definitiva que ofrece Mario Hernández en su artículo “Federico García Lorca, hispanista”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 33-34, 2003, pp. 335-356.

8. Agustín de Figueroa, “Información teatral. Un gran éxito de Anfistora. ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’, en Capitol”, *Abora*, 27-I-1935, p. 39.

Espina destacaba en su reseña la conjunción de aciertos que propiciaron el resultado final: “Desde la elección de la obra entre todas las de Lope hasta los últimos detalles de luz, de entonación y de ritmos escénicos, pasando por el ajuste de las figuras, la propiedad y riqueza del vestuario, sin detrimento de una sencillez del mejor gusto, y la perfecta disciplina de los actores, todo, repetimos, constituyó un acierto...”⁹. Antonio de Obregón reparaba en la trascendencia de la colaboración del poeta granadino como director de escena al lado de Pura Ucelay: “Las transcripciones musicales, la mímica, la armonía y el ritmo de la obra ha estado en manos de García Lorca, que, además de ser un gran poeta, es un gran director, y que es capaz de inculcar a todos los que le rodean el hábito artístico misterioso y profundo que a él le anima”¹⁰.

Otro elemento que contribuyó decisivamente al éxito de *Peribáñez* fue la escenografía diseñada por Manuel Fontanals para el poco profundo escenario del Capitol, cuyo proscenio, no obstante “consiente agrupaciones y permite en dos planos movimientos eficaces”, según Díez-Canedo, para quien lo más destacable de la labor de Fontanals era su modernidad (“un elemento constante cuyo carácter varían, de cuadro a cuadro, los accesorios”) y su maestría en el uso de la luz escénica: “Gran juego de luz, con el cual podemos ver sobre el decorado, cielo, nubes, estrellas con todo el encanto del natural”¹¹. Un anónimo redactor de *Ya* (¿Melchor Fernández Almagro?) ofrecía, el mismo día del estreno, una descripción precisa de la labor del escenógrafo:

Manuel Fontanals ha dispuesto un decorado único y fijo para toda la obra, haciendo alusión a los dieciocho cuadros en que está dividida, por medio de apliques escénicos, puertas, ventanas, cortinas, vidrieras, tapices que se superponen a la arquitectura escueta del decorado, formada por dos arcos unidos por un cuerpo central y coronados por un tejadillo.

Así, con vidrieras y tapices se marcan el palacio del rey y la estancia del comendador; con una reja y unas puertas, la calle; con unas cortinas ramadas, la casa de Peribáñez... Con ello y con la luz, espléndidamente dotada en el Capitol con más de sesenta focos, se han de conseguir bellos efectos esce-

9. Antonio Espina, “Escena y bastidores. Capitol. Homenaje a Lope de Vega por el Club Anfistora. Representación de ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’”, *El Sol*, 26-I-1935, p. 2.

10. Antonio de Obregón, “Un acontecimiento artístico. ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’, de Lope de Vega”, *Diario de Madrid*, 26-I-1935, p. 4.

11. E. Díez-Canedo, “Información teatral. En el Capitol. El Club Anfistora y Lope de Vega. Representación del ‘Peribáñez’”, *La Voz*, 26-I-1935, p. 3. Agustín de Figueroa (*art. cit.*) insistía en este mismo aspecto: “El decorado de Fontanals constituye un alarde de estilización y buen gusto, animado de continuo por sorprendentes efectos de luz. No se puede pedir una imitación más lograda del firmamento. Después de contemplarlo, no podemos tolerar ya esos cielos convencionales, con sus nubes pintadas, de inverosímil quietud”.

nográficos, de una ingenuidad y una sencillez muy a tono con la perfección clásica de la obra¹².

Como había avanzado Lorca en la presentación del espectáculo, tal vez el aspecto más llamativo del montaje fue el vestuario, parte del cual, los trajes rústicos, eran ricos y auténticos trajes populares recogidos por Pura Ucelay en seis días de recorrido por los pueblos de Toledo, Cáceres y Salamanca, excursión en la que Lorca también participó recogiendo canciones populares. Según una precisa y curiosa información del diario *Ya*, un traje de los llamados “de vistas”, para las labradoras, estaba compuesto por dos refajos, corpiño, manteleta, pañuelo, medias, cofia, delantal, zapatos y lazos, y el conjunto ascendía a 300 pts. de la época. El anónimo redactor detallaba que los trajes “son vivos de color, bordados a mano, de paño recio y duro, con adornos sobrepuestos y respunteados. Sus refajos se abren en campana, y al sentarse, forman alrededor de la labradora un ruedo, como si fuera una flor”. Los trajes de los reyes y los cortesanos, por el contrario, fueron diseñados por Pura Ucelay sobre modelos de Velázquez y Coello, “y acomodando los trajes al sentido de la letra, de la acotación, y del espíritu de la obra de Lope, para buscar, no una reconstrucción arqueológica, sino una verosimilitud artística”¹³.

En cuanto a la música, Jesús Bal y Gay transcribió dos canciones antiguas acomodándolas a las letras de Lope y el propio Lorca armonizó otras tres canciones populares recogidas por él y diseñó la coreografía de los bailes del cortejo de bodas con que se inicia la obra¹⁴.

12. “Trajes populares auténticos para ‘Peribáñez’. El de la novia fue prestado por el cura de La Alberca. Una arquitectura escénica de Fontanals”, *Ya*, 25-I-1935, p. 8. Ingenuidad y sencillez eran también las notas que destacaba Felipe Lluch en el trabajo de Fontanals: “...compuso una ingenua construcción, casi infantil, sobre un panorama en el que la luz fingía la amplitud del cielo abierto. Ante la sencilla arquitectura, que cambiaba con apliques de puertas, rejas, vidrieras o alféizares, un abstracto juego de plataformas daba movilidad a la escena, que respondía con su claridad y sencillez alegre y soleada a la ternura galana y campesina de la obra más emotiva y entrañable de Lope de Vega” (Felipe Lluch Garín, “Decoración moderna en el teatro de Lope. Sus obras renuevan la escenografía”, *Ya*, 22-VIII-1935, p. 9).

13. “Trajes populares auténticos para ‘Peribáñez’”, *art. cit.* El articulista daba cuenta también de curiosas anécdotas sobre cómo se realizaba la compra, la actitud de los campesinos, el intento de engaño que en Montehermoso sufrió Pura Ucelay con un traje de hombre por el que había pagado venticuatro duros o cómo el cura de La Alberca “le entregó en préstamo, en vista de la desolación de los compradores, el que viste Casilda, la mujer de Peribáñez”.

14. Según M. Ucelay (“El Club Teatral Anfistora”, *art. cit.*, pp. 461-62), hubo cierto conflicto a causa de la música, pues Lorca rechazó parte de las canciones propuestas por Bal y Gay por “arqueológicas” y prefirió las que él había recogido, “sencillas y frescas, humildes si se quiere...”

Adolfo Salazar, por su parte, aclaraba así la cuestión:

“En la representación tan notable que el Club teatral Anfistora ha dado ayer de ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’ debieron incluirse cuatro páginas de la época en que la acción

Finalmente, los jóvenes actores de Anfistora acertaron con el tono de la obra y formaron un grupo compacto y disciplinado, en el que “se ve, en ocasiones, al ‘aficionado’, pero frecuentemente también la aptitud no estropeada por la afectación o el remedo”¹⁵. A la salida del teatro, García Lorca no podía ocultar la satisfacción:

Sí –nos dice–; hemos recorrido muchos kilómetros en busca de trajes... ¡Lo que luchamos para que un cura nos prestara uno!... ¡Lo que tuvimos que rogarle para convencerle!... Yo estoy encantado y satisfecho del éxito... Lo confieso... La señora Maortua de Ucelay ha hecho esfuerzos considerables, y nosotros, todo lo que hemos podido... Claro que había que contar con Fontanals... Fontanals es un artista y además un ingeniero del teatro... Es el único ingeniero teatral que hay en España... ¿Y los actores? ¿Verdad que todos están muy bien?... Debemos trabajar mucho, muchísimo, por el buen teatro... ¡Qué versos los de Lope!... ¡Qué portento ‘Peribáñez’!...¹⁶

Según una gacetilla de *Abora*, “el éxito clamoroso alcanzado en la primera representación” obligó a los directores del Club Teatral Anfistora a repetir la representación el domingo, día 27, a las 10,40 de la noche. Las representaciones se prolongaron después, al menos, durante los días 29, 30 y 31 de enero y 1 de febrero, aparte de otras posteriores, como la subvencionada por el Ayuntamiento de Madrid, el 7 de febrero, o la ofrecida en fecha indeterminada en la Fundación del Amo¹⁷.

transcurre, transcritas por Bal. Premuras de tiempo han hecho que sólo sean dos las piezas coetáneas. Estas son: en el romance de la mujer de Peribáñez, el puesto en música en el siglo XVI por Fuenllana, que comienza ‘Antequera sale el moro’. Otra es una composición anónima, a cuatro voces, existente en el ‘Cancionero de Palacio’ (número 74), con las palabras ‘Muchos van de amor heridos’, y que han sido adaptadas con gran exactitud a las de Lope: ‘Cogiome a tu puerta el toro, linda casada’.

Las canciones populares que figuran en la primera escena (canción de boda) y la del ‘trébole’ pertenecen al rico acervo popular, que conoce como pocos Federico García Lorca. Bal tenía preparados el pasacalle de José Marín ‘Al son de los arroyuelos’ y un villancico de Juan de la Encina, que no han podido cantarse ahora...” (S., “Escena y bastidores”, *El Sol*, 26-I-1935, p. 2).

15. E. Díez-Canedo, “Información teatral. En el Capitol. El Club Anfistora y Lope de Vega...”, *art. cit.*

El reparto fue el siguiente: Casilda, Belisa Bascarán; Inés, Germaine Heygel; Constanza, Leonor G. Villamarín; Reina, Margarita Ucelay; Peribáñez, Severino Mejuto; Comendador, Xavier del Arco; Luján, Ernesto Guerra; Leonardo, Enrique Mejuto; Antón y Licenciado, Antonio Calero; Bartolo y Blas, Alejandro Fuentes; Gil, Juan Linares; Pintor, M. Cátedra; Belardo, J. Cátedra; Rey, Ricardo Raigosa; Condestable, Alfonso de las Heras; Helipe y un Secretario, Félix Corella; Llorente, Florencio Magaña; Paje, Consuelo Monasterio (M. Fernández Almagro, “Gala en Capitol en honor de Lope de Vega. ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’”, *Ya*, 26-I-1935, p. 8).

16. Antonio de Obregón, “Un acontecimiento artístico...”, *art. cit.*; este fragmento se reproduce en *OC*, III, p. 620.

17. Margarita Ucelay, “El Club Teatral Anfistora”, *art. cit.*, p. 462. *Fénix*, “Revista del Tricentenario de Lope de Vega”, dirigida por Miguel Herrero García y Joaquín de Entrambasaguas, en su breve reseña del estreno del Capitol, ya hablaba de que “el éxito rotundo de público que ha obligado a repetir la representación de la obra posteriormente, ha demostrado no sólo la

Por las mismas fechas, Cipriano de Rivas Cherif, director de la compañía Xirgu-Borrás, concesionaria del teatro Español de Madrid, elevaba una instancia al alcalde de la ciudad para solicitar su apoyo y el del Gobierno para llevar a cabo su programa de homenaje al Fénix, centrado en una temporada popular a precios reducidos dedicada exclusivamente a Lope. Y entre otras cosas, “propone además, haciéndose cargo de una parte del proyecto de la Sociedad de Autores, la construcción de un ‘corral de comedias’, reproducido de los antiguos en que tuvieron lugar las representaciones lopescas, en el cual dará la compañía del Español *La dama boba*, puesta por García Lorca y Fontanals, que tan gran éxito ha tenido en Buenos Aires”¹⁸.

Precisamente el primer montaje de esa temporada popular dedicada a Lope fue *Fuenteovejuna*, en versión escénica realizada por el propio Rivas Cherif, quien a pesar de participar de criterios artísticos en gran medida coincidentes con los de Lorca, criticaba las versiones que habían refundido el texto o prescindido de las escenas relativas a la intervención de los Reyes Católicos, aunque no citaba expresamente la versión de Lorca para La Barraca que, sin duda, debía conocer:

Desde que tengo memoria personal de teatro se han dado hasta la fecha no más de dos versiones escénicas de *Fuenteovejuna*. Hace ya muchos años, la primera, refundida por Valle-Inclán y Manuel Bueno, conforme al criterio restrictivo de la libertad lopesca, que imponía, siguiendo el gusto francés de los tres actos clásicos y las normas teatrales de la época, la dirección artística de D. Fernando Díaz de Mendoza. La otra, recientemente, en una breve temporada que dirigió en el Español hace cuatro años D. Federico Oliver, en la que *Fuenteovejuna* ya tuvo por principal intérprete a D. Enrique Borrás, y fue representado el papel de Laurencia, encomendado ahora a Margarita Xirgu, por Ana Adamuz. También fue refundida la obra, con un carácter doblemente restrictivo, por Enrique López Alarcón, pues se sometió el movimiento dramático del texto original a un solo escenario y se suprimió

calidad del espectáculo, sino la predisposición del ambiente a favor de la obra de Lope y lo mucho que se puede lograr con representaciones de esta índole, en que la cultura, el buen gusto y el entusiasmo marchen unidos en dirección e intérpretes” (“Una representación del ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’”, *Fénix*, nº 1, 27-II-1935, pp. 151-152). Y en abril daba escueta cuenta de una nueva función, sin especificar la fecha en que tuvo lugar: “En la Fundación del Amo tuvo lugar una solemne representación de *Peribáñez*, por el *Club Teatral Anfistora*, bellamente decorado y vestido” (“El Tricentenario en Madrid. Representaciones”, *Fénix*, nº 2, 27-IV-1935, p. 286). Una reconstrucción hemerográfica de los detalles del estreno, sin apenas novedades sobre lo expuesto, nos ofrece Miguel A. Iglesias en su artículo “*Peribáñez y el Comendador de Ocaña* en la versión de Federico García Lorca y el Club Teatral Anfistora: noticias y recepción de la obra en la prensa madrileña”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 32, 2002, pp. 33-45.

18. Victorino Tamayo, “Información teatral. Ante el tricentenario de Lope”, *La Voz*, 2-II-1935, p. 3.

por entero toda intervención de los Reyes Católicos, a semejanza de la versión rusa, cosa a mi entender equivocada en España, incluso tomando la *Fuenteovejuna* como legítima propaganda de una política nacional republicana, ya que la significación de la justicia real en la obra de Lope, como en otras de mayor substancia monárquica del teatro del gran siglo literario español, es siempre católica, en su acepción pura, es decir, universal, frente a la política anárquica de los señores feudales. Ese sentido universal de penetración de la soberanía popular con la representación de una justicia elevada por encima de los privilegios de casta, y entonces representada por el gobierno de los Reyes Católicos, sancionadores de la revuelta vengativa contra el comendador muerto a manos de *Fuenteovejuna*, no necesita, por propia virtud del texto original, mayores esclarecimientos para los auditorios populares¹⁹.

A finales de junio terminaba la temporada de Margarita Xirgu en el Español, precisamente con otro montaje de Lope de Vega, *El villano en su rincón*, y antes de despedirse declaraba que, tras un compromiso para representar *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea* en Granada durante las fiestas del Corpus Christi, volvería a Madrid, donde “seguiremos ensayando ‘La niña boba’, según la bellísima adaptación hecha por García Lorca, que ya llevamos muy adelantada de ensayos. Si es posible, la representaremos en agosto, coincidiendo con el centenario de Lope”²⁰. La incertidumbre sobre el estreno se mantuvo hasta que, previo informe favorable de la Junta del Centenario, el Ministerio de Instrucción Pública decidió subvencionar un programa de actos organizados y dirigidos por Rivas Cherif que pretendían cerrar dignamente el ciclo iniciado en el Español, “sin la menor asistencia oficial hasta la fecha”. El programa preveía la representación de *Fuenteovejuna* en la plaza del pueblo cordobés que le da título, a requerimiento de su Ayuntamiento, el día 24 de agosto; el 27, coincidiendo con la fecha de la muerte de Lope, *La dama boba*, “en la adaptación moderna del texto original íntegro por Federico García Lorca, el poeta dramático por excelencia de la nueva generación

19. Victorino Tamayo, “La conmemoración de Lope en el Español. Lo que será la representación de ‘Fuenteovejuna’”, *La Voz*, 18-III-1935, p. 5. Al hablar de cómo se ha enfrentado al texto de Lope, podemos advertir la sintonía de criterios entre Rivas Cherif y Lorca: “Hay una nueva versión escénica, que yo no llamo refundición, porque yo he respetado la integridad del texto de Lope, con ligeros cortes, no más que las escenas reiterativas que la escasez de medios teatrales hacía necesarias, tal vez para ilustración del público en lo que hoy ha de entrarle por los ojos. He interpretado, pues, el texto original, repito, sin tergiversarlo ni adulterarlo, pero procurando servirlo ‘originalmente’, eso, sí, con la misma libertad que el propio Lope se propuso al escribir sus comedias. Creo que esa es la labor de un director del día con el teatro de los clásicos”.

20. Santiago de la Cruz, “Balance y experiencia de la temporada teatral 1934-35. La ilustre actriz Margarita Xirgu, en su quinta temporada del teatro Español, ha comprobado que no tiene ninguna eficacia para sumar o restar público la propaganda de las hojas parroquiales”, *Heraldo de Madrid*, 21-VI-1935, p. 7.

española”, en un festival organizado por *El Liberal*; el día 29, *Fuenteovejuna*, también al aire libre, en función organizada por el Centro Popular Enciclopédico; y entre el 28 de agosto y el 3 de septiembre, como despedida del teatro Español, del que la Xirgu iba a ser irremediabilmente dasalajada por decisión del Ayuntamiento madrileño, presidido por Rafael Salazar Alonso, funciones en aquel escenario de *La dama boba* y *El villano en su rincón*²¹.

Casi siempre que se hablaba de representaciones de Lope de Vega o de actos conmemorativos de su tricentenario en conferencias, revistas literarias o en las páginas de crítica de los periódicos, seguían resonando los ecos del éxito de *La dama boba* en Buenos Aires el año anterior. Tanto Menéndez Pidal como Ángel del Río aludieron con elogio a las representaciones protagonizadas por Eva Franco al hablar de la pervivencia de Lope en el arte contemporáneo, destacando su éxito “como si fuese una actualidad teatral” y la calidad de Lorca como director escénico en su puesta en escena “a la manera moderna”²². Cercana ya la fecha del tricentenario, en un monográfico que dedicó a Lope la *Sección Artes-Letras* de *La Nación* de Buenos Aires, Pedro Henríquez Hureña se refería a la recuperación del teatro de Lope de Vega durante el siglo XIX, conseguida a través de refundiciones que lo ofrecían “destrozado y contrahecho”; y añadía: “Sólo el siglo XX volverá, por fin, a las obras intactas, como *La dama boba*, en Buenos Aires, bajo la insuperable dirección –dirección de poeta y de creador dramático– encomendada a Federico García Lorca”²³. También Amado Alonso insistía en que el éxito sin precedentes de aquel montaje, ejemplo de cómo debía recuperarse el teatro de Lope para un público popular, había que atribuírselo fundamentalmente al instinto dramático y al saber poético de su director:

Hace un par de años hemos visto a una excelente compañía teatral argentina, la de Eva Franco, representar más de ciento cincuenta veces consecutivas una de sus numerosísimas comedias: *La dama boba*. Y el teatro se llenaba de un público, no de especialistas ni de devotos del tradicionalismo español, sino de público de aluvión que vive en esta enorme ciudad cosmopolita, compuesto de familias originarias de todas las partes del mundo; un público que gozó esta deliciosa comedia de hace trescientos y pico de años

21. “El centenario de Lope. Revisión de ‘La dama boba’. ‘Fuenteovejuna’ en Fuenteovejuna. Todo, naturalmente, a cargo de la Xirgu y Borrás”, *La Voz*, 20-VIII-1935, p. 4.

22. Ángel del Río, “Lope de Vega y el espíritu contemporáneo”, *Revista Hispánica Moderna. Boletín del Instituto de las Españas* (New York), Año II, nº 1, octubre 1935, pp. 1-16; Ramón Menéndez Pidal, “Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía”, *Revista de Filología Española*, XXII, 1935, pp. 337-398, donde defendía los arreglos escénicos o refundiciones de los clásicos como “señal de un resurgimiento de nuestra escena a vida propia”, pero prevenía de que la refundición “ha de ser hecha por un poeta capaz de penetrar lo que el autor antiguo quiso hacer y capaz de mejorarlo”.

23. Pedro Henríquez Hureña, “Esplendor, eclipse y resurgimiento de Lope de Vega”, *La Nación* (Buenos Aires), 25-VIII-1935, sección “Artes-Letras”, p. 2.

sin prejuicios y sin reservas, como si fuera de no sé quién y se acabara de estrenar. En mucho, el éxito poético de *La dama boba* se debió sin duda a la sencilla perfección con que Federico García Lorca ideó la representación; y esto mismo nos advierte que el teatro de Lope, o por lo menos una buena parte de él, no necesita para renacer al favor del público más que directores de instinto y saber poéticos y poco amigos de tramoyas²⁴.

Lorca se había trasladado entre tanto a Santander, en cuya Universidad de Verano La Barraca ofrecía su particular homenaje a Lope con el estreno de *El caballero de Olmedo*. De allí partió hacia Madrid para acompañar a Margarita Xirgu y Rivas Cherif a Fuenteovejuna, pero antes ofreció una entrevista a Miguel Pérez Ferrero en la que hablaba de su versión de *La dama boba*. Comenzaba elogiando a la Xirgu –“por su voluntad incansable de ofrecer supremo arte y por los méritos indudables que tiene en su haber”–, cuyo empeño había logrado que la representación pudiera llevarse a cabo; también recordaba el aliento que para su labor de “refundidor” supuso el éxito de la obra en Buenos Aires; e inmediatamente explicaba que el único criterio que había seguido a la hora de hacer su versión de *La dama boba* había sido el suyo propio, tratando de respetar fielmente el espíritu de Lope:

He tratado de ponerme al servicio del Fénix de los Ingenios. Lo que pudiéramos llamar ‘labor personal’ está en el modo de ver yo la comedia. Mi deseo –y en esto he puesto todo mi esfuerzo– es que Margarita dé una *Dama boba* de Lope de Vega con ritmo escénico de Molière. Ahí está llevada mi versión personal de los personajes: en el juego de los movimientos de escena. Por ejemplo, la criada boba de la boba dama es conquistada por un sirviente del caballero con juegos de manos, con juegos de prestidigitación: se saca el sirviente una cinta de la boca, hace desaparecer rápido el pañuelo, y la criada boba queda boquiabierta y le ama apasionadamente. En el tono de las frases, de los parlamentos, también he puesto mi interpretación. El tono de otro sirviente es el tono neto de los hijos de Madrid. La frase de Lope se diría una frase de nuestro actual Arniches. Me remito al ejemplo: ‘Un hidalgo marquesote que desvanece a Nise con sonetos...’ Lope de Vega que, como nadie, supo ahondar en el español del pueblo, acaso vio así a este personaje como yo lo he visto ahora. Pero has de decir –prosigue Federico– que este juego escénico en nada merma el respeto enorme con que yo me he adentrado en la obra, ni el respeto con que ha puesto toda su fe en ella Margarita Xirgu²⁵.

24. Amado Alonso, “Caducidad y perennidad en la poesía de Lope de Vega”, *La Nación* (Buenos Aires), 25-VIII-1935, sección “Artes-Letras”, p. 2.

25. Miguel Pérez Ferrero, “La conmemoración del tricentenario de Lope de Vega. Federico García Lorca habla de la gran fiesta conmemorativa de Lope de Vega, en la que Margarita Xirgu va a representar el día 27 su versión de ‘La dama boba’, que alcanzó doscientas representaciones en Buenos Aires”, *Heraldo de Madrid*, 22-VIII-1935, p. 7, en *OC*, III, pp. 642-646.

Es decir, para Lorca, eran tres los pilares sobre los que se asentaba su versión de la obra de Lope: el respeto al espíritu del autor, el juego escénico y el tono de la interpretación; en suma, se trataba más que de una simple adaptación del texto –del que hablaremos más adelante–, de una renovadora versión escénica. En este modernísimo planteamiento dramático radicaba precisamente su novedad. En otra entrevista de ese mismo año, sin referirse a la obra de Lope, Lorca insistía en similares conceptos, y resaltaba el papel decisivo del director de escena para transmitir la pasión que, para él, encerraba el teatro clásico:

El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte con la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía... Creo que no hay en realidad, ni teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo. Es nuevo verdaderamente el teatro de propaganda –nuevo por su contenido–. En lo concerniente a la forma, a forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esa novedad, si tiene habilidad interpretativa. Una obra antigua, bien interpretada, inmejorablemente decorada, puede ofrecer toda una sensación de teatro nuevo. *Don Juan Tenorio* es lo más nuevo que a mí se me ocurre, lo que haría si me lo encargaran. El teatro viene del Romanticismo, al naturalismo y al modernismo (teatro pequeño de experiencia y arte), para caer siempre en el teatro poético y de gran masa de público, el ‘teatro-teatro’, el teatro vivo... Cada teatro seguirá siendo teatro andando al ritmo de la época, recogiendo las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de esa época... El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual. Un teatro pasado, nutrido sólo con la fantasía, no es teatro. Es preciso que apasione, como el clásico –receptor del latido de toda una época²⁶.

Esta novedad del planteamiento dramático de García Lorca fue bien captada, en general, por la crítica del momento, que sin excepción comentó favorablemente el trabajo del poeta granadino. En todos los casos se destacó la fidelidad a Lope de Vega, a la vez que la modernidad del montaje y el efecto de las ilustraciones musicales, que completaban la unidad estética de la obra, “dotándola de valores espectaculares que armonizan muy bien con el animado ritmo de estos cuadros de costumbres”²⁷. Para Antonio Espina, “en la versión, hecha con criterio moderno, pero siempre fiel al texto original íntegro, por Federico García Lorca, resalta el espíritu de la obra, subrayado por las músicas y canciones estilo de época”²⁸. Y Juan G. Olmedilla afirmaba:

26. Nicolás González Deleito, “Federico García Lorca y el teatro de hoy”, *Escena*, mayo de 1935, en *OC*, III, p. 627.

27. M. Fernández Almagro, “Lope, en el Retiro. Representación de *La dama boba*”, *Ya*, 28-VIII-1935, p. 7.

28. Antonio Espina, “Escena y bastidores. En el Retiro. *La dama boba*, por la compañía Xirgu-Borrás”, *El Sol*, 28-VIII-1935, p. 2. Opiniones similares pueden verse en Arturo Mori, “*La dama boba* en el Retiro. Miles de espectadores presenciaron la función organizada por EL LIBE-

La adaptación moderna de la ‘comedia famosa’ es un nuevo alarde del juvenil sentido renovador que preside las directrices teatrales de Federico García Lorca. He aquí un poeta dramático nuevo, nuevo, y sin embargo, con limpia solera española y abolengo racial inconfundible. Innova; pero respeta. Así, respetuoso intérprete del texto lopesco, García Lorca ha sabido infundirle, sin menoscabo de la traza antigua, un aire espectacular perfectamente de hoy, con el añadido de músicas, danzas y canciones clásicas concertadas por el maestro Enrique Casal, del Teatro Escuela de Arte, y con la puesta en marcha coreográfica de Isabel Gisbert.

Sin perder nada de su sabor secular, ‘La dama boba’ gana en ritmo, en plástica, en alegría, como espectáculo sabroso al paladar moderno. A completar la fusión entre lo moderno y lo antiguo contribuye decisivamente el decorado corpóreo y el rico vestuario y el juego de luces, bajo la dirección escenográfica de Manuel Fontanals y la experta e insustituible asesoría artística y literaria de Cipriano Rivas Cherif²⁹.

Floridor (Luis Gabaldón) percibió nítidamente la sensibilidad lorquiana en la adaptación escénica. Para el crítico de *ABC*, quedaba patente el ritmo escénico molieresco del que en más de una ocasión había hablado Lorca:

La dama boba, que se representa a continuación, es la íntegramente original, con algún ligerísimo corte en algunas escenas. La fina sensibilidad de García Lorca ha penetrado comprensivamente en el texto de Lope, y sin alterar, como decimos, su forma, ha dado a *La dama boba* la estructura de una farsa lírica molieresca entremezclando a la acción canciones clásicas adaptadas, como la de Salinas y otras originales suyas imitando el estilo antiguo, y así, con un ritmo del día, *La dama boba*, preciosa comedia de amor, tiene para el público toda la apariencia de un espectáculo moderno, sin que se evaporen sus permanentes esencias clásicas.

He aquí un procedimiento, no siempre aplicable, claro es, para familiarizar al vulgo con el teatro de nuestros clásicos, que por su falta de frecuentación le es poco conocido³⁰.

RAL. Un éxito grandioso de Margarita Xirgu y Enrique Borrás”, *El Liberal*, 28-VIII-1935, p. 3; Antonio de Obregón. “Ayer en la Chopera del Retiro. *La dama boba*, de Lope de Vega”, *Diario de Madrid*, 28-VIII-1935, p. 4; y Eduardo Haro, “El teatro. Margarita Xirgu y Enrique Borrás conmemoran en el Español la Semana de Lope. *La dama boba*”, *La Libertad*, 29-VIII-1935, p. 3.

29. Juan G. Olmedilla, “Ayer se celebró brillantemente el tricentenario de la muerte de Lope, gloria dramática de España. El festival del Retiro organizado por nuestro colega *El Liberal*, en colaboración con Margarita Xirgu y Enrique Borrás, resultó magnífico”, *Heraldo de Madrid*, 28-VIII-1935, p. 8.

30. *Floridor*, “Informaciones teatrales. A la gloria de Lope: *La dama boba*”, *ABC*, 28-VIII-1935, pp. 44-45.

Pero fue, sin duda, Enrique Díez-Canedo quien mejor supo apreciar el valor escénico, más que textual, del trabajo de Lorca:

El nuevo arreglo, que no refundición, de Federico García Lorca se limita a determinados cortes en el texto y a la interpolación de canciones y músicas siguiendo normas del original; pero sobre todo, al movimiento de la escena, al ritmo de la representación. Es adaptación no literaria, sino escénica, pues, la que ha representado ahora Margarita Xirgu, y se estrenó dos años ha en Buenos Aires por Eva Franco tan felizmente que se hizo más que centenaria en el cartel³¹.

El programa anunciaba el espectáculo para el día 27 de agosto, a las seis y media de la tarde, en función patrocinada por el Ministerio de Instrucción Pública y organizada por *El Liberal*, que apadrinó una iniciativa de sus críticos Pedro Massa y Arturo Mori. La recaudación, una vez deducidos los gastos, se entregó al Ayuntamiento para un fin benéfico. Los precios fueron realmente populares: tres pesetas las sillas de preferencia, dos las numeradas y una la general. Se habían dispuesto 5.000 sillas, que al final resultaron insuficientes y una multitud rompió los cordones de seguridad y presenció el espectáculo de pie y en silencio. El acto comenzó con unas breves palabras de Manuel Machado, que concluyó dando lectura a un poema inédito de Lope hallado por él en el códice de Durán³². Todas las reseñas certificaron al día siguiente el éxito rotundo de la obra, que dejó en los espectadores “la impresión de lo acabado y de lo perfecto, esa sensación verdaderamente clásica que deja siempre lo que ha logrado elevar nuestra alma, haciéndola olvidar las arideces del presente, y que tan pocas veces encontramos en los teatros de Madrid, salvo en el Español y algún otro”³³.

Como hemos visto, algunos de los elementos más apreciados de la puesta en escena fueron la música y los bailes con que se acompañó la representación, dándole un ritmo escénico casi de pantomima y ballet. Se trataba de dos canciones de Salinas, una de Barbieri y otras originales de Lorca, la “Canción de los gatos” y unas seguidillas finales cuya letra había sacado del cervantino *Entremés de la elección de los alcaldes de Daganzo*:

31. E. Díez-Canedo, “Lope bajo techo. *La dama boba* en el Español. Una comedia sin edad”, *La Voz*, 29-VIII-1935, p. 4.

32. Tanto el discurso como el poema fueron reproducidos en “Las cuartillas de Manuel Machado”, *El Liberal*, 28-VIII-1935, p. 4.

33. Antonio de Obregón, “Ayer en la Chopera del Retiro. *La dama boba*, de Lope de Vega”, *art. cit.*

EN LA CHOPERA DEL RETIRO

MARGARITA XIRGU Y ENRIQUE BORRAS

con la compañía del Español representarán el día 27,
a las seis y media de la tarde,

“LA DAMA BOBA”, de LOPE DE VEGA,

en la versión escénica moderna del ilustre poeta
FEDERICO GARCIA LORCA

La función está organizada por

EL LIBERAL,

que así contribuye a las solemnidades del tercer
centenario del Fénix de los Ingenios.

DECORADO DE FONTANALS :: CHARLA DE MANUEL MACHADO

MARGARITA XIRGU y EL LIBERAL

invitan al pueblo madrileño a esa función, cuyo produc-
to se entregará al Ayuntamiento para un fin benéfico.

Anuncio publicado en el *Heraldo de Madrid*, 23-VIII-1935.

Pisaré yo el polvico,
jay!, atán menudico;
pisaré yo el polvó,
atán menudó³⁴.

Enrique Casal Chapí, director musical del Teatro Escuela de Arte, fue el encargado de concertar y dirigir la música de las canciones, e Isabel Gisbert se ocupó de la coreografía. Según reflejaba Antonio de Obregón, cada acto tenía “su nota musical y su encanto lírico y coreográfico. Al final, las bodas de los más notables personajes terminan con una danza y unas figuras colocadas con ejemplar buen gusto, convirtiéndose el escenario en un cuadro sugestivo y lírico que hizo al público unirse en unas largas ovaciones...”³⁵.

34. Joan Tomás, “A propòsit de *La dama boba*. García Lorca i el teatre clàssic espanyol”, *art. cit.*

35. Antonio de Obregón, “Ayer en la choperera del Retiro. *La dama boba*, de Lope de Vega”, *art. cit.*. Véase también Joan Tomás, “A propòsit de *La dama boba*. García Lorca i el teatre clàssic espanyol”, *art. cit.*

De la escenografía y del vestuario se encargó, como en Buenos Aires, Manuel Fontanals. Se trataba de un escenario estilizado, arquitectónico, del que Rivas Cherif, director del espectáculo, nos ha dejado la más perfecta descripción:

En la Chopera del Retiro de Madrid, con la colina del laguillo por fondo de verdura, di *Fuenteovejuna* y *La dama boba* y allí hubo, sí, que combinar con los elementos naturales un decorado; pero procuramos siempre que fuese arquitectónico, que no hubiese papel ni tela pintada a merced del céfiro o del viento y que, en todo caso, la vegetación *compusiera* con el elemento decorativo artificial.

Particularmente en *La dama boba* acertó el escenógrafo Fontanals a traducir con delicadeza mi intención sin menoscabo del rigor escénico a que nos sujetaba el hábito de los actores, hechos a la decoración del Español en que representaban todos los días la obra. Transcurre la acción en un interior, variable a distintos lugares de la misma casa; pero que nosotros dábamos en un solo escenario sintético de zaguán, sala de estrado y galería alta de paso a otras habitaciones, con escalera para acceder a ella y un tejadillo cerrándola por arriba. Pues bien, bastó con que Fontanals sustituyera los arcos, simulados de madera y mampostería, de la decoración del Español, con otros de follaje, enguarnaldados de flor, para que sin perder de su arquitectura la decoración, ni de su verosimilitud trascendente de interior a jardinillo, quedara, sin marco de escena encuadrada en el ámbito natural que nos daba, al fondo del paseo, el escenario, en dos o tres planos, y descendente en escalinata hasta las primeras filas de espectadores³⁶.

Otro rasgo determinante del éxito fue la interpretación, llena de vigor, disciplina, armonía y ritmo en la recitación del verso. Todos los intérpretes³⁷ formaron un conjunto homogéneo y armónico, perfectamente adaptado a la obra, y en opinión de Díez-Canedo lograron una interpretación "primorosa". Especial mención mereció Margarita Xirgu, que supo dar cabal gradación a los matices del personaje de Finea, en una composición del personaje perfecta: "...hacía, a la vista del público, y durante los catorce versos de un soneto, el paso, la transformación platónica de la inocencia tonta a la gracia inteligente, por el amor, traducido todo ello con un gesto, con dos actitudes, con tres inflexiones de voz,

36. Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro...*, *op. cit.*, p. 267.

37. El reparto de la obra fue el siguiente: Laurencio, Pedro López Lagar; Duardo, Alberto Contreras (hijo); Feniso, Gustavo Bertot; Liseo, Enrique Álvarez Diosdado; Miseno, José Cañizares; Octavio, Enrique Borrás; Turín, Alejandro Maximino; Pedro, Miguel Ramírez; Un estudiante, Miguel Ortín; Finea, Margarita Xirgu; Nise, Amelia de la Torre; Celia, Amalia Sánchez Ariño; Clara, Antoñita Calderón; Un maestro de escribir, Alberto Contreras; Otro de danzar, José Jordá; Un criado, Alfredo Domecq; Dos cantoras, Juanita Laminada y Emilia Millán; Dos bailadoras, Isabel Gisbert e Isabel Pradas ("Las funciones populares de Lope de Vega. Reparto de *La dama boba*", *Heraldo de Madrid*, 23-VIII-1935, p. 8).

con un cambio en la mirada. He ahí el arte. Quizás es lo mejor que ha hecho en su vida de actriz para mi gusto”³⁸.

Y, por último, casi todos los críticos destacaron la dirección escénica de un gran director como Rivas Cherif, cuya “competencia y autoridad” se acusó en “todos y cada uno de los pormenores de la representación”, según Fernández Almagro. De su mano, todo el conjunto de la representación se conjugó de modo perfecto:

Una dirección atenta al por menor, así como al conjunto, ha establecido para *La dama boba* un movimiento rítmico, dando a cada pareja, danza y galán, amo y criado, una correspondencia constante, en que actitud responde a actitud y paso sigue a paso. Movimiento de ballet, se diría. Aire moderno, en suma, nada impropio de las figuras velazqueñas, que en su elegante atavío, trazado sin minuciosa exactitud, pero con elegante sentido y en acorde perfecto con el fondo, armonizan con los decorados de Fontanals, así con el más sencillo de la Chopera, realzado con adorno de hojas, como en el del Español, en que el cambio de accesorios es más complejo. Distintos planos regulan la colocación de los personajes y consienten juegos tan limpios como el que resuelve la situación en que una dama habla con un galán situado a espaldas del que cree dirigidas a él las palabras de ella³⁹.

38. Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro...*, *op. cit.*, p. 175. Díez-Canedo corroboraba: “Margarita Xirgu ... pone en la encarnación de *La dama boba* gracia infinita. Su carácter tiene tres visos. Finea es, primero, boba, inocente, pueril, cerrada a las letras, sin más deleite que gracejos de criada e historias de gatos. Luego, el amor le da entendimiento y más adelante, el entendimiento le da agudeza para fingir bobería. Esta serie de matices encuentra en la actriz su cabal gradación. Ni la discreta marca absoluto contraste con la boba, ni la boba fingida es igual a la boba natural del comienzo; su continente, en la ficción, admite exageraciones que la verdad del primer acto no consentía. En toda la evolución del tipo encuentra rasgos cómicos excelentes” (E. Díez-Canedo, “Lope bajo techo. ‘La dama boba’ en el Español...”, *art. cit.*). Y Domènec Guansé coincidía también en el elogio a la gran actriz en el estreno barcelonés: “De com Margarida Xirgu interpreta aquesta transformació és difícil de donar-se idea. És difícil de fer sensible com l’expressió d’ence que pren a les primeres escenes va esdevenint, per miracle de l’amor, una expressió d’encís; de la malícia que, encara, en aquestes expressions, es barreja en el moment que la ximpleria del personatge és fingiment. I tot això sempre estilitzat, mantingut amb un tal instint d’artista, que fa que en cada moment, en cada gest, la representació escènica del personatge sigui una realització estètica admirable” (“Al teatre Barcelona. Triomfal debut de Margarida Xirgu amb *La dama boba*, de Lope de Vega”, *La Publicitat* (Barcelona), 12-IX-1935, p. 6).

39. E. Díez-Canedo, “Lope bajo techo. *La dama boba* en el Español...”, *art. cit.*

A pesar de los elogios unánimes de la crítica, parece ser que el “modo personal” de ver la comedia por parte de Lorca no era del todo compartido por el director de escena de la compañía. Años más tarde, en su exilio mexicano, a la vez que recalca sus criterios para la puesta en escena de los clásicos, Rivas Cherif dejaba constancia de cierta disconformidad con el tono adoptado por el poeta granadino para su versión escénica:

Al día siguiente de la representación en el Retiro, la obra se repitió en el Español, donde renovó su éxito espectacular y Lorca tuvo que salir de la mano de Margarita Xirgu y Enrique Borrás a saludar al público al caer el telón. En contra de lo previsto, sólo se hizo una función de *El villano en su rincón*, el día 4, puesto que *La dama boba* acaparó la atención del público madrileño y ocupó, a teatro lleno, todas las funciones, hasta la última, el 8 de septiembre, fecha histórica de la despedida, fatalmente definitiva, de Margarita Xirgu del teatro Español de Madrid, donde había marcado toda una época difícil de igualar.

El 9 de septiembre Lorca se trasladaba a Barcelona, acompañando a Margarita Xirgu y a su compañía, que al día siguiente se presentaba en la capital catalana, en el teatro Barcelona, precisamente con *La dama boba*. Al finalizar el espectáculo, el público aclamó enfervorecido a su actriz, acompañada en el escenario por García Lorca y Rivas Cherif. El éxito fue, de nuevo, apoteósico, hasta el punto de que obligó a retrasar el tan esperado estreno de *Yerma*, previsto para el 12, hasta el día 17; incluso después la obra siguió representándose, alternando con *Un día de octubre*, de Georg Kaiser, *La sirena varada*, de Alejandro Casona y *Yerma*, al menos hasta finales de ese mes⁴⁰. La crítica barcelonesa acogió con elogios similares a los de la madrileña la adaptación de Lorca, la interpretación (ya sin Enrique Borrás) y la puesta en escena. María Luz Morales hablaba de un público que forjó un acontecimiento del espectáculo “en la devoción a una actriz insigne y dilecta, largo tiempo esperada; en el culto a un poeta muerto y el interés por un poeta vivo”. Y a la par que admiraba la labor

“Usábase el refundir las comedias clásicas, reduciéndolas conforme a la moda francesa [...] a las proporciones de tres actos ‘fijos’, es decir, con un decorado pintando un solo lugar escénico a cada acto; lo que desvirtuaba esencialmente el movimiento peculiar de la comedia española; y las de Lope sobre todo.

Restauré, pues, los textos originales, escenificándolos en el estilo adecuado, según las normas vigentes en Europa de poco atrás, en reivindicación del artificio, del arte de la representación cómica, y en contra del realismo, falsamente natural, con que se pretendía no sé qué verdad.

Federico García Lorca, con la colaboración de Manuel Fontanals, decorador excelente, había a su vez representado en Buenos Aires, con la actriz Eva Franco, una versión sui-generis de *La dama boba*, que reproduje con la Xirgu, aunque no muy conforme con la propensión de Federico a tergiversar el auténtico lirismo de Lope con reminiscencias de zarzuela y aun de revista de variedades. La intuición de Margarita Xirgu logró culminar su interpretación de la Finea en la escena, verdaderamente platónica, en que la simplicidad de la inocente damisela se ilumina de inteligencia por la sola virtud del amor; redimiendo asimismo de excesos pintorescos la gracia trascendente de la farsa” (C. Rivas Xerif, “Introducción” a Lope de Vega, *Comedias: Fuenteovejuna, La dama boba, Arauco domado, Los pastores de Belén*, México, D.F., Ediciones del Ateneo, S. A., Col. Obras Inmortales, 1962, pp. 5-11).

40. “Lo que nos dicen. Del Barcelona. *La dama boba* y el estreno de *Yerma*”, *El Noticiero Universal* (Barcelona), 12-IX-1935, p. 6; y “En el Barcelona. El triunfo de Margarita Xirgu en *La dama boba* aplaza el estreno de *Yerma*”, *La Noche* (Barcelona), 13-IX-1935, p. 9.

interpretativa de la Xirgu y los demás componentes de la compañía, la belleza del escenario y de los figurines de Fontanals y “la exquisita mano de director” de Rivas Cherif, calificaba a Lorca de realizador más que adaptador. El poeta había conseguido una producción escénica “nueva, pimpante, rebosante de vivacidad, de desenfado, de gracia intencionada y –¿por qué no?– moderna”, que propiciaba una compenetración auténtica con el público, el cual “se olvida de la grave y erudita ocasión del tricentenario [...] y ríe, celebra, se interesa, *se divierte*...”. La periodista concretaba así su valoración del trabajo de Lorca:

Afortunadamente –y no era de esperar otra cosa del seguro buen gusto de García Lorca– no hay la menor ofensa de ‘adaptación’ en esta *Dama boba* y sí una exquisita y finísima labor de *realización*. Esto es: el poeta moderno ha tomado sobre su sensibilidad la tarea ya aludida de *revivir* al poeta clásico. Lo ha desagaviado, primero, reintegrando a la representación aquellos pasajes del texto siempre omitidos en las refundiciones; ha dejado el ritmo escénico cortado según los cuadros y escenarios que pareció señalar el autor; donde Lope dice: ‘cantan’, etc., ha puesto una canción –¡y qué gentil!– de la época, y una música, o una danza, donde, sencillamente, señala ‘Música’ o ‘Bailan’. Ha subrayado, valorizado, enriquecido, en fin la representación, realizando, según la sensibilidad propia, el texto ajeno, consiguiendo fundir una suma de elementos en un bello conjunto que ha de ser deleite del público [...] En la obra que Lope escribió ni ha quitado ni ha puesto, pero nos la ha servido a través de una realización de la más fina y alta calidad⁴¹.

La obra continuó siendo un éxito en el que había de ser el último itinerario de Margarita Xirgu por las tierras de España, a través de Cataluña, Valencia, Logroño, Bilbao y Santander, donde tuvo lugar la última representación, antes de estrenarla

41. María Luz Morales, “Teatro Barcelona. En el tricentenario de Lope de Vega. *La dama boba*, por la compañía de Margarita Xirgu”, *La Vanguardia* (Barcelona), 12-IX-1935, p. 9. Véanse también, aparte de la ya mencionada de Domènec Guansé, las siguientes reseñas: Ignasi Agustí, “Margarida Xirgu i la seva companyia debutaren ahir al Barcelona amb *La dama boba*, de Lope, adaptació moderna de Federico García Lorca. Una ovació, que dura deu minuts, a la gran actriu catalana”, *L’Instant* (Barcelona), 11-IX-1935, p. 5; C.E., “En el Barcelona. Presentación de Margarita Xirgu y su compañía con la famosa comedia de Lope de Vega *La dama boba*, puesta en adobo por Federico García Lorca”, *La Noche* (Barcelona), 11-IX-1935, p. 8; B. y D., “En el Barcelona. Debut de la compañía de Margarita Xirgu, con *La dama boba*, de Lope de Vega, en adaptación moderna del texto original, interpretada y dirigida por Federico García Lorca”, *El Noticiero Universal* (Barcelona), 11-IX-1935, p. 6; V. Serra Crespo, “Teatrales. En el Barcelona. Margarita Xirgu estrena con clamoroso éxito *La dama boba*, de Lope de Vega”, *La Aurora* (Barcelona), 11-IX-1935, p. 1; Lluís Capdevilla, “Teatre Barcelona. *La dama boba*, famosa comèdia de Lope de Vega, adaptada per Frederic García Lorca”, *La Humanitat* (Barcelona), 12-IX-1935, p. 2; José M. Junyent, “Teatro Barcelona. Debut de Margarita Xirgu. *La dama boba*, de Lope de Vega”, *El Correo Catalán* (Barcelona), 12-IX-1935, p. 7; y V.V., “Teatrales. Barcelona: Presentació de la companyia de Margarida Xirgu amb la comèdia de Lope de Vega *La dama boba*, adaptació de García Lorca”, *El Matí* (Barcelona), 12-IX-1935, p. 4.

TEATRO BRETON

Empresa «CIRISA» Teléfono, 1156

Gran Compañía Dramática
de la genial primera actriz

MARGARITA XIRGU

HOY Sábado 11 de Enero de 1936
Presentación de la Compañía

FUNCION 1.ª DE ABONO

Tarde a las 7 **Noche a las 10'30**

La famosa comedia en tres actos de LOPE DE VEGA, en la adaptación moderna al texto original íntegro, interpretada y dirigida por Federico García Lorca,

LA DAMA BOBA

— R E P A R T C —

Laurencio, Pedro López Lagar.—Duardo, Alberto Contreras (hijo).—Fenísio, Gustavo Bertot.—Liseo, Enrique Alvarez Diosdado.—Misenso, José Cañizares.—Octavio, Alberto Contreras.—Turín, Alejandro Maximino.—Pedro, Miguel Ramírez.—Un estudiante, Miguel Ortín.—Finea, Margarita Xirgu.—Nise, Amelia de la Torre.—Celia, Amalia Sánchez Ariño.—Clara, Antoñita Calderón.—Un maestro de escribir, Emilio Ariño.—Otro de danzar, José Jordá.—Un criado, Luis Calderón.—Dos cantoras, Juanita Lamonedá y Emilia Milán.

Director artístico: **Cipriano Rivas Cherif**

Decorado expreso y figurines de **Fontanals**

Canções clásicas adaptadas y originales, en estilo antiguo de FEDÉRICÓ GARCÍA LORCA, armonizadas por ENRIQUE CASAL, del Teatro Escuela de Arte y dirigidas por JOSE JORDA

PRECIOS	4	
	Vermith.	Noche
Incluido el 5 por 100 de impuesto de protección a la infancia		
Plateas con 5 entradas.....	28—	24'50
Medias plateas con 4 entradas.....	20—	17'50
Palcos con 5 entradas.....	17'50	15—
PLATACA.....	4—	3'50
Delantera de Palco.....	3'25	3—
Delantera de Anfiteatro.....	2'50	2'25
Anfiteatro.....	2—	1'75
Delantera de General.....	1'50	1'25
ENTRADA GENERAL.....	0'80	0'70
Entrada a Platea o Palco.....	4—	3'50

La taquilla se abrirá a las 3 de la tarde

Mañana Domingo Función fuera de abono

Y E R M A

Original de Federico García Lorca

Cartel de la representación de *La dama boba* en el teatro Bretón de Logroño en 1936.

también en La Habana y México en 1936, en el inicio de una gira americana que acabó siendo un viaje sin retorno. Una última anécdota relacionada con *La dama boba* la recogía Andreu A. Artis en una entrevista con Margarita Xirgu y Rivas Cherif, en la que, entre otras interesantes manifestaciones, hablaban del escaso apoyo oficial recibido para llevar a cabo su plan de actuaciones para la conmemoración del tricentenario de Lope, de las cuales sólo habían dejado de ofrecer *Roma abrasada*, que querían representar en el teatro romano de Mérida. Y a continuación, intervenía el entrevistador resumiendo parte de la conversación:

L'homenatge a Lope ens porta a parlar de 'La dama boba' que aquests dies pasats ha entusiasmat el nostre públic. La senyora Xirgu i el seu assessor ens expliquen quin és llur criteri respecte a l'exhumació de les obres clàssiques, l'ambició que tenen d'infondre'ls-hi nova vida, tot respectant escrupulosament el text original, i la col·laboració valuosa que els ha prestat, en aquest sentit, el poeta Federico García Lorca.

El senyor Rivas Cherif ens conta que aquella meteixa tarda, un dansari flamenc contava a uns amics seus que havia assistit a la representació de 'La dama boba'. Un dels amics, torejador, preguntà què era això. El dansari li va respondre: 'Es una comèdia antiga que er zeñó Federico ha perfeccionao'⁴².

En efecto, los miles de espectadores que en tan variados escenarios y ciudades pudieron disfrutar de aquellas representaciones tuvieron la sensación de estar presenciando un espectáculo excepcional, que engarzaba el genio de Lope de Vega con la magia creadora de García Lorca, Margarita Xirgu y Rivas Cherif; un espectáculo, en definitiva, en el que latía el palpito renovado de un teatro clásico auténticamente popular.

42. Andreu A. Artis, "Teatre. La més gran actualitat. Els teatres castellà i català, a través de l'interès i de la passió de Margarida Xirgu", *La Rambla de Catalunya* (Barcelona), 16-IX-1935, p. 5.

5. LA DAMA BOBA, DE LOPE DE VEGA A GARCÍA LORCA

Lope de Vega escribió, según todos los indicios, la comedia *La dama boba* para Jerónima de Burgos durante los años en que era su actriz favorita. De sus propias palabras, en carta dirigida al Duque de Sessa¹, se desprende que fue el propio Lope quien regaló a la actriz el manuscrito de su comedia, representada por primera vez en 1613 por la compañía de Pedro de Valdés², con su esposa, Jerónima de Burgos, en el papel de Nise. Este texto original, al que la crítica llamará autógrafo, está fechado el 28 de abril de 1613 y hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque estuvo perdido durante muchos años.

No es éste, sin embargo, el único texto temprano de la obra, ya que son al menos tres los que compiten en antigüedad³. Entre ellos, además del autógrafo, el que ahora nos interesa es el que se publicó en la edición de sus obras llamada *Nouena parte*. Acuciado por necesidades económicas y viendo imprimir por otros sus comedias con mil errores, Lope de Vega se decide a hacerlo él mismo,

1. "Prólogo" de Alonso Zamora Vicente a Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. La dama boba*, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1978 (3ª ed.), p. LII. En adelante, utilizamos esta edición para todas las referencias al texto autógrafo de Lope de Vega.

2. Mimma De Salvo, en su documentadísimo trabajo "Sobre el reparto de *La dama boba* de Lope de Vega", *Voz y Letra*, XI/1, 2000, pp. 69-92, ha reconstruido las vicisitudes de aquel estreno, cuya fecha exacta se desconoce y habría que situar entre el 30 de octubre de 1613 y el 14 de febrero de 1614, y ha propuesto el siguiente reparto: Liseo, Cristóbal Ortiz; Leandro, Baltasar de Carvajal; Octavio, Luis de Quiñones; Miseno, Juan de Villanueva; Duardo, Pedro Cerezo de Guebara; Laurencio, Benito de Castro; Feniso, Simón Gutiérrez; Rufino, Simón Aguado; Nise, Jerónima de Burgos; Finea, María Ana Canal; Celia, Isabel Ana; Clara, Ana María de Rivera. Otro reparto con algunas variaciones habían planteado Américo Castro y Hugo A. Renert en su *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 167-168.

3. Víctor Dixon, en su artículo "Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope", *Anuario de Lope de Vega*, III, 1997, pp. 52-65, realiza un estudio comparativo de los tres textos más antiguos y elabora una interesante teoría acerca de la génesis y avatares de los mismos.

para lo que las recopila en varias ediciones o ‘partes’⁴. La *Nouena parte*, aparecida en 1617, es la que contiene *La dama boba*.

Enemistado en ese momento con Jerónima de Burgos, Lope no pudo recuperar su propio texto, por lo que se vio obligado a utilizar para su edición una reproducción transcrita por el famoso Luis Ramírez de Arellano, “el de la gran memoria”, quien se dedicaba a memorizar “en tres días” las obras de éxito para después publicarlas por su cuenta. Lope declara que pretendía depurar los errores de las malas copias que circulaban sin su autorización, pero está claro que no lo hizo: no disponía, evidentemente, de mucho tiempo para su labor editorial, cuya única finalidad era económica.

Así, el texto de la *Nouena parte*, publicado por Lope y que representa su última voluntad, en realidad no reproduce su propio manuscrito, sino que utiliza la copia de Ramírez de Arellano, poco o nada corregida por su parte. Esta es una copia memorística que omite cerca de quinientos versos y presenta innumerables variantes y cambios respecto al autógrafo, muchas veces correcciones deliberadas y otras, vicios derivados de una reproducción auditiva⁵. Y este es el texto que a partir de 1617 se ha venido reproduciendo en todas las ediciones posteriores, incluso en la más conocida, la colección de *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, “juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch”, aparecidas a partir de 1853 en la Biblioteca de Autores Españoles (tomo XXIV). Este texto de Hartzenbusch fue el único utilizado en ediciones de la obra hasta que en 1918 Rudolph Schevill estudió y publicó el texto autógrafo⁶, que sirvió de base para la recopilación de la Real Academia de 1929, realizada por Justo García Soriano. A esta edición de la Academia se suma la de Eduardo Juliá, quien también reprodujo el texto autógrafo en 1935⁷. La propia Biblioteca Nacional editó el facsímil del autógrafo también en 1935, con motivo del tricentenario de la muerte del autor.

Dos versiones distintas se reparten, por tanto, la paternidad de todas las adaptaciones habidas de *La dama boba*: una, la del texto autógrafo, desconocida durante tres siglos y recuperada a principios del siglo XX por los más erudi-

4. Véase Víctor Dixon, “La intervención de Lope en la publicación de sus comedias”, *Anuario de Lope de Vega*, II, 1996, pp. 45-63.

5. Justo García Soriano, “Prólogo” a *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española* (Nueva Edición), Tomo XI, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, p. XXXV. Más recientemente se ha ocupado del cotejo de los textos conocidos Víctor Dixon, “Tres textos tempranos...”, *art. cit.*

6. Rudolph Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega, together with La dama boba*, (Edited from the autograph manuscript in the Biblioteca Nacional of Madrid), Berkeley, University of California Publications in Modern Philology, 1918.

7. *Obras dramáticas escogidas*, edición de E. Juliá Martínez, Madrid, Hernando, Biblioteca Clásica, CCLXX, 1935.

tos; y la otra, diversa en muchas ocasiones de la original y más breve, pero utilizada profusamente, adaptada por los románticos y llevada a la escena a lo largo del siglo XIX y primer tercio del XX con cierta frecuencia en refundiciones que tomaban siempre como texto base el editado por Hartzenbusch.

¿Cuál fue la versión utilizada por García Lorca en 1934 para una adaptación que, según el propio autor y la mayor parte de los críticos de la época, restituyó a la obra su sentido primero, lejos de las manipulaciones escénicas promovidas por anteriores refundidores?

Enrique Díez-Canedo, a raíz del estreno de la obra en Madrid, es el único que hace una revisión de las peripecias de los distintos textos. Erudito bien informado, narra la historia del original, cedido a Jerónima de Burgos, y la de la copia firmada por Lope, y añade:

Se conserva el autógrafo, y con arreglo a él ha sido impresa; mas para representarla se ha hecho uso, como era antes costumbre, de refundiciones.

[...]

El nuevo arreglo, que no refundición, de Federico García Lorca se limita a determinados cortes en el texto y a la interpolación de canciones y músicas siguiendo normas del original...⁸.

Díez-Canedo no aclara sobre qué texto ha nacido la “nueva y respetuosa versión” de García Lorca ni cuál es el original empleado, pero poco después cita una de esas supresiones: la enumeración de los libros de la biblioteca de Nise en el Acto III. Curiosamente, las cinco redondillas reproducidas por el crítico están extraídas de la edición del texto autógrafo, lo cual hace suponer que Díez-Canedo conocía bien este texto y pensó que era el que García Lorca había utilizado.

Sin embargo, hoy, gracias al hallazgo de una copia del texto de la adaptación de García Lorca, podemos asegurar que el utilizado por el poeta granadino es, punto por punto, el texto de la versión decimonónica de Hartzenbusch, que reproduce íntegramente el de la *Nouena Parte*, a su vez basado en la copia “fementida” de Luis Ramírez firmada por Lope.

Aparte de las coincidencias textuales que analizaremos, también la prensa del momento, contradiciendo a Díez-Canedo y sin proponérselo, se hace eco de una circunstancia que sirve para descubrir cuál fue el texto utilizado por García Lorca: el 25 de agosto de 1935, *El Liberal*⁹, como hemos visto, ente organizador del estreno de la obra en la Chopera del Retiro, sin más explicaciones, incluye la copia de “Varias escenas de ‘La dama boba’, en la versión escénica moderna de

8. E. Díez-Canedo, “Lope bajo techo. ‘La dama boba’ en el Español...”, *art. cit.*

9. “El martes, en la Chopera del Retiro. Una representación de la ‘Dama boba’, de Lope, organizada por EL LIBERAL”, *El Liberal*, 25-VIII-1935, p. 3.

García Lorca, V y VI del primer acto, y XIV, XV y XVI del segundo”. Los versos de estas escenas, de manera literal, corresponden esta vez a la *Nouena Parte* reproducida por Hartzenbusch y, además, coinciden con las páginas que faltan al texto mecanografiado que recoge la versión lorquiana¹⁰.

10. El texto de Federico García Lorca se halla depositado en un amplio e interesante catálogo de obras teatrales de la etapa republicana (1931-1936) conservado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, en el Archivo del Ministerio de Cultura. La copia de *La dama boba* se encuentra en la signatura AGA, Interior, 21/05780. Se trata de los ejemplares que antes de cada representación debían hacerse llegar a la Dirección General de Seguridad para el oportuno trámite de censura. La mayoría están mecanografiados, algunos incluso manuscritos.

La primera parte del legajo que contiene *La dama boba* es una cuartilla oficial de registro, donde se consigna que se trata del Expediente núm. 6398, Legajo núm. 959, con el sello del Estado y el título “Dirección general de Seguridad” impreso en el centro. Más abajo aparece a mano el título de la obra “La dama boba”, seguido de los lugares de representación: “Compañía del Retiro y Español”. En la cuartilla siguiente puede leerse un “Informe de la Asesoría Jurídica” que reza así:

Examinada la obra teatral titulada “LA DAMA BOBA”, original de Federico García Lorca, cuyo estreno se ha anunciado para el día 27 del actual en el teatro Español, puede autorizarse su representación a juicio de esta Asesoría por no contener dicha obra ideas o expresiones que supongan alusiones intolerables ni censuras violentas a Instituciones Oficiales, idearios o personas determinadas.

Madrid 27 de agosto de 1935

El Letrado,

(rúbrica)

CONFORME

Elévese al Sr. Secretario General para sus efectos.

Madrid 27 agosto de 1935

El Jefe de la Asesoría Jurídica

(rúbrica)

En la tercera página del expediente comienza el texto propiamente dicho, con una cuartilla donde figura, en el centro, con subrayados descendentes en forma de pirámide, el título, con mayúsculas, “LA DAMA BOBA”, y debajo, a mano, con tinta, la firma original del autor, “Federico García Lorca”. En la parte superior, también a mano y con lápiz rojo, la fecha, “27-Agosto 935”, y más abajo y a la derecha, diversos sellos, en los que se lee: “DIRECCIÓN GENERAL DE SEGURIDAD. ASESORÍA JURÍDICA. ENTRADA 27 AGO. 1935. Nº 2305”; “TEATRO ESPAÑOL. CONTADURÍA”, sello que se repite en todas y cada una de las páginas siguientes; y “Ministerio de Información y Turismo. Archivo General”, lugar donde debió estar archivada la obra antes de su traslado al archivo de Alcalá.

La cuarta página da cuenta de las “PERSONAS”, sin especificar los actores correspondientes, y en la siguiente da comienzo la obra propiamente dicha. El texto es una copia mecanografiada en cuartillas numeradas independientemente para cada acto. Entre acto y acto aparece una sin numerar con el título de la obra, la firma autógrafa del poeta granadino, “Federico García Lorca”, y el número de orden del acto: segundo, tercero. El primer acto consta de 48 cuartillas, el segundo de 44 y el tercero de 49.

El texto no está completo, ya que faltan 15 cuartillas, siete del primer acto (de la 11 a la 17, ambas inclusive) y ocho del segundo (de la 25 a la 32, ambas inclusive); el tercero está íntegro. Es posible pensar que estas cuartillas pudieron haberse perdido en alguno de los traslados

Ahora que conocemos con certeza el texto del que se sirvió Lorca para su versión escénica, cabe preguntarse qué razones le impulsaron a utilizar la edición decimonónica en lugar de la más completa y reciente del autógrafo. ¿Desconocía este texto, editado en España ya en 1929, y familiar entre los eruditos, como demuestra Díez-Canedo?

La explicación más verosímil es que García Lorca, a su llegada a Buenos Aires en octubre de 1933, se encontró con que ya estaba en marcha el proyecto de Eva Franco de representar *La dama boba*, probablemente en la misma versión que había ofrecido años antes María Guerrero. La actriz solicitó, en un principio, la colaboración del escenógrafo Manuel Fontanals, como hemos visto anteriormente. Al poco tiempo, García Lorca, ajeno hasta entonces al proyecto, se sumó a él, tal vez por mediación de su amigo o por el propio interés de Eva Franco, y comenzó a componer su adaptación sobre la base de la única versión de la obra disponible en aquel momento y lugar, o quizás la más fácilmente accesible: la difundida por Hartzenbusch, tantas veces catalogada como original. Conociera o no la edición del texto autógrafo, el enorme éxito obtenido por la versión estrenada en Buenos Aires debió dejarle enteramente satisfecho y ni siquiera se planteó la necesidad de modificarla y adaptarla al original de Lope para su estreno en Madrid y Barcelona con motivo del tricentenario de la muerte del Fénix, máxime teniendo en cuenta que, como hemos explicado ya, el fundamento de su versión no radicaba tanto en el aspecto textual como en la versión escenográfica, en la puesta en escena.

En todo caso, si García Lorca no tuvo interés en revisar o depurar el texto empleado, tampoco a Lope le había preocupado la revisión de la copia de Ramírez de Arellano. Un mismo espíritu parece alentar a los dos genios: prevalece la representación sobre el estricto cuidado de la letra impresa. *La Nouena parte* reproduce el recuerdo de la obra que efectivamente se representó, no la obra que Lope escribió. Asimismo, la versión de García Lorca, en su pretensión de

que ha sufrido la copia, pero su coincidencia exacta con las escenas reproducidas por *El Liberal* el día 25 de agosto, justo dos días antes de la fecha de entrada del texto en la Dirección General de Seguridad, nos sugiere la hipótesis de que los redactores del diario tuvieron en sus manos el mismo ejemplar, que después fue remitido a la Dirección General de Seguridad para el rutinario trámite censorial sin las páginas utilizadas por el periódico, que probablemente se traspapelaron y perdieron. De hecho, la "Asesoría Jurídica" no debió echar en falta estas páginas, intrascendentes para su cometido.

En el mismo fondo del Archivo de Alcalá de Henares se encuentran otras muchas obras representadas en el período republicano, entre las que hay que destacar aquí los libretos apógrafos de otros cuatro textos lorquianos: *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre* y *Yerma*. Los cuatro han sido rescatados y analizados por Antonio Gago Rodó en su artículo "Los ejemplares de cuatro estrenos de García Lorca (1927-1934)", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 18, diciembre de 1995, pp. 97-118.

recuperar a los clásicos en su integridad, no persigue tanto la corrección del texto como la fidelidad dramática.

El texto de Hartzzenbusch

El texto de Hartzzenbusch, que García Lorca reproduce, presenta, como se ha dicho, bastantes diferencias respecto al texto autógrafo. Los versos aparecen con frecuencia alterados, aunque el sentido global resulta casi siempre similar.

Compárense estos dos fragmentos del comienzo del acto I:

TEXTO AUTÓGRAFO:

LISEO. ¡Qué lindas posadas!
TURÍN. ¡Frescas!
LISEO. ¿No hay calor?
TURÍN. Chinchas y ropa.
Tienen fama en toda Europa.
[...]
TURÍN. ¿No has de comer?
LISEO. Aguardar
a que se guise es pensar
que a media noche llegamos;
y un desposado, Turín,
ha de llegar cuando pueda
lucir.
TURÍN. Muy atrás se queda
con el repuesto Martín;
pero yo traigo qué comas.

NOVENA PARTE, HARTZENBUSCH Y GARCÍA LORCA:

LISEO. ¡Qué buenas posadas!
TURÍN. Frescas.
LISEO. No hay calor.
TURÍN. Cuartos y ropa
tienen fama en toda Europa.
[...]
TURÍN. ¿No has de comer?
LISEO. Esperar
a que guisen es pensar
que a media noche llegamos;
y un desposado, Turín,
ha de llegar, cuanto pueda,
antes.

TURÍN. Muy atrás se queda
 con el repuesto Marín;
 pero ya traigo qué comas.

Este tipo de variaciones se producen a lo largo de toda la obra. Como puede observarse, unas veces se trata de términos sinónimos (por ejemplo, los adjetivos “necia” o “boba” aplicados a Finea), o que no lo son tanto (“chinchas” por “cuartos”), incluso de palabras cuasi homófonas con significados radicalmente diferentes (“ya” por “yo”, “hora” por “sola”, “como el alma” por “come el alma”, etc.); otras, de términos que aparecen en formas más o menos arcaizantes y que se intercambian indistintamente (“recebir” y “recibir”, “envidia” o “invidia”, “de esto” y “desto”...), o de variaciones entre singular y plural o en el tiempo verbal (“negocio” y “negocios”, “era” y “fuera”, etc.). Hay también numerosísimas variantes en la puntuación, con el consiguiente cambio de sentido de las frases, y en los signos de interrogación y exclamación, de modo que pueden aparecer como afirmativas frases interrogativas o exclamativas, y viceversa. Por último, los personajes y sus parlamentos también se intercambian en más de una ocasión: por ejemplo, al comienzo del Acto II, en el caso de las intervenciones de Laurencio, Feniso y Duardo. En definitiva, las diferencias entre el texto autógrafo y el de Hartzenbusch, basado fielmente en el de la *Nouena Parte*, son numerosísimas. Para evitar una enojosa profusión de notas, renunciamos a citar en cada caso este tipo de variantes, recogidas de forma exhaustiva en la citada edición de Justo García Soriano de 1929 y estudiadas también por Víctor Dixon¹¹.

Tal vez la diferencia más llamativa entre la *Nouena Parte* y el texto de Hartzenbusch con respecto al autógrafo sean esos casi quinientos versos suprimidos a causa, seguramente, del olvido de Luis Ramírez de Arellano en su reproducción memorística. En el Acto I se pueden observar ocho cortes, que hacemos constar en las notas al texto. Incluyen toda la escena IV, la conversación entre Octavio y Miseno acerca de las virtudes de la mujer casada, una serie de descripciones redundantes de Nise y Finea y otros versos con alusiones cultas o mitológicas.

En el Acto II hay cinco supresiones, la más extensa la que se refiere a la teoría neoplatónica acerca del amor y a ciertos diálogos entre distintos personajes que no tienen un especial interés.

En el Acto III abundan aún más las supresiones, que llegan a veintiocho. Consisten en alusiones eruditas, de nuevo las virtudes de la mujer casada, la teoría platónica (el desván, ya comentado por García Soriano en su “Prólogo”), varias descripciones de personajes y, especialmente llamativa, la supresión de la canción que bailan Nise y Finea.

11. Víctor Dixon, “Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope”, *art. cit.*

La obra mantiene, hasta cierto punto, el mismo sentido y la misma tensión dramática, aunque es evidente la superioridad poética del texto autógrafo. La *Nouena parte* ha aligerado al autógrafo de los paréntesis eruditos y el verso, a veces, presenta una composición más llana y menos elegante, con frecuencia más vulgar.

Por otra parte, las diferencias entre el texto de la *Nouena Parte* y el de Hartzzenbusch son mínimas, aunque en todos los casos García Lorca sigue al pie de la letra al adaptador romántico, lo que prueba que éste fue indudablemente el texto que utilizó. Como es sabido, una de las aportaciones de Hartzzenbusch es la fijación definitiva de las escenas en cada uno de los actos, que sigue Lorca y también muchas de las ediciones posteriores. Por contra, a menudo también redujo la información de las acotaciones. Sirva como ejemplo la escena VII del Acto II:

***Nouena Parte*:** “(Vase LAURENCIO, y sale un MAESTRO de danzar, dando lición a FINEA: empieza él a danzar, y ella se queda)”

Hartzzenbusch y García Lorca: “(FINEA, UN MAESTRO DE DANZAR)”.

Hay otras correcciones sin mayor trascendencia que hace Hartzzenbusch al texto de 1617: “almireces a pino” de la escena VII del Acto I pasa a “almireces de pino”; el “que si aquesto no es costilla” de la escena VIII del Acto II pasa a “que si aquesto no es hablilla” (¡en el texto autógrafo “asilla!”), etc.

Como se ve, todo ello no tiene mayor repercusión en la virtualidad dramática de la obra.

El texto de García Lorca

Con la excepción de una acotación en la escena primera del Acto I (“Ruido de cascabeles”), el texto de García Lorca no presenta ninguna novedad respecto al texto de Hartzzenbusch. Hay varios cambios ortográficos, en algunos casos errores que pueden considerarse mecanográficos, pero la labor fundamental del adaptador está en la supresión de versos, aun a costa a veces de la rima o la medida. Lorca había señalado en una entrevista la dificultad de cortar sin romper el ritmo de los versos, destacando el empeño con que se había entregado a la tarea. Parece que exageraba algo, porque la lectura del texto que hemos rescatado permite comprobar, por el contrario, el escaso cuidado con que actuó en este sentido. No es difícil hallar cortes de fragmentos hechos sin más, olvidando su enlace rítmico con el siguiente, tanto en lo referente al número de sílabas de los versos como a la rima o a la composición de las estrofas. Sirva como ejemplo, aunque hay más, que señalamos oportunamente en las notas, la primera escena del acto I: Turín cuenta a Liseo que ha tomado una docena de imágenes milagrosas para el viaje. Al suprimirse toda la intervención del criado, desaparecen

las tres primeras sílabas del verso (“de España”) que se completa con el comienzo de la respuesta de Liseo (“Pues dese modo”), con lo que el octosílabo de la redondilla de Lope queda arbitrariamente convertido por García Lorca en pentasílabo, rompiendo el ritmo de la composición.

Como hemos visto, Lorca repitió en varias ocasiones que su versión estaba basada en un total respeto al espíritu de la obra de Lope y que apenas había hecho otra cosa que cortar versos, aligerarla de todo aquello que no era esencial o estéticamente pertinente. Al analizar su texto, podemos refrendar que el respeto del adaptador por el texto elegido es total y que García Lorca se limita a suprimir versos, aunque no fueron 15 ó 20, como declaró en una ocasión, sino más de 200 (700 en relación con el autógrafo, que Lorca desconocía o no quiso tomar en consideración): 93 en el Acto I, 85 en el II y 34 en el III. Aunque damos cuenta detallada en las notas a pie de página de todas las variantes entre el texto de Lorca, el de Hartzenbusch y el autógrafo, destacamos ahora algunos de los aspectos más relevantes que el poeta granadino “ocultó cuidadosamente” respecto a la versión elegida, porque, en su opinión, sólo se entendían en la época de Lope y carecían en nuestro siglo de interés para el público.

ACTO PRIMERO:

Escena I:

Alusión a la costumbre piadosa de llevar cintas con la medida de un santo. Son cuatro redondillas que reproducen un diálogo sin mayor interés para el desarrollo de la comedia.

Escena VII:

Descripción de la suciedad de Madrid y su calle Mayor, comentario por otra parte frecuente en las obras clásicas.

Llegada del gato Golosino y alusión a la diversión de época de ‘correr cañas’ en la fiesta gatuna.

Escena IX:

Exégesis erudita del soneto de Duardo. Duardo explica a Nise, en presencia de Feniso y Laurencio, el significado de su soneto, con referencia a los “tres fuegos que corresponden ... a tres mundos”. Nise, a pesar de su erudición, tantas veces alabada por otros personajes y en buena medida ridiculizada en la obra, declara no entender nada.

Escena XI:

Totalmente suprimida. Consiste en un culto monólogo de Laurencio, que decide sustituir a Nise por Finea a causa de la dote. Lorca debió creerlo difícil de

entender e innecesario, toda vez que en la escena siguiente Laurencio declara de inmediato a su criado Pedro su cambio de actitud.

Escena XVIII:

Elucubraciones acerca del parecido que los hijos tienen con sus padres, con alusión a autores clásicos. Son un total de 18 versos dentro de un romance. Se evitan así citas de difícil comprensión. Además, el fragmento resulta innecesario, puesto que es suficiente el disgusto que siente Liseo respecto a la bobería de Finea para rechazarla, sin necesidad de otros argumentos como los suprimidos.

Supresión de un paréntesis de dos versos en boca de Turín.

ACTO SEGUNDO:

Escena I:

Alusión a la teoría neoplatónica del amor. Laurencio cita a Platón y Aristóteles para justificar la relación que existe entre el amor y el conocimiento.

Distintas intervenciones de Feniso, Duardo y Laurencio acerca de la relación entre el amor y el conocimiento.

Escena II:

Feniso se dirige a Nise con un lenguaje altamente erudito para alabarla y describir su influencia respecto a él.

Escena III:

En cuatro ocasiones se suprimen versos en distintos parlamentos de Nise que aligeran su carga retórica. Ésta habla a Laurencio de la enfermedad que ha padecido y le acusa de su alejamiento.

Escena IX:

En dos ocasiones se suprimen las intervenciones de Octavio acerca de Finea, su rudeza y las dudas sobre cómo tratarla, aunque ha apreciado cierta mejoría.

Escena X:

De nuevo, reflexiones de Octavio sobre la obediencia que deben los hijos a los padres.

Escena XII:

Alusión erudita respecto a la amistad, con menciones mitológicas.

Escena XX:

Intervenciones de Duardo, Laurencio y Pedro. Laurencio justifica su estancia en casa de Octavio como fin para conseguir dinero e insulta a Pedro.

Escena XXI:

Octavio previene a Nise en contra de Laurencio y le avisa de que sus conversaciones con él pueden deshonrarla, con alusión al humanista Juan Latino, hijo de una esclava del Duque de Sessa. También se suprimen los versos relativos a la conjugación latina.

ACTO TERCERO:

Escena III:

Enumeración de los libros de la biblioteca de Nise, ya comentada como “curiosa para los amigos de las letras” por Díez-Canedo en su reseña del estreno.

Escena XVII:

Se reduce a un solo verso toda una escena que antes tampoco era larga. En un momento de gran tensión dramática, cuando Octavio se entera de que Laurencio vive escondido en su casa con Finea y va a buscarle con la espada desnuda, Nise, Feniso, Liseo y Duardo comentan “apaciblemente” la bondad de poseer entendimiento.

Escena XXVIII:

Supresión de los cuatro últimos versos que cierran la obra, donde se pide el favor del público, fórmula usual en el Siglo de Oro para terminar una representación.

Al analizar todas estas supresiones, vemos que ciertamente García Lorca, en sus declaraciones, había dado las claves del criterio seguido para aligerar la obra. Según sus propias palabras, ha suprimido “lo que solamente se entendía en su tiempo”: desde la alusión a la suciedad de Madrid, hasta los libros de moda de la época o la petición de aplauso al público al final de la representación. Ha suprimido, también, los “puntos muertos”, que podían distraer la atención de los espectadores, en dos direcciones: citas cultas o puramente retóricas (desde la teoría neoplatónica hasta la alusión a la amistad) y parlamentos o reflexiones sin gran interés que retardaban el ritmo de la obra (como las reflexiones de Octavio en el Acto I o la escena XVII del Acto III).

En definitiva, podemos decir que cuantitativamente el mayor número de versos suprimidos se refieren a alusiones eruditas y citas cultas. En los actos I y II García Lorca hace más cortes, mientras que respeta casi en su integridad el acto III, quizás por el propio desarrollo de la obra, más lenta en su inicio, para acu-

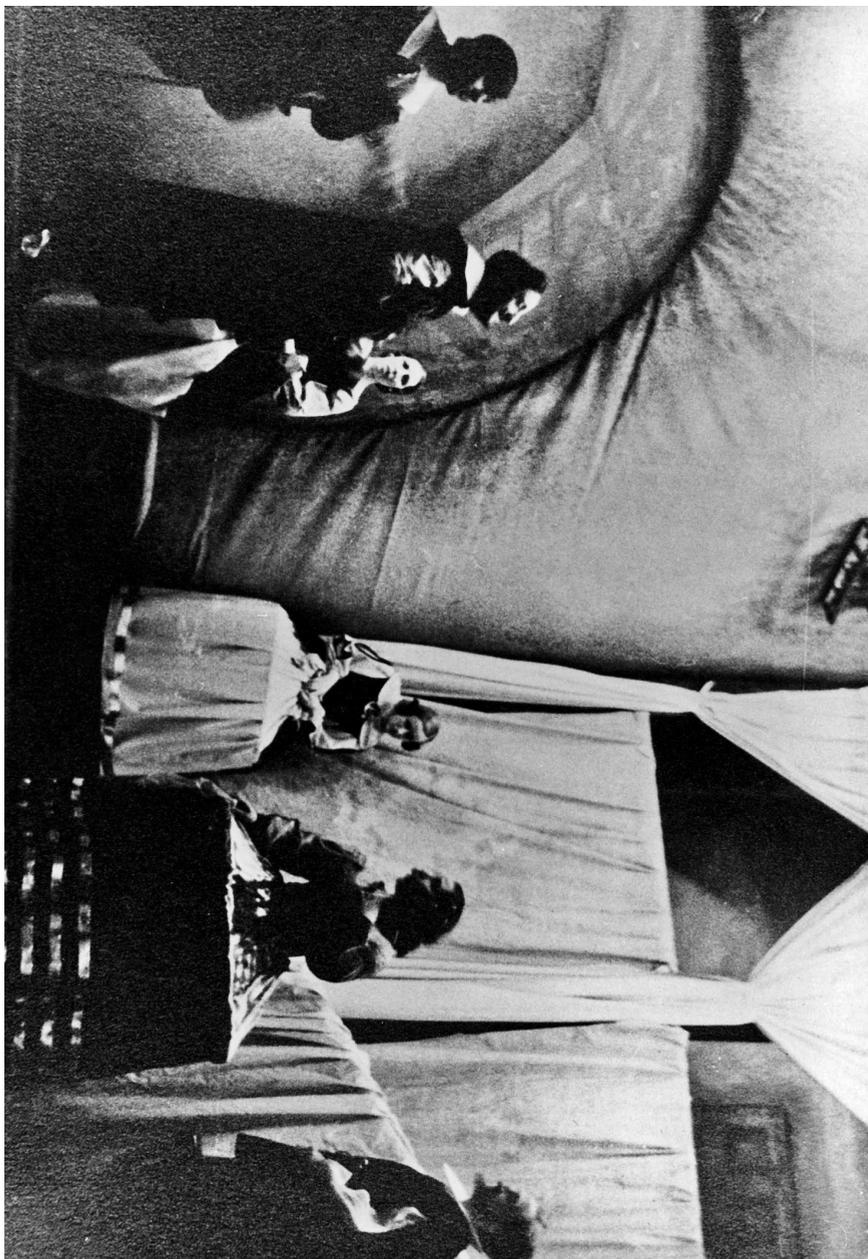
mular al final los hechos más dinámicos y decisivos. La comedia de Lope de Vega aparece en la versión de García Lorca sin referencias a personajes de la época (como el Duque de Sessa), sin parlamentos excesivamente altisonantes ni alusiones a unos clásicos demasiado remotos para un público popular. Apenas podemos encontrar el nombre de Platón en la escena IX del acto I, donde también se llama a Nise “Sibila española”; o los de Virgilio, Petrarca, Tasso y Garcilaso en la escena II del acto III. El resto han desaparecido, al igual que los demás detalles que pudiéramos considerar “de época”. Sin embargo, los arcaísmos y la sintaxis del siglo XVII se han mantenido casi siempre, incluso la repetición de errores que ya estaban en Hartzenbusch, lo que no deja de denotar cierto descuido con el detalle y, tal vez, algo menos de dedicación y algo más de prisa de las reconocidas por el propio poeta en sus declaraciones, a la vista del enorme éxito que tuvo, tanto en Buenos Aires como en España. Pero, como hemos señalado reiteradamente, lo que en realidad se propuso y consiguió Lorca con esta adaptación de *La dama boba* era rescatar el tesoro de nuestro teatro clásico del olvido en que se encontraba, a través de un lenguaje escénico plenamente moderno, adecuado a la sensibilidad contemporánea. De este modo, al igual que con sus textos dramáticos originales, contribuyó con paso firme a la renovación de la escena española, dominada por la mediocridad y la rutina, y abrió los escenarios a públicos más amplios y a fórmulas de representación de una modernidad incuestionable.



C. Bouhier, Eva Franco y L. Bastard, los protagonistas de *La dama boba* en su estreno bonaerense, en marzo de 1934 (*La Nación*, Buenos Aires, 4-III-1934).



Otra escena de las representaciones de *La dama boba* en Buenos Aires (*La Nación*, Buenos Aires, 25-III-1934).



La dama boba en el teatro de la Comedia de Buenos Aires (Archivo fotográfico de la Fundación Federico García Lorca).



Cuadro final de *La dama boba* en su estreno porteño (*La Prensa*, Buenos aires, 4-III-1934).



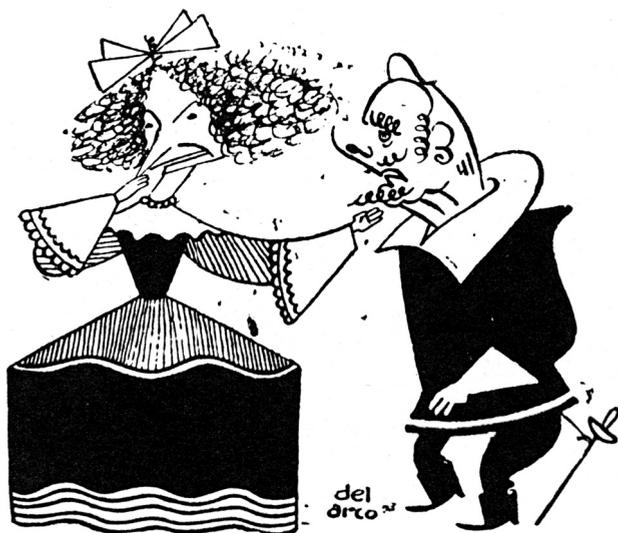
García Lorca se dirige al público bonaerense tras una de las representaciones de *La dama boba* (Archivo fotográfico de la Fundación Federico García Lorca).

Los actores tras el escenario antes de la representación y panorámica del público del Retiro.
Archivo General de la Administración. © Alfonso, VEGAP, La Rioja 2008.



La dama boba en el parque del Retiro, 27-VIII-1935. Decorados y vestuario de Manuel Fontanals. Archivo General de la Administración. © Alfonso, VEGAP, La Rioja 2008.





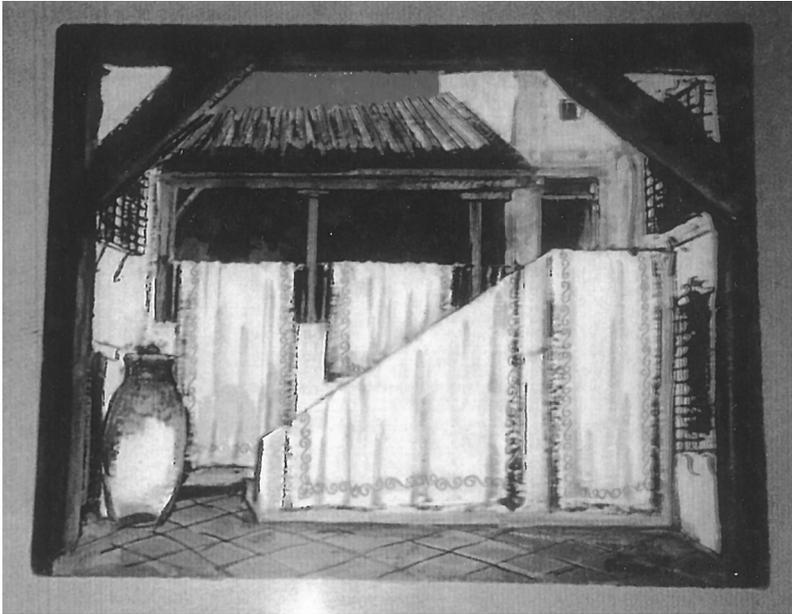
Margarita Xirgu y Enrique Borrás en "La dama boba", interpretada en el Retiro en honor de Lope de Vega, vistos por Del Arco.

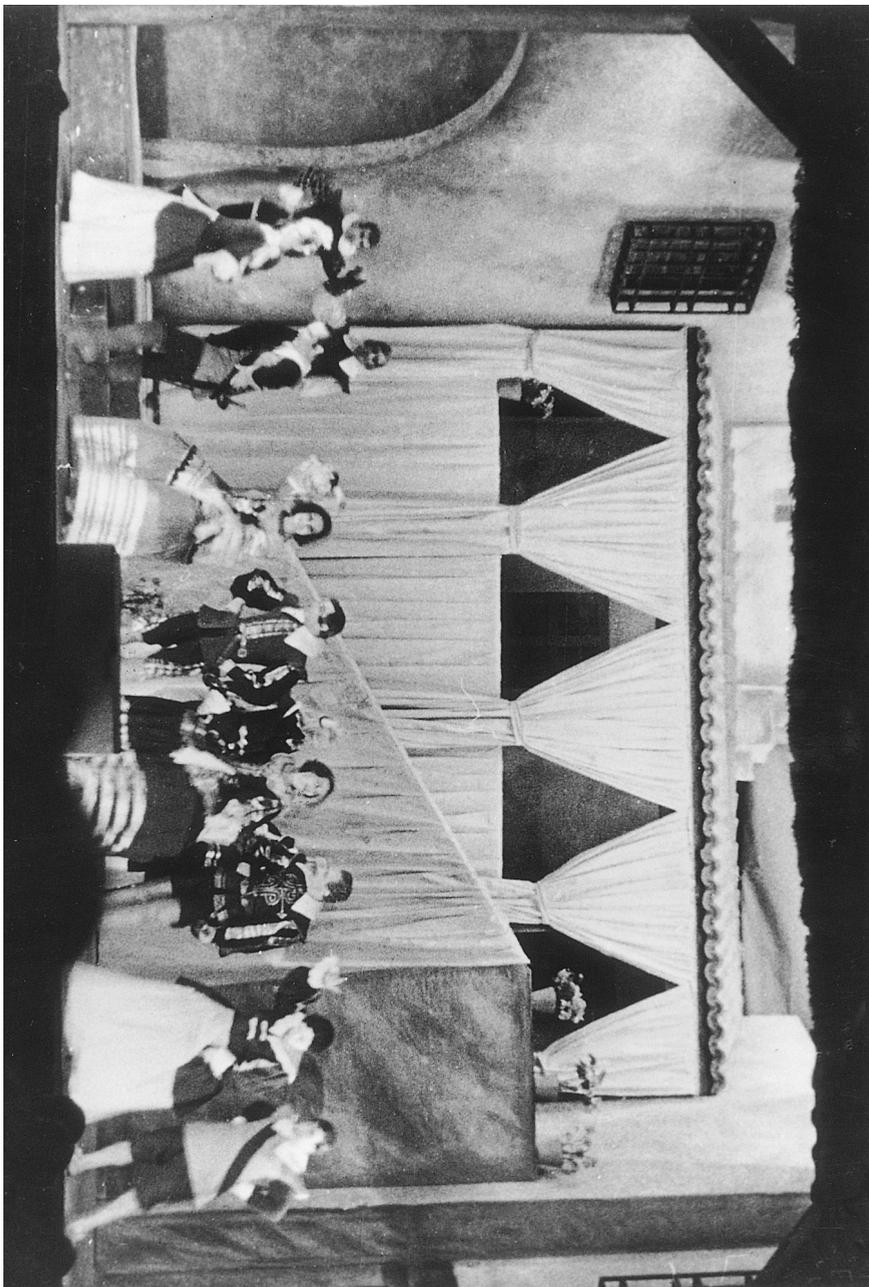
Heraldo de Madrid, 28-VIII-1935.



Aspecto parcial de la Chopera del Retiro durante la representación de *La dama boba* el día del tricentenario de la muerte de Lope de Vega. Institut del Teatre (Martín Santos Yubero), 1935.

Dos bocetos de decorado para el estreno de *La dama boba* en el Español, 28-VIII-1935.
(Archivo familiar de Sigfrido Burmann).





Una de las escenas bailadas de *La dama boba* en el Teatro Español de Madrid (Archivo fotográfico de la Fundación Federico García Lorca).



Margarita Xirgu y Enrique Borrás en una escena de *La dama boba* en el escenario del teatro Español de Madrid (*Abora*, 3-IX-1935).



La dama boba en el Teatro Español (28-VIII-1935). Decorados de Sigfrido Burmann. Institut del Teatre. © Cencilles, VEGAP, La Rioja 2008.



José Jordá, en *La dama boba*, en el Teatro Español. Archivo General de la Administración.
© Alfonso, VEGAP, La Rioja 2008.



Álvarez Diosdado, en *La dama boba*, en el Teatro Español. Archivo General de la Administración.
© Alfonso, VEGAP, La Rioja 2008.

Otras dos escenas de *La dama boba* en el Español.
Institut del Teatre. © Centelles, VEGAP, La Rioja 2008.





Teatro Español. Fotografía cedida por D^a Antonia Calderón.



Cipriano de Rivas Cherif, Margarita Xirgu y Federico García Lorca, rodeados por los actores de la TEA, tras una de las representaciones de Barcelona (*La Humanitat*, Barcelona, 14-XII-1935).

II

LA VERSIÓN ESCÉNICA DE
LA DAMA BOBA

Armario núm.

Expediente núm. 6398

Estante núm.

Legajo núm. 959

Cultura - EASA 5780



Dirección general de Seguridad

"La Dama boba

Bobezza del Retizo
y
ESPAÑOL

Cubierta del expediente de censura de *La dama boba*, de García Lorca.
Archivo General de la Administración.

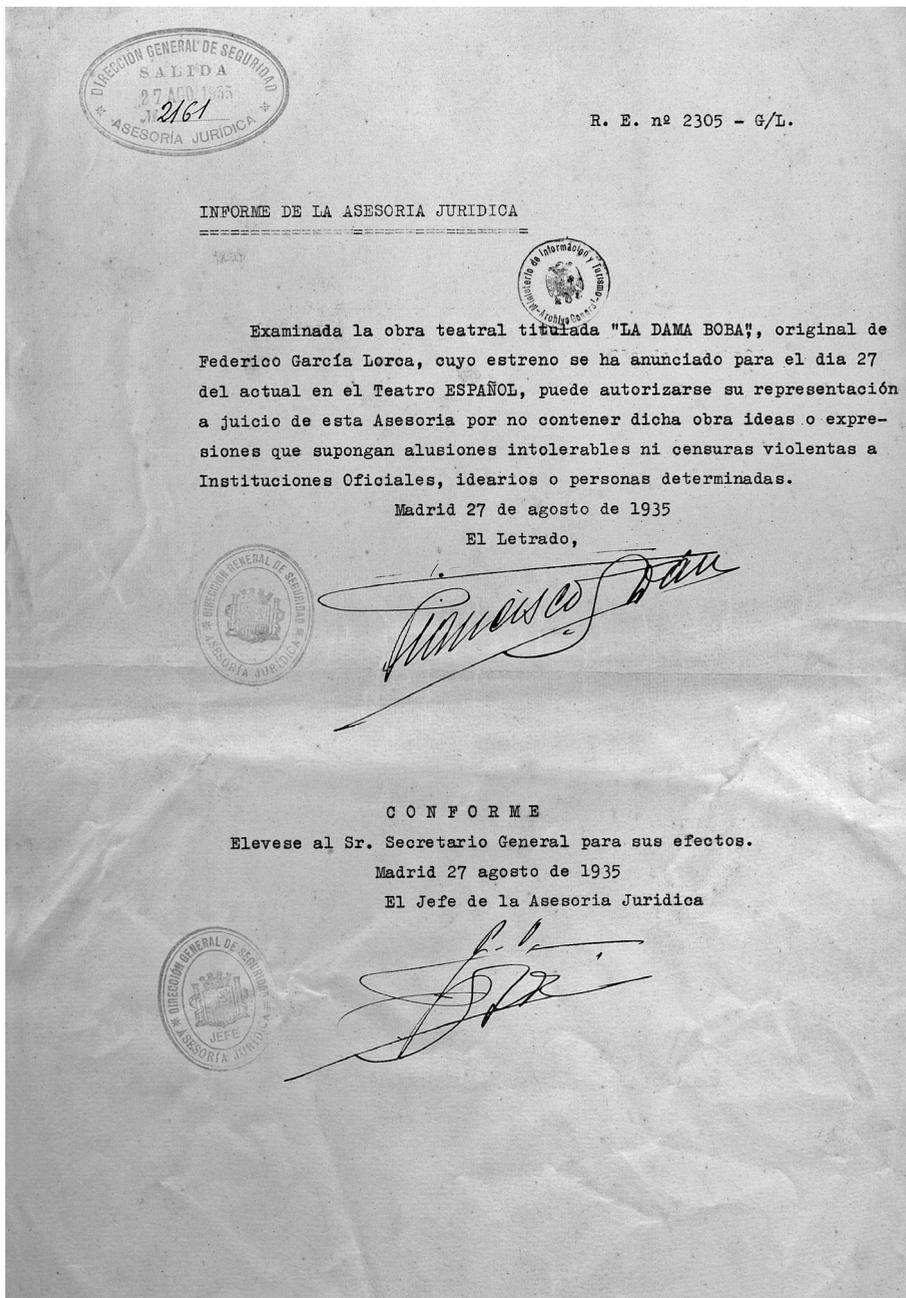
LA DAMA BOBA
de
Federico García Lorca

PERSONAJES

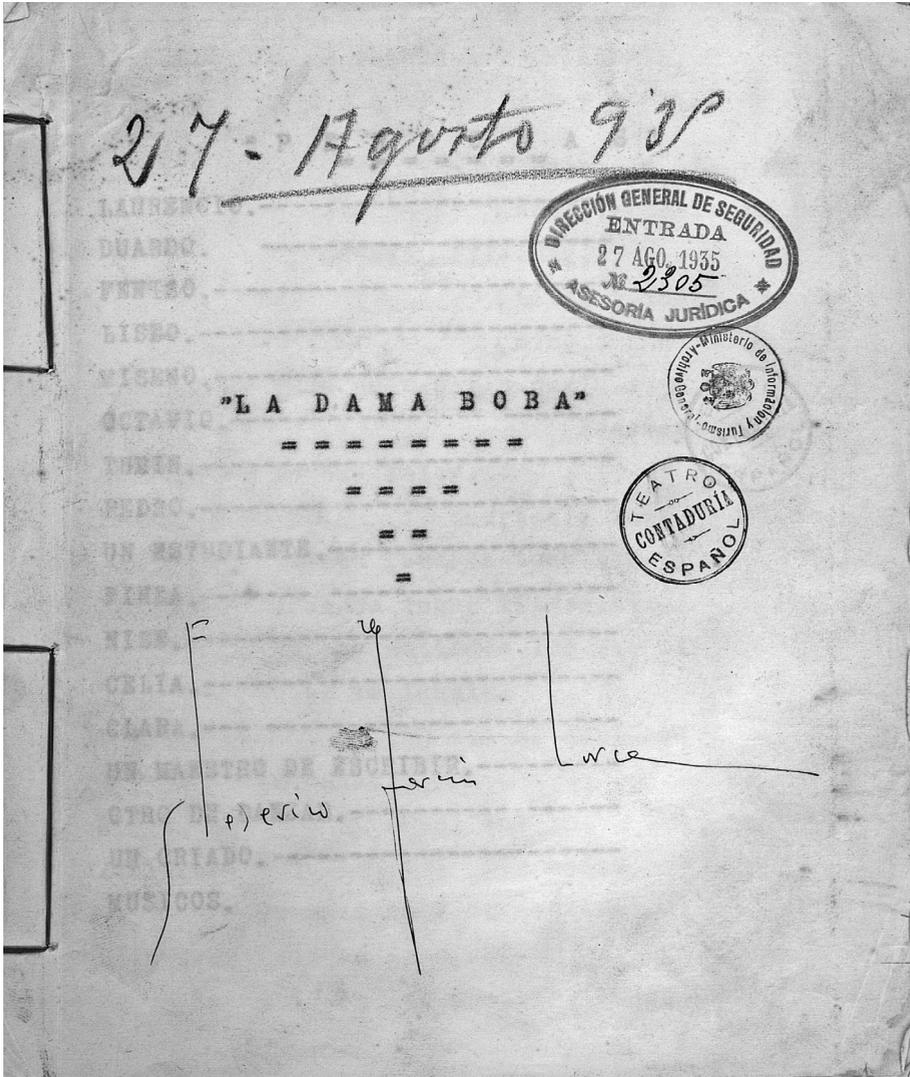
LAURENCIO	FINEA
DUARDO	NISE
FENISO	CELIA
LISEO	CLARA
MISENO	UN MAESTRO DE ESCRIBIR
OCTAVIO	OTRO DE DANZAR
TURÍN	UN CRIADO
PEDRO	MÚSICOS
UN ESTUDIANTE	

La escena es en Illescas y en Madrid¹

1. Reproducimos literalmente el texto mecanografiado hallado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, al que sólo modernizamos la acentuación. Marcamos y numeramos cada cambio de página en las cuartillas originales y añadimos la numeración de los versos para un más cómodo cotejo de los mismos con otras versiones.



Expediente de censura de *La dama boba*. Informe de la Asesoría Jurídica.
Archivo General de la Administración.



Portada del libreto de *La dama boba* de García Lorca. Archivo General de la Administración.

LISEO.	Pues dese modo, lleguen las postas y vamos.	10
— — — — 1		
TURÍN.	¿No has de comer?	
LISEO.	Esperar a que guisen es pensar que a media noche llegamos; y un desposado, Turín , ha de llegar, cuanto pueda, antes.	15
TURÍN.	Muy atrás se queda con el repuesto Marín; pero ya traigo qué comas.	
LISEO.	¿Qué traes?	
TURÍN.	Ya lo verás.	
LISEO.	Dilo.	
TURÍN.	¡Guarda!	
LISEO.	Necio estás.	20
TURÍN.	¿Desto pesadumbre tomas?	
LISEO.	Pues ¿para decir lo que es...?	
TURÍN.	Hay a quien pesa de oír su nombre; basta decir que tú lo sabrás después.	25
LISEO.	Entretiénese la hambre con saber qué ha de comer.	
TURÍN.	Pues sábetete que ha de ser...	
— — — — 2		
LISEO.	Presto.	
TURÍN.	Tocino fiambre.	
LISEO.	Pues ¿a quién puede pesar	30

que son de España adquiridas,
por milagrosas en todo,
cuanto en aquesta ocasión
las tiene la devoción
de España.

Al faltar este último medio verso, la intervención de Liseo (“Pues dese modo”) sólo tiene cinco sílabas, con lo que el último verso de la redondilla original queda cojo.

Reproducimos textualmente los versos de H suprimidos por Lorca, aquí y en adelante, al igual que las variantes respecto al autógrafo.

	de oír nombre tan hidalgo? Turín, si me has de dar algo, ¿qué cosa me puedes dar que tenga igual a ese nombre?	
TURÍN.	Esto y una hermosa caja.	35
LISEO.	Dame de queso una raja; que nunca el dulce es muy hombre.	
TURÍN.	Esas liciones no son de galán y desposado.	
LISEO.	Aun agora no he llegado.	40
TURÍN.	Las damas de corte son todas un fino cristal, transparentes y divinas.	
LISEO.	Turín, las más cristalinas comerán.	
TURÍN.	Es natural; pero esa hermosa Finea, con quien a casarte vas, comerá...	45
— — — — 3		
LISEO.	Dilo.	
TURÍN.	No más de azúcar, maná y jalea... Pasaráse una semana con tres puntos en el aire, de azúcar.	50
LISEO.	¡Gentil donaire!	
TURÍN.	¿Qué piensas dar a su hermana?	
LISEO.	A Nise, su hermana bella, una rosa de diamantes, que así tengan los amantes tales firmezas con ella; y una cadena también que compite con la rosa.	55
TURÍN.	Oigo decir que es hermosa.	60
LISEO.	Mi esposa parece bien, si doy crédito a la fama; de su hermana nada sé; pero basta que le dé lo que más se estima y ama.	65

(*Ruido de cascabeles*³)

TURÍN. De un macho, con guarniciones
verdes y estribos de palo,
— — — — 4
se apea un hidalgo.

LISEO. Malo,
si la merienda me pones.

ESCENA II

(UN ESTUDIANTE *de camino*⁴.- *Dichos*)
(*Dentro*)

ESTUDIANTE.	Huésped, ¿habrá qué comer? (<i>Sale</i>)	70
LISEO.	Seáis, Señor, bien llegado.	
ESTUDIANTE.	Y vos en la misma hallado.	
LISEO.	¿A Madrid?	
ESTUDIANTE.	Dejéle ayer, cansado de no salir con pretensiones cansadas.	75
LISEO.	Esas van adjetivadas con esperar y sufrir. Holgara, por ir con vos, lleváramos un camino.	
ESTUDIANTE.	Si vais a lo que imagino, nunca lo permita Dios.	80

3. Esta acotación no figura ni en H ni en la versión autógrafa de Lope, por lo que se puede atribuir a García Lorca.

Ni en García Lorca ni en H figuran las siguientes intervenciones que sí aparecen en el autógrafa:

TURÍN.	¡Bello golpe de dinero!
LISEO.	Son cuarenta mil ducados.
TURÍN.	¡Bravo dote!
LISEO.	Si contados los llevo a ver, como espero.

En adelante, siempre que consignemos alguna supresión de H respecto al texto autógrafa, habrá de inferirse que la misma también se produce en la versión lorquiana, que sólo tuvo en cuenta el texto del dramaturgo romántico para su adaptación.

4. En el texto autógrafa, este personaje aparece con el nombre de Leandro, a quien se define como “caballero”. García Lorca, siguiendo a H, se refiere a él como “un estudiante” ya desde la lista de *dramatis personae*.

LISEO.	No llevo qué pretender;	
-----5		
	a negocio hecho voy.	
	¿Sois de ese lugar?	
ESTUDIANTE.	Sí soy.	
LISEO..	Luego, ¿podréis conocer	85
	la persona que os nombrare?	
ESTUDIANTE.	Es Madrid una talega	
	de piezas, donde se anega	
	cuanto su máquina pare.	
	Los reyes, Roques y arfiles	90
	conocidas casas tienen,	
	los demás que van y vienen	
	son como peones viles.	
	Todo es allí confusión.	
LISEO.	No es Octavio pieza vil.	95
ESTUDIANTE.	Si es quien yo pienso, es arfil	
	y pieza de estimación.	
LISEO.	Quien yo digo es padre noble	
	de dos hijas.	
ESTUDIANTE.	Ya sé quién;	
	pero dijérades bien	100
	que de una palma y un roble.	
LISEO.	¿Cómo?	
-----6		
ESTUDIANTE.	Que entrambas lo son;	
	pues Nise bella es la palma,	
	Finea un roble sin alma	
	de discurso y de razón ⁵ .	105
	Y aun pienso que oí contar	
	que la casaba.	
LISEO.	(<i>Aparte a Turín</i>)	
	¿No escuchas?	
ESTUDIANTE.	Verdad es que no habrá muchas	
	que la puedan igualar	

5. En H no figuran los siguientes versos de la versión autógrafa:

LEANDRO. Nise es mujer tan discreta,
sabia, gallarda, entendida,
cuanto Finea encogida,
boba, indigna y imperfeta.

	en el riquísimo dote;	110
	mas ¡ay de aquel desdichado que espera una bestia al lado! Pues más de algún marquesote, a codicia del dinero, pretende la bobería	115
	desta dama, y a porfía hace su calle terrero.	
LISEO.	(<i>Aparte</i>) (Yo llevo lindo concierto) (<i>Aparte a Turín</i>) A gentiles vistas voy.	
-----7		
TURÍN.	(<i>Aparte a su amo</i>) Disimula.	
LISEO.	Tal estoy, (<i>Aparte a Turín</i>) que apenas a hablar acierto. En fin, Señor, Nise ¿es bella y discreta?	120
ESTUDIANTE.	Es celebrada por única, y deseada, por las partes que hay en ella, de gente muy principal.	125
LISEO.	¿Tan boba es esa Finea?	
ESTUDIANTE.	Mucho sentís que lo sea.	
LISEO.	Contemplo de sangre igual dos cosas tan desiguales; mas, ¿cómo en dotes lo son? que hermanas, era razón que los tuvieran iguales.	130
ESTUDIANTE.	Oigo decir que un hermano de su padre le dejó esta hacienda, porque vio que sin ella fuera en vano	135
-----8		
	casarla con hombre igual a su noble nacimiento, supliendo el entendimiento con el oro.	140
LISEO.	Él hizo mal.	

ESTUDIANTE. Antes bien, porque con esto
tan discreta vendrá a ser
como Nise.

TURÍN.. ¿Has de comer?

LISEO.. Ponme lo que dices presto. 145
-Aunque ya puedes dejallo.

ESTUDIANTE. ¿Mandáis, Señor, otra cosa?

LISEO. Serviros.
(*Vase el estudiante*)

ESCENA III
(LISEO y TURÍN)

LISEO. ¡Qué linda esposa!
Ponte, Turín, a caballo;
que ya no quiero comer. 150

TURÍN. Ten paciencia, pues no es hecho.

LISEO. Que me ha de matar sospecho,
si es necia y propia mujer.

—————9

TURÍN. Como tú no digas sí,
¿quién te puede cautivar? 155

LISEO. Verla ¿no me ha de matar,
aunque es basilisco en mí?

TURÍN. No, Señor.

LISEO. También advierte
que, siendo tan entendida
Nise, me dará la vida, 160
si ella me diere la muerte.
(*Vanse*)
(*Sala en casa de Octavio en Madrid*)⁶

6. En H se ha suprimido toda esta escena de la versión autógrafa de Lope: la conversación entre Octavio y Miseno acerca de las virtudes de la mujer casada:

(*Salgan OTAVIO, viejo, y MISENO*)

OTAVIO. Esa fue la intención que tuvo Fabio.

MISENO. Parece que os quejáis.

OTAVIO. ¡Bien mal emplea
mi hermano tanta hacienda! No fue sabio.
Bien es que Fabio, y que no sabio, sea.

MISENO. Si en dejaros hacienda os hizo agravio,
vos propio lo juzgad.

ESCENA IV
(NISE, CELIA)

NISE. ¿Diote el libro?

OTAVIO. Dejó a Finea,
a título de simple, tan gran renta,
que a todos, hasta agora, nos sustenta.

MISENO. Dejóla a la que más le parecía
de sus sobrinas.

OTAVIO. Vos andáis discreto;
pues, a quien heredó su bobería,
dejó su hacienda para el mismo efeto.

MISENO. De Nise la divina gallardía,
las altas esperanzas y el conceto
os deben de tener apasionado.
¿Quién duda que le sois más inclinado?

OTAVIO. Mis hijas son entrambas; mas yo os juro
que me enfadan y cansan, cada una
por su camino, cuando más procuro
mostrar amor y inclinación a alguna.
Si ser Finea simple es caso duro,
ya lo suplen los bienes de Fortuna
y algunos que le dio Naturaleza,
siempre más liberal, de la belleza;
pero ver tan discreta y arrogante
a Nise, más me pudre y martiriza,
y que de bien hablada y elegante
el vulgazo la aprueba y soleniza.
Si me casara agora (y no te espante
esta opinión, que alguno lo autoriza),
de los dos extremos: boba o bachillera,
de la boba elección, sin duda, hiciera.

MISENO. ¡No digáis tal, por Dios; que están sujetas
a no acertar en nada!

OTAVIO. Eso es engaño;
que yo no trato aquí de las discretas:
sólo de las bachilleras desengaño.
De una casada son partes perfetas
virtud y honestidad.

MISENO. Parir cadaño,
no dijérades mal, si es argumento
de que vos no queréis entendimiento.

OTAVIO. Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido;
en vivir recogida y recatada,
honesta en el hablar y en el vestido;
en ser de la familia respetada,
en retirar la vista y el oído,
en enseñar a los hijos, cuidadosa,

CELIA. Y tal, que obliga
a no abrille ni tocalle.

preciada más de limpia que de hermosa.
¿Para qué quiero yo que, bachillera,
la que es propia mujer concetos diga?
Esto de Nise por casar me altera;
lo más, como lo menos, me fatiga.
Resuélvome en dos cosas que quisiera,
pues la virtud es bien que el medio siga:
que Finea supiera más que sabe,
y Nise menos.

MISENO. Habláis cuerdo y grave.

OTAVIO. Si todos los extremos tienen vicio,
yo estoy, con justa causa, discontento.

MISENO. Y, ¿qué hay de vuestro yerno?

OTAVIO. Aquí el oficio
de padre y dueño alarga el pensamiento:
caso a Finea, que es notable indicio
de las leyes del mundo, al oro atento.
Nise, tan sabia, docta y entendida,
apenas halla un hombre que la pida;
y por Finea, simple, por instantes
me solicitan tantos pretendientes
-del oro más que del ingenio amantes-
que me cansan amigos y parientes.

MISENO. Razones hay, al parecer, bastantes.

OTAVIO. Una hallo yo, sin muchas aparentes,
y es el buscar un hombre con todo estado,
lo que le falta más, con más cuidado.

MISENO. Eso no entiendo bien.

OTAVIO. Estadme atento.
Ningún hombre nacido a pensar viene
que le falta, Miseno, entendimiento,
y con esto no busca lo que tiene.
Ve que el oro le falta y el sustento,
y piensa que buscallo le conviene,
pues como ser la falta el oro entienda,
deja el entendimiento y busca hacienda.

MISENO. ¡Piedad del cielo, que ningún nacido
se queje de faltarle entendimiento!

OTAVIO. Pues a muchos, que nunca lo han creído,
les falta, y son sus obras argumento.

MISENO. Nise es aquesta.

OTAVIO. Quítame el sentido
su desvanecimiento.

MISENO. Un casamiento
os traigo yo.

OTAVIO. Casémosla; que temo
alguna necedad, de tanto extremo.

NISE.	Pues, ¿por qué?	
CELIA.	Por no ensucialle, si quieres que te lo diga.	165
	En cándido pergamino tiene muchas flores de oro.	
—————10 ⁷		
NISE.	<i>Bien las merece Eliodoro, griego poeta divino.</i>	
CELIA.	<i>¿Poeta? Pues parecióme prosa.</i>	170
NISE.	<i>También hay poesía en prosa.</i>	
CELIA.	<i>No lo sabía. Miré el principio, y canséme.</i>	
NISE.	<i>Es que no se da a entender, con el artificio griego, hasta el quinto libro, y luego todo se deja entender cuanto precede a los cuatro.</i>	175
CELIA.	<i>En fin, ¿es poeta en prosa?</i>	
NISE.	<i>Y de una historia amorosa digna de aplauso y teatro. Hay dos prosas diferentes: poética e historial: La historial, lisa y leal, muestra verdades patentes, por frasi y términos claros; la poética es hermosa, varia, culta, licenciosa, y oscura en ingenios raros.</i>	180
	<i>Tiene mil exornaciones y retóricas figuras.</i>	185
CELIA.	<i>Pues de cosas tan oscuras ¿juzgan tantos?</i>	190
NISE.	<i>No le pones, Celia, pequeña objeción;</i>	

7. Como hemos señalado, en el original de la Dirección General de Seguridad faltan las cuartillas 11 a la 17 del Acto I y de la 25 a la 32 del II. Reproducimos aquí y en el segundo acto las partes correspondientes del texto de H, sin especificar las pequeñas diferencias que tiene éste con respecto al autógrafo, puesto que no hay ninguna supresión significativa de versos (vv. 168-299 y 1282-1418, respectivamente).

*pero así corre el engaño
del mundo.* 195

ESCENA V

(FINEA, UN MAESTRO DE LEER.-Dichas)

FINEA. *Ni en todo el año
saldré con esta lición.*

CELIA. *Tu hermana con su maestro.*

NISE. *¿Conoce las letras ya?*

CELIA. *En los principios está.* 200

MAESTRO. *Paciencia, y no letras, muestro.
¿Qué es ésta?*

FINEA. *Letra será.*

MAESTRO. *¿Letra?*

FINEA. *Pues, ¿es otra cosa?*

MAESTRO. *(Aparte)
¡No sino el alba! (Aparte: ¡Qué hermosa
bestia!)*

FINEA. *¡Ab, sí, ya, ya, ya, ya!
el alba debe de ser,
cuando andaba entre las coles.* 205

MAESTRO. *Ésta es K: los españoles
no la solemos poner
en nuestra lengua jamás.* 210

*Úsanla mucho alemanes
y flamencos.*

FINEA. *¡Qué galanes
van todos estos detrás!*

MAESTRO. *Letras son estas también.*

FINEA. *¿Tantas hay?*

MAESTRO. *Veinte y tres son.* 215

FINEA. *Ahora, vaya de lición;
que yo la diré muy bien.*

MAESTRO. *¿Qué es ésta?*

FINEA. *¿Ésta? No sé.*

MAESTRO. *¿Y ésta?*

FINEA. *No sé qué responda.*

MAESTRO. *¿Y estotra?*

FINEA. *¿Aquella redonda?* 220

	<i>Letra.</i>	
MAESTRO.	¡Bien!	
FINEA.	Luego ¿acerté?	
MAESTRO.	¡Linda bestia!	
FINEA.	¡Ab, sí, sí, sí!	
	<i>Bestia, por Dios, se llamaba;</i>	
	<i>pero no se me acordaba.</i>	
MAESTRO.	Ésta es R... y ésta es I.	225
FINEA.	Pues si tú lo traes errado...	
CELIA.	(A Nise)	
	¡Con qué pesadumbre están!	
MAESTRO.	Di aquí: b, a, n, ban.	
FINEA.	¿Dónde van?	
MAESTRO.	¡Gentil cuidado!	
FINEA.	Que se van ¿no me decías?	230
MAESTRO.	Letras son, míralas bien.	
	Di aquí: b, e, n, ben.	
FINEA.	¿Adónde?	
MAESTRO.	Adonde en mis días	
	no te vuelva más a ver:	
	Perdiendo el juicio estoy.	
FINEA.	¿Ven, no dice? Pues ya voy.	235
MAESTRO.	Es imposible aprender.	
	¡Vive Dios, que te he de dar	
	una palmeta!	
FINEA.	¿Tú a mí?	
MAESTRO.	Muestra la mano.	
FINEA.	Hela aquí.	240
MAESTRO.	Aprende a deletrear:	
	(Dale una palmeta, y ella echa a correr tras él)	
FINEA.	¡Oh perro! ¿Aquesta es palmeta?	
MAESTRO.	Pues, ¿qué pensabas?	
FINEA.	Aguarda. (Le embiste)	
NISE.	Ella le mata.	
MAESTRO.	Ya tarda	
	tu favor; Nise discreta.	245
NISE.	¡A tu maestro! ¿Qué es esto?	
MAESTRO.	Ténganla abí.	
FINEA.	Hame dado	
	causa.	
NISE.	¿Cómo?	

<i>FINEA.</i>	<i>Hame engañado.</i>	
<i>MAESTRO.</i>	<i>¿Yo engañado?</i>	
<i>NISE.</i>	<i>Dilo presto.</i>	
<i>FINEA.</i>	<i>Estaba aprendiendo aquí</i>	250
	<i>la letra bestia y la K...</i>	
<i>NISE.</i>	<i>La primera sabes ya.</i>	
<i>FINEA.</i>	<i>Es verdad: ya la aprendí.</i>	
	<i>Sacó un zoquete de palo</i>	
	<i>al cabo una media bola;</i>	255
	<i>pidióme una mano sola</i>	
	<i>¡mira qué gentil regalo!,</i>	
	<i>y luego que la tomó,</i>	
	<i>toma, y ¡zas!, el palo asienta,</i>	
	<i>que pica como pimienta,</i>	260
	<i>y la mano me abrasó.</i>	
<i>NISE.</i>	<i>Cuando el discípulo ignora,</i>	
	<i>tiene el maestro licencia</i>	
	<i>de castigar:</i>	
<i>FINEA.</i>	<i>¡Linda ciencia!</i>	
<i>MAESTRO.</i>	<i>Aunque me diese, señora,</i>	265
	<i>vuestro padre cuanto tiene,</i>	
	<i>no he de darle otra lición.</i>	

ESCENA VI

(NISE, FINEA, CELIA)

<i>CELIA.</i>	<i>Fuese.</i>	
<i>NISE.</i>	<i>No tienes razón.</i>	
	<i>Sufrir y aprender conviene.</i>	
<i>FINEA.</i>	<i>Pues las letras que allí están,</i>	270
	<i>yo ¿no las aprendo bien?</i>	
	<i>Vengo cuando dice ven,</i>	
	<i>y voy cuando dicen van.</i>	
	<i>¿Qué quiere, Nise, el maestro,</i>	
	<i>quebrándome la cabeza</i>	275
	<i>con ban, bin, bon?</i>	
<i>CELIA.</i>	(Aparte) <i>¡Ella es pieza</i>	
	<i>de rey!</i>	
<i>NISE.</i>	<i>Quiere el padre nuestro</i>	
	<i>que aprendamos.</i>	

FINEA. Ya yo sé
el padre nuestro.

NISE. No digo
sino el nuestro, y el castigo
por darte memoria fue. 280

FINEA. Póngame un bilo en el dedo
y no aquel palo en la palma.

CELIA. ¿Mas que se te sale el alma.
si lo sabe?

FINEA. Muerta quedo. 285
¡Ob Celia! no se lo digas,
y verás qué te daré.

ESCENA VII
(CLARA.- Dichas)

CLARA. Topé contigo, a la fe.

NISE. Ya, Celia, las dos amigas
se han juntado.

CELIA. A nadie quiere 290
más en todas las criadas.

CLARA. Dame albricias, tan bien dadas
como el suceso requiere.

FINEA. ¿De qué son?

CLARA. Que ya parió
nuestra gata la romana. 295

FINEA. ¿Cuándo, Clara?

CLARA. Esta mañana.

FINEA. ¿Parió en el tejado?

CLARA. No.

FINEA. Pues, ¿dónde?

CLARA. En el aposento;
que cierto se echó de ver

su entendimiento.

FINEA. Es mujer 300
notable.

CLARA. Escucha un momento.
Salía por donde suele
el sol, muy galán y rico,

con la librea del rey, colorado y amarillo ⁸ ;	305
Dormían las rentas grandes, despertaban los oficios, tocaban los boticarios sus almireces de pino, cuando la gata de casa	310
comenzó con mil suspiros a decir: “Ay, ay, ay, ay, que quiero parir, marido” Levantóse Hociquimocho, y fue corriendo a decirlo	315
a sus parientes y deudos, que deben de ser moriscos; porque el lenguaje que hablan, en tiple de monacillos, si no es jerigonza entre ellos,	320
— — — — 18	
ni es español ni latino.	
Vino una gata viuda, larga y compuesta de hocico (sospecho que era su abuela), de negro y blanco vestido, trújole cierta manteca,	325
desayunóse, y previno en qué recibir ⁹ el parto;	

8. García Lorca ha suprimido los siguientes versos de la versión de H, que hacen alusión a la suciedad de Madrid y a su calle Mayor:

CLARA. andaban los carretones
quitándole el romadizo
que da la noche a Madrid...
aunque no sé quién me dijo
que era la calle Mayor
el soldado más antiguo.
Pues nunca el mayor de Flandes
presentó tantos servicios;

Y, además, en H se han suprimido respecto al autógrafa:

(CLARA) pregonaban aguardiente,
agua biznieta del vino,
los hombres la Carnestolendas,
todos naranjas y gritos.

9. En la versión autógrafa y en H, “recebir”. Queda modernizado por García Lorca.

	hubo temerarios gritos. No es burla: parió seis gatos, tan remendados y lindos, que pudieran, a ser pías, tirar el coche más rico. Regocijados bajaron de los tejados vecinos, caballetes y terrados, todos sus deudos y amigos: Lamicol, Aramizaldo, Marfuz, Marramao, Miscito, Tumbahollín con Piel de zorra, Rabicorto, Zapaquildo, unos vestidos de blanco,	330
-----19	y otros de negro vestidos, y otros con ropas de martas, en cueras y zapatillos ¹⁰ . Cuál la morcilla presenta, cuál el pez, cuál el cabrito, cuál el gorrion astuto, cuál el simple palomino ¹¹ . Ven presto: que si los ves, dirás que parecen niños, y darás a la parida el parabién de los hijos.	345
FINEA.	No me pudieras contar cosa para el gusto mío de mayor contentamiento.	350

10. De nuevo García Lorca suprime en relación con el texto de H los siguientes versos, que no afectan al sentido general:

(CLARA) De negro vino a la fiesta
el gallardo Golosino,
luto que mostraba entonces
de su padre el gaticidio.

11. Otra vez García Lorca suprime de H:

(CLARA) Trazando quedan agora,
para mayor regocijo,
en su gatesco senado,
correr cañas cinco a cinco.

Esta diversión popular de la época de Lope quizás no fuera entendida por un espectador actual.

CLARA. Camina.
 FINEA. Tras ti camino. 355
(Vanse Finea y Clara)

ESCENA VIII

(NISE, CELIA)

NISE. ¿Hay locura semejante?
 CELIA. Y Clara es boba también.
 NISE. Por eso la quiere bien.
 ————20
 CELIA. La semejanza es bastante;
 aunque yo pienso que Clara 360
 es más bellaca que boba.
 NISE. Con eso la engaña y roba.

ESCENA IX

(LAURENCIO, DUARDO, FENISO.-*Dichas*)

DUARDO. Aquí, como estrella clara,
 a su hermosura nos guía.
 Feniso. Y aun es del sol su luz pura. 365
 DUARDO. ¡Oh reina de la hermosura!
 FENISO. ¡Oh Nise!
 LAURENCIO. ¡Oh señora mía!
 NISE. Caballeros...
 FENISO. Esta vez
 de un soneto de Duardo,
 por vuestro ingenio gallardo, 370
 os hemos de hacer juez.
 NISE. ¡A mí, que soy de Finea
 hermana y sangre!
 LAUREN. A vos sola,
 que sois Sibila española,
 ————21
 no Cumana ni Eritrea; 375
 a vos, por quien ya las gracias
 son cuatro y las musas diez,
 es justo haceros juez.
 NISE. Si ignorancias, si desgracias
 trujérades a juzgar, 380

	era justa la elección.	
FENISO.	Vuestra rara discreción, imposible de alabar, fue justamente elegida. Oíd, Señora, a Duardo.	385
NISE.	Vaya el soneto: ya aguardo, aunque de indigna, corrida.	
DUARDO.	(<i>Lee</i>) “La calidad elemental resiste mi amor, que a la virtud celeste aspira y en las mentes angélicas se mira, donde la idea del calor consiste. No ya como elemento el fuego viste el alma, cuyo vuelo al sol admira; que de inferiores mundos se retira a donde el serafín ardiendo asiste.	390 395
— — — — 22	No puede elemental fuego abrasarme: la virtud celestial, que vivifica, invidia el verme a la suprema alzarme. Que donde el fuego angélico me aplica ¿cómo podrá mortal poder tocarme? que eterno y fin contradicción implica”	400
NISE.	Ni una palabra entendí.	
DUARDO.	Pues en parte se leyerá, que más de alguno dijera, por arrogancia: “Yo sí”. La intención o el argumento es pintar al que ya llega, libre del amor que ciega la luz del entendimiento, a la alta contemplación de aquel puro amor sin fin, donde es fuego el serafín ¹² .	405 410

12. García Lorca ha suprimido de H la compleja exégesis del soneto:

NISE. Argumento e intención
 queda entendido.

FENISO. ¡Profundos
 conceptos!

LAUREN. ¡Mucho se esconden!

- NISE. Yo no escucho más,
de no entenderte corrida.
Escribe fácil.
- DUARDO. Platón 415
a lo que en cosas divinas
escribió, puso cortinas;
- — — — 23
que tales cual éstas, son
matemáticas figuras
y enigmas.
- NISE. Oye Laurencio. 420
(*Hablan aparte*)
- FENISO. (*A Duardo*)
Ella os ha puesto silencio.

DUARDO. Tres fuegos, que corresponden,
hermosa Nise, a tres mundos,
dan fundamento a los otros.

NISE. Bien os podéis declarar.

DUARDO. Calidad elemental
es el calor en nosotros;
la celestial, es virtud
que calienta y que recrea,
y la angélica es la idea
del calor.

NISE. Con inquietud
escucho lo que no entiendo.

DUARDO. El elemento en nosotros
es fuego.

NISE. ¿Entendéis vosotros?

DUARDO. El claro sol que estáis viendo
en el cielo, fuego es,
y luego el entendimiento
seráfico; pero siento
que así difieren los tres:
que el que elemental se llama,
abrsa cuando se aplica;
el celeste vivifica,
y el sobrecelestes ama.

NISE. No discurras, por tu vida;
vete a escuelas.

DUARDO. Donde estás,
lo son.

Puesto que faltan las últimas palabras que dice Duardo, el siguiente verso, en boca de Nise, sólo tiene seis sílabas en lugar de ocho.

DUARDO.	Temió las cosas oscuras.	
FENISO.	Es mujer.	
DUARDO.	La claridad	
	es a todos agradable,	
	que se escriba o que se hable.	425
NISE.	<i>(Aparte a Laurencio)</i>	
	¿Cómo va de voluntad?	
LAUREN.	Como quien la tiene en ti.	
NISE.	Yo te la pago muy bien.	
	No traigas contigo a quien	
	me eclipse el hablarte, así.	430
LAUREN.	Yo, Señora, no me atrevo,	
	por mi humildad, a tus ojos;	
	que dando en viles despojos	
	se afrenta el rayo de Febo;	
— — — — 24		
	pero si quieres pasar	435
	al alma, hallarásla rica	
	de la fe que amor publica.	
NISE.	Un papel te quiero dar;	
	pero ¿cómo podrá ser	
	que destos visto no sea?	440
LAUREN.	Si en lo que el alma desea	
	me quieres favorecer,	
	mano y papel podré aquí	
	asir juntos atrevido,	
	como finjas que has caído.	445
	<i>(Déjase Nise caer)</i>	
NISE.	¡Jesús!	
DUARDO.	¿Qué es esto?	
NISE.	Caí.	
	<i>(Laurencio da la mano a Nise para</i>	
	<i>levantarla, y ella le entrega un papel)</i>	
LAUREN.	<i>(Aparte a Nise)</i>	
	Con las obras respondiste.	
NISE.	Esas responden mejor;	
	que no hay sin obras amor.	
— — — — 25		
LAUREN.	Amor en obras consiste.	450
NISE.	Laurencio mío, a Dios queda.	
	Duardo y Feniso, adiós.	

DUARDO. Y tanta ventura a vos
como hermosura os conceda.
(*Vanse Nise y Celia*).

ESCENA X

(LAURENCIO, DUARDO, FENISO)

FENISO. ¿Qué os ha dicho del soneto
Nise? 455

LAUREN. Que es muy extremado.
DUARDO. Habréis los dos murmurado;
que hacéis versos en efeto.

LAUREN. Ya no es menester hacellos
para saber murmurarlos; 460
que se atreve a censurallos
quien no se atreve a entendedellos.

DUARDO. Los dos tenemos qué hacer;
licencia nos podéis dar.

FENISO. Las leyes de no estorbar
queremos obedecer. 465

— — — — 26

LAUREN. Malicia es ésa.

FENISO. No es tal.
La divina Nise es vuestra,
o por lo menos lo muestra.

LAUREN. Pudiera, a tener igual. 470
(*Vanse Duardo y Feniso*)

ESCENA XII¹³

(PEDRO.- LAURENCIO)

PEDRO. ¡Qué necio andaba en buscarte
fuera de aqueste lugar!

13. García Lorca ha suprimido toda la escena XI de H, en la que Laurencio en un monólogo expone su intención de olvidar a Nise, que no tiene dinero, para buscar mayores beneficios económicos:

LAUREN. Hermoso sois, sin duda, pensamiento,
y, aunque honesto también, con ser hermoso,
si es calidad del bien ser provechoso,
una parte de tres, que os falta sienta.
Nise con un divino entendimiento
os enriquece de un amor dichoso;

LAUREN.	Bien me pudieras hallar con el alma en otra parte.	
PEDRO.	Luego ¿estás sin ella aquí?	475
LAUREN.	Ha podido un pensamiento divertir mi movimiento desde mí fuera de mí. ¿Nunca has visto la saeta del reloj, que en un lugar firme suele siempre estar, aunque nunca está quieta, y tal vez está en la una, y tal en las doce está?	480
— — — — 27		
	Pues así mi alma ya, sin hacer mudanza alguna deste puesto en que me ves, desde Nise que ha querido a las doce se ha subido que es número de interés.	485
PEDRO.	Pues ¿cómo es esa mudanza?	490
LAUREN.	Porque la saeta soy, que desde la una voy por lo que el círculo alcanza. Señalaba a Nise...	
PEDRO.	Sí.	495
LAUREN.	Pues ya señala a Finea.	
PEDRO.	¿Eso quieres que te crea?	
LAUREN.	¿Por qué no, si hay causa?	
PEDRO.	Di.	

mas sois de dueño pobre, y es forzoso
que en la necesidad falte el contento.
Si el oro es blanco y centro del descanso,
y el descanso del gusto, yo os prometo
que tarda el navegar con viento manso.
Pensamiento, mudemos de sujeto;
si voy necio tras vos, y en ir me canso,
cuando vengáis tras mí seréis discreto.

Véase que el sentido general de la obra no se resiente con la supresión. La siguiente escena en García Lorca, por coherencia, debería ser la XI, pero el adaptador sigue tan fielmente el texto que le sirve de base, que ni siquiera ha cambiado el número, que sigue siendo el XII, como en la versión de H.

	arrepentido jamás?	
	Pues esto viene con ella.	
PEDRO.	A Nise discreta y bella, Laurencio, ¿dejar podrás	530
	por una boba ignorante?	
LAUREN.	¡Qué ignorante majadero! ¿No ves que el sol del dinero va del ingenio adelante?	
	El que es pobre, ése es tenido	535
	por necio, el rico por sabio. No hay en el nacer agravio, por notable que haya sido, que con oro no se encubra,	
	ni hay falta en naturaleza,	540
	que con la mucha pobreza no se aumente y se descubra. Yo tengo de enamorar a Finea.	
PEDRO.	He sospechado	
	que a un ingenio tan cerrado	545
	no hay puerta por donde entrar. Yo sé cuál.	
LAUREN.		
	— — — — 30	
PEDRO.	Yo no, por Dios.	
LAUREN.	Clara, su boba criada.	
PEDRO.	Sospecho que es más taimada que boba.	
LAUREN.	Demos los dos	550
	en enamorarlas.	
PEDRO.	Creo	
	que Clara será tercera más fácil.	
LAUREN.	De esa manera	
	seguro va mi deseo.	
PEDRO.	Ellas vienen; disimula.	555
LAUREN.	Harélo, si está en mi mano.	
PEDRO.	¿Que ha de poder un cristiano enamorar una mula?	
LAUREN.	Buena cara y talle tiene.	
PEDRO.	Así fuera el alma.	

ESCENA XIII

(FINEA, CLARA. *Dichos*)

LAUREN.	Agora	560
	conozco, hermosa Señora, que no solamente viene	
— — — — 31	el sol de las orientales partes, pues de vuestros ojos sale con rayos más rojos	565
	y luces piramidales. Y si agora, que salís, tan grande fuerza traéis, al mediodía ¿qué haréis?	
FINEA.	Comer, no como decís vos, pirámides ni peros, sino cosas provechosas.	570
LAUREN.	Esas estrellas famosas, esos nocturnos luceros me tienen fuera de mí.	575
FINEA.	Si vos andáis con estrellas, ¿qué mucho que os tengan ellas arromadizado así? Acostaos siempre temprano, y dormid con tocador.	580
LAUREN.	¿No entendéis que os tengo amor puro, honesto, limpio y sano?	
FINEA.	¿Qué es amor?	
LAUREN.	¿Amor? Deseo.	
— — — — 32		
FINEA.	¿De qué?	
LAUREN.	De una cosa hermosa.	
FINEA.	¿Es oro? ¿Es diamante? ¿Es cosa destas que muy lindas veo?	585
LAUREN.	No, sino de la hermosura de una mujer como vos, que, como lo ordena Dios, para buen fin se procura.	590
	Y ésta, que vos la tenéis, engendra deseo en mí.	
FINEA.	Y yo ¿qué he de hacer aquí, si sé que vos me queréis?	

LAUREN.	Quererme. ¿No habéis oído que amor con amor se paga?	595
FINEA.	No sé yo cómo se haga; que en mi vida no he querido, ni en la cartilla lo vi, ni me lo enseñó mi madre; preguntarélo a mi padre.	600
LAUREN.	Esperar ¹⁵ ; que no es así.	
FINEA.	Pues ¿cómo?	
LAUREN.	Destos mis ojos	
-----33		
	saldrán unos rayos vivos como espíritus visivos, de sangre y de fuego rojos, que se entrarán por los vuestros.	605
FINEA.	No, Señor; arredro vaya cosa en que espíritus haya.	
LAUREN.	Son los espíritus nuestros ¹⁶ ; porque el alma que yo tengo, a vuestro cuerpo se pasa.	610
FINEA.	¿Tanto pasa el que se casa?	
PEDRO.	(A Clara)	
	Con él, como os digo, vengo tan muerto por vuestro amor, que aquesta ocasión busqué.	615
CLARA.	¿Qué es amor? que no lo sé.	
PEDRO.	¿Amor? Locura, furor.	
CLARA.	Pues ¿loca tengo de estar?	

15. En la versión autógrafa "Esperaos"; en H, "Esperad". Es posible que sea un error mecanográfico.

16. El texto de H suprime dos redondillas respecto al texto autógrafa, que explicaban al antecedente "espíritus nuestros":

(LAUREN.) que juntos se han de encender
y causar un dulce fuego
con que se pierde el sosiego,
hasta que se viene a ver
el alma en la posesión,
que es el fin del casamiento;
que con este santo intento
justos los amores son.

PEDRO.	Es una dulce locura, por quien la mayor cordura suelen los hombres dejar ¹⁷ . En comenzando a querer, enferma la voluntad de una dulce enfermedad.	620
CLARA.	No me la mandes tener; que no he tenido en mi vida sino sólo sabañones.	625
FINEA.	<i>(A Laurencio)</i> Agrádanme las liciones.	
LAUREN.	Tú verás, de mí querida, cómo has de querer así; que es luz del entendimiento amor.	630
FINEA.	Lo del casamiento me cuadra.	
LAUREN.	<i>(Aparte)</i> Y me importa a mí.	
FINEA.	Pues ¿llevaráme a su casa, y tendráme allí también?	635
LAUREN.	Sí, Señora.	
FINEA.	Y eso ¿es bien?	
LAUREN.	Y muy justo en quien se casa. Vuestro padre y vuestra madre casados fueron así; De eso nacistes.	640
———35		
FINEA.	¿Yo?	
LAUREN.	Sí.	
FINEA.	Quando se casó mi padre, ¿no estaba yo allí tampoco?	
LAUREN.	<i>(Aparte)</i> ¡Hay semejante ignorancia!	

17. En la adaptación de H se suprimen los siguientes versos, que eliminan una intervención de Clara y parte de la de Pedro:

CLARA. Yo, lo que mi ama hiciere,
eso haré.
PEDRO. Ciencia es amor,
que el más rudo labrador
a pocos cursos la adquiere.

-----37	este marido o quien es, si todo el cuerpo no pasa de la ropilla? que en casa ninguno sin piernas ves.	675
CLARA.	Digo que tienes razón. Veamos, ¿tiénesle ahí?	680
	<i>(Saca Finea de la manga un retrato en un naipe)</i> ¡Buena cara y cuerpo!	
FINEA.	Sí; más no pasa del jubón.	
CLARA.	Luego, ¿éste no podrá andar? ¡Ay, los ojitos que tiene!	
FINEA.	Señor con Nise.	
CLARA.	¿Si viene a casarte?	685
FINEA.	No hay casar; que este que se va de aquí tiene pierna y tiene traza.	
CLARA.	Y más que con perro caza; que el Pedro me muerde a mí.	690

ESCENA XV

-----38		
	<i>(OCTAVIO, NISE. Dichas)</i>	
OCTAVIO.	<i>(Aparte a Nise)</i> Por la calle de Toledo, dicen que entró por la posta.	
NISE.	Pues ¿cómo no llega ya?	
OCTAVIO.	Algo por dicha acomoda. Temblando estoy de Finea.	695
NISE.	Aquí está, Señor, la novia.	
OCTAVIO.	Hija, ¿no sabes?	
NISE.	<i>(Aparte)</i> No sabe; que ésa es su desdicha toda.	
OCTAVIO.	Ya está en Madrid tu marido.	
FINEA.	Siempre tu memoria es poca. ¿No me le diste en un naipe?	700

OCTAVIO. Ésa es la figura sola,
que estaba allí retratada;
que lo vivo viene agora.

ESCENA XVI

(CELIA, OCTAVIO, NISE, FINEA, CLARA, luego LISEO y TURÍN)

— — — — 39

CELIA. Aquí está el señor Liseo, 705
apeado de una posta.

OCTAVIO. Mira, hija, que has de estar
muy prudente y muy señora.
(*Salen Liseo y Turín de camino*)

LISEO. Llegad sillas y almohadas¹⁸. 710
Esta licencia se toma
quien viene a ser hijo vuestro.

OCTAVIO. Y quien viene a darnos honra.

LISEO. Agora, Señor, decidme
cuál de las dos es mi esposa.

FINEA. Ya ¿no me ve?

LISEO. Bien merezco 715
los brazos.

FINEA. (*A Octavio*)
Luego ¿no importa?

OCTAVIO. Bien le puedes abrazar.

FINEA. Clara...
(*Aparte a ella*)

CLARA. Señora...

— — — — 40

FINEA. Aun agora
viene con piernas y pies.

CLARA. Esta ¿es burla o jerigonza? 720

FINEA. El verle de medio arriba
me daba mayor congoja.

OCTAVIO. (*A Liseo*)
Abrazá a vuestra cuñada.

18. Alonso Zamora Vicente, en su edición citada, sitúa aquí el comienzo de una nueva escena, en su caso, la XVIII. Sin embargo, en H, texto del que Zamora Vicente dice haber tomado la división escénica, no se produce esta fragmentación, por lo que presenta menor número de escenas. El texto de la RAE no ofrece ninguna indicación al respecto.

LISEO.	No fue la fama engañosa, que habló de vuestra hermosura.	725
NISE.	Soy vuestra servidora.	
LISEO.	Lo que es el entendimiento a toda España alborota, La divina Nise os llaman; discreta sois como hermosa, y hermosa con grande extremo.	730
FINEA.	(<i>A su padre</i>) Pues ¿cómo requiebra esotra, si viene a ser mi marido? ¿No es más bobo?	
OCTAVIO.	Calla, loca. Sentaos, hijos, por mi vida.	735
LISEO.	Turín...	
— — — — 41		
TURÍN.	Señor...	
LISEO.	(<i>Aparte a Turín</i>) ¡Linda tonta!	
OCTAVIO.	¿Cómo venís del camino?	
LISEO.	Con los deseos en hoja, que siempre le hacen más largo.	
FINEA.	Ese macho de la noria pudieras haber pedido, que anda como una persona.	740
NISE.	Calla, hermana.	
FINEA.	Callad vos.	
OCTAVIO.	Aunque honesta y virtuosa, es Finea deste humor.	745
LISEO.	Turín, ¿trujiste las joyas?	
TURÍN.	No ha llegado nuestra gente.	
LISEO.	¡Qué de olvidos se perdonan en un camino a criados!	
FINEA.	¿Joyas traéis?	
TURÍN.	(<i>Aparte</i>) Y le sobra de las joyas el principio, tanto el jo se le acomoda.	750
— — — — 42		
OCTAVIO.	Calor tenéis. ¿Queréis algo? ¿Qué os aflige? ¿Qué os congoja?	

LISEO.	Agua quisiera pedir.	755
OCTAVIO.	Haráos mal el agua sola; traigan una caja. (<i>Vase Celia</i>)	
FINEA.	A fe, si como venís agora, fuera el sábado pasado, que hicimos yo y esta moza un menudo...	760
NISE.	Calla, hermana.	
FINEA.	Mucha especia: es linda cosa.	

ESCENA XVII

(*CELIA, con una caja y agua.*- OCTAVIO, NISE, FINEA, CLARA, LISEO, TURÍN)

CELIA.	Aquí está el agua. Comed.	
LISEO.	El agua sola provoca, porque con su risa dice que la beba y que no coma.	765
-----43		
FINEA.	Él bebe como una mula.	
TURÍN.	¡Buen requiebro!	
OCTAVIO.	(<i>A Finea</i>) ¡Qué enfadosa que estás hoy! Calla, si quieres.	
FINEA.	(<i>A Liseo</i>) Aun no habéis dejado gota. Aguardad, os limpiaré.	770
OCTAVIO.	Pues ¿tú le limpias?	
FINEA.	¿Qué importa?	
LISEO.	(<i>Aparte</i>) Media barba me ha llevado. Lindamente me enamora.	
OCTAVIO.	(<i>Aparte</i>) ¿Hay padre más desdichado? Quiero, pues no se reporta, llevarme de aquí a Finea.	775
LISEO.	(<i>Aparte</i>) Tarde el descanso se cobra, que en tal desdicha se pierde.	
OCTAVIO.	Entrad adentro vosotras a prevenirle la cama.	780

— — — — 44

FINEA.	La mía pienso que sobra para los dos.	
OCTAVIO.	<i>(Aparte a Finea)</i> ¿Tú no ves que aún no están hechas las bodas? Entra dentro.	
FINEA.	Que me place.	785
NISE.	Vamos, hermana.	
FINEA.	Adiós, ¡hola! <i>(Vanse Nise, Finea, Clara y Celia)</i>	
LISEO.	<i>(Aparte)</i> Las del mar de mi desdicha me anegan entre sus ondas.	
OCTAVIO.	Yo también, hijo, me voy para prevenir las cosas, que para que os desposéis con más aplauso me tocan. El cielo os guarde. <i>(Vase).</i>	790

ESCENA XVIII
(LISEO, TURÍN)

— — — — 45

LISEO.	No sé de qué manera disponga mis desdichas. ¡Ay, Turín!	795
TURÍN.	¿Quieres quitarte las botas?	
LISEO.	No, Turín, sino la vida. ¿Hay boba más espantosa?	
TURÍN.	Lástima me ha dado a mí, considerando que ponga en un cuerpo tan hermoso el cielo un alma tan loca.	800
LISEO.	Cuando estuviera casado por poder en causa propia, me pudiera descansar ¹⁹ .	805

19. Tanto en la versión autógrafa como en H “descasar”, según el sentido que el contexto sugiere. Quizás sea de nuevo un error mecanográfico.

	La ley es llana y notoria; pues concertando mujer con sentido, me desposan con una bestia del campo, con una villana tosca.	810
TURÍN.	Luego ¿no te casarás?	
LISEO.	¡Mal haya la hacienda toda, que con tal pensión se adquiere ²⁰ . Hoy las palabras se rompan,	
— — — — 46		
	rómpanse letras y firmas; que ningún tesoro cobra la libertad. Aun si fuera Nise...	815
TURÍN.	¡Oh, qué bien te reportas! Dicen que un hombre enojado que colérico se arroja, si le ponen un espejo que represente su sombra, en mirando en él su imagen	820

20. García Lorca ha suprimido los siguientes versos de H:

(LISEO.)	y con tal censo se cobra! Demás que aquesta mujer, si bien es hermosa y moza, ¿qué puede parir de mí sino tigres, leones y onzas?
TURÍN.	Eso es engaño, pues vemos por experiencia notoria mil hijos de padres sabios, que, de necios, los deshonran.
LISEO.	Es verdad; que Cicerón tuvo a Marco Tulio en Roma, que era un caballo, un camello.
TURÍN.	De la misma suerte consta que de necios padres suele salir una fénix sola.
LISEO.	Turín, por lo general, y es consecuencia forzosa, lo semejante se engendra.

El signo de exclamación cuyo inicio aparecía dos versos antes de la supresión carece del signo complementario al final de la oración, que se hallaría al final del siguiente verso, ya suprimido. A pesar de la incorrección ortográfica, el sentido general de las palabras entre Liseo y Turín no se resiente.

	se templa y desapasiona.	
	Así tú, como tu gusto	825
	miraste en su hermana hermosa ²¹	
	luego templaste tu ira.	
LISEO.	Es verdad, porque ella sola,	
	el enojo de su padre,	
	que, como ves, me alborota,	830
	me puede quitar, Turín.	
TURÍN.	¿Que no hay que tratar desotra?	
LISEO.	Pues ¿he de trocar la vida	
	por la muerte temerosa ²² ,	
	y por un demonio un ángel?	835
-----47		
TURÍN.	Digo que razón te sobra;	
	que no está el gusto en el oro;	
	que son el oro y las horas	
	muy distintas.	
LISEO.	Desde aquí	
	renuncio la dama boba.	840

FIN DEL ACTO PRIMERO

-----48

21. García Lorca suprime de H este paréntesis en boca de Turín:

(Que el gusto es cristal del alma,
pues su libertad pregona).

22. H había olvidado la siguiente enumeración de metáforas que insisten en la descripción de las dos hermanas:

(LISEO.) y por la noche enlutada
el sol que los cielos dora,
por los áspides las aves,
por las espinas las rosas.

ACTO SEGUNDO

(Sala que da a un jardín, en casa de Octavio)

ESCENA PRIMERA *(Sic)*

(LAURENCIO, DUARDO, FENISO)

LAUREN.	En fin, se ha pasado un mes, y no se casa Liseo.	
DUARDO.	No siempre vence el deseo el codicioso interés.	
FENISO.	De Nise la enfermedad ha sido causa bastante.	845
DUARDO.	Ver a Finea ignorante templará su voluntad.	
LAUREN.	Menos lo está que solía. Temo que amor ha de ser artificial a encender piedra tan helada y fría.	950
DUARDO.	Tales milagros ha hecho en gente rústica amor.	
FENISO.	No se tendrá por menor dar alma a su rudo pecho.	955
LAUREN.	Amor, Señores, ha sido —————1 aquel ingenio profundo que llaman alma del mundo, y es el dotor que ha tenido la cátedra de las ciencias, porque sólo con amor aprende un hombre mejor sus divinas diferencias ²³ .	960

23. García Lorca suprime los siguientes versos de H, en total tres redondillas, cuyo contenido alude a la teoría neoplatónica del amor, que tantas veces surge en la obra de Lope:

No dudo ya que a Finea,
 como él la comience a amar,
 le deje amor de enseñar,
 por imposible que sea²⁴.

965

(LAUREN.) Así lo sintió Platón;
 esto Aristóteles dijo;
 que como del cielo es hijo,
 es todo contemplación.
 Della nació el admirarse,
 del admirarse nació
 el filosofar, que dio
 luz con que pueda fundarse
 toda ciencia artificial.
 Y a amor se ha de agradecer
 que el deseo de saber
 es al hombre natural.

Por su parte, H elide respecto al texto autógráfico otras seis redondillas relativas al mismo tema y que citamos a continuación:

Amor con fuerza süave
 dio al hombre el saber sentir,
 dio leyes para vivir,
 político, honesto y grave.
 Amor repúblicas hizo;
 que la concordia nació
 de amor, con que a ser volvió
 lo que la guerra deshizo.
 Amor dio lengua a las aves,
 vistió la tierra de frutos,
 y, como prados enjutos,
 rompió el mar con fuertes naves.
 Amor enseñó a escribir
 altos y dulces concetos,
 como de su causa efetos.
 Amor enseñó a vestir
 al más rudo, al más grosero;
 de la elegancia fue amor
 el maestro; el inventor
 fue de los versos primero;
 la música se le debe
 y la pintura. Pues, ¿quién
 dejará de saber bien,
 como sus efetos pruebe?

24. García Lorca suprime estas tres redondillas de H:

FENISO. Está bien pensado así,
 y su padre tendrá intento
 por dicha en el casamiento
 que ame y sepa.

FENISO.	¡Qué divino entendimiento tiene Nise!	
DUARDO.	Celestial.	970
FENISO.	¿Cómo, siendo necio el mal, ha tenido atrevimiento para hacer tales agravios de tal ingenio y desprecios?	
LAUREN.	Porque de sufrir a necios suelen enfermar los sabios.	975
FENISO.	Ella viene.	
DUARDO.	Y con razón se alegra cuanto la mira.	

-----2

ESCENA II

(NISE, CELIA.- *Dichos*)

NISE.	<i>(Aparte a Celia)</i> Mucho la historia me admira.	
CELIA.	Amores pienso que son, fundados en el dinero.	880
NISE.	Nunca fundó su valor sobre dineros amor; que busca el alma primero.	
DUARDO.	Señora, a vuestra salud hoy cuantas cosas os ven dan alegre parabién, y tienen vida y quietud; que como vuestra virtud fue sol que las alumbró, mientras ella se eclipsó,	885 890

DUARDO.	Y yo de aquí, infamando amores locos, en limpio vengo a sacar que pocos deben amar en lugar que saben pocos.
LAUREN.	¡Linda malicia!
FENISO.	Extremada.
DUARDO.	Difícil cosa es saber.
LAUREN.	Sí; pero fácil creer que sabe el que poco o nada.

	también lo estuvieron ellas; que hasta ver vuestras estrellas, fortuna el tiempo corrió. Mas como la primavera sale con pies de marfil, y el verde velo sutil tiende en la alegre ribera,	895
-----3	corre el agua placentera, cantando los ruiseñores, y van creciendo las flores; así vos salís, mostrando vuestra salud, y sembrando en campos de almas amores.	900
FENISO.	Ya se ríen estas fuentes, y son perlas las que dieron lágrimas, con que sintieron vuestros cristales ausentes; ya las aguas sus corrientes hacen instrumentos claros para poder celebraros; todo se anticipa a veros, y todo intenta ofreceros con que procure alegraros ²⁵ .	905 910
LAUREN.	A estar enfermo llegué el tiempo que no os serví; que fue lo más que sentí, aunque sin mi culpa fue. Yo vuestros males pasé,	915

25. García Lorca ha suprimido estos versos de H:

(FENISO.) Pues si con veros hacéis
tales efetos agora
donde no hay almas, Señora,
más de las que vos ponéis,
en mí ¿qué efetos haréis
este venturoso día,
visto con tanta alegría,
después de tantos enojos,
siendo vos luz destos ojos,
siendo vos alma en la mía?

	como cuerpo que animáis; vos movimiento me dais,	920
-----4	yo soy instrumento vuestro; que en mi vida y salud nuestro todo lo que vos pasáis. Parabién me den a mí de la salud que hay en vos, pues que vivimos los dos con la que mostráis aquí; solamente os ofendí, ya que la disculpa os muestro, en que este mal que fue nuestro, solo tenerle debía, no vos, que sois alma mía; yo sí, que soy cuerpo vuestro.	925
NISE.	Pienso que de oposición me dais los tres parabién.	935
LAUREN.	Y es bien, pues lo sois por quien viven los que vuestros son.	
NISE.	Divertíos, por mi vida, cortándome algunas flores los dos, pues con sus colores la diferencia os convida dese jardín, porque quiero	940
-----5	hablar a Laurencio un poco.	
DUARDO.	<i>(Aparte)</i> Quien ama y sufre, o es loco o necio.	945
FENISO.	<i>(Aparte)</i> ¿Tal premio espero?	
DUARDO.	<i>(Aparte)</i> No son vanos mis recelos.	
FENISO.	<i>(Aparte)</i> Ella le quiere.	
DUARDO.	Yo haré un ramillete de fe. <i>(Aparte)</i> (Pero sembrado de celos) <i>(Vanse Duardo y Feniso)</i>	950

ESCENA III
(LAURENCIO, NISE, CELIA)

LAUREN.	Ya se han ido.¿Podré yo, Nise, con mis brazos darte parabién de tu salud?	
NISE.	Desvía, fingido, fácil, lisonjero, engañador, falso, inconstante, mudable,	955
— — — — 6	hombre que en un mes de ausencia ²⁶ el pensamiento mudaste ²⁷ . ¡Con gentil atrevimiento pagaste el amor que sabes, mudando el tuyo en Finea!	960
LAUREN.	¿Qué dices?	
NISE.	Pero bien haces. Tú eres pobre y ella rica, tú discreto, ella ignorante; buscaste lo que no tienes, y lo que tienes dejaste ²⁸ .	965
LAUREN.	¿Quién te ha dicho que yo he sido en un mes tan inconstante?	
NISE.	¿Parécete poco un mes? Yo te disculpo, no hables;	970

26. García Lorca ha suprimido este paréntesis del texto de H, que no altera el significado:
(NISE.) (Que bien merece llamarse
ausencia la enfermedad).

27. García Lorca, de nuevo, suprime respecto a H las siguientes palabras de Nise:
(NISE.) Pero mal dije en un mes,
porque puedes disculparte
con que mi muerte creíste;
y si mi muerte pensaste.

La supresión no afecta a la rima del romance, ni al sentido.

28. Y sigue Nise, tanto en H como en el autógrafo, ahora suprimido por García Lorca:

(NISE.) Discreción tienes, y en mí
la que celebrabas antes
dejas con mucha razón;
que dos ingenios iguales
no conocen superior,
y por dicha imaginaste
que quisiera yo el imperio
que a los hombres debe darse

	que la luna está en el cielo sin intereses mortales, y en un mes, y aun algo menos, es su creciente y menguante. Tú en la tierra, y de Madrid, donde hay tantos vendabales (<i>sic</i>) ²⁹ de intereses en los hombres, no fue milagro mudarte.	975
-----7	¡Ay, Laurencio, qué buen pago de fe y amor tan constante! ³⁰ Yo enfermé de mis tristezas, que son bien terribles males; por regalos tuyos tuve engaños, mentiras, fraudes; pero pues tan duros fueron, di que me diste diamantes. Dile, Celia, lo que has visto. Ya, Laurencio, no te espante ³¹ de que Nise, mi Señora, desta manera te trate: Yo sé que has dicho requiebros a Finea.	980 985 990
CELIA.		
LAUREN.	¿Que levantes, Celia, tales testimonios?	
CELIA.	Tú sabes que son verdades y no sólo tú a mi dueño ingratamente pagaste, pero tu Pedro, el que tiene de tus secretos las llaves, ama a Clara tiernamente: ¿Quieres más que te declare?	995 1000
-----8		
LAUREN.	Tus celos han sido, Celia, y quieres que yo los pague. ¡Pedro a Clara! ¡Yo a la boba!	

29. Así en el texto de García Lorca, y, curiosamente, también en el de Hartzenbusch.

30. En el texto autógrafo aparecen estos dos versos que no están en H (ni en García Lorca), y que reproducen un refrán popular:

(NISE.) Bien dicen que a los amigos,
prueba la cama y la cárcel.

31. En el texto autógrafo, “espantes”. De nuevo, un error de H que repite Lorca.

ESCENA V
(LAURENCIO, LISEO)

LAUREN. ¡Qué airada! 1025
 LISEO. Espántome que te trate
 con esos rigores Nise.
 LAUREN. Pues, Liseo, no te espantes;
 que es defeto en los discretos
 tal vez el no ser afables. 1030
 LISEO. ¿Tienes qué hacer?
 LAUREN. Poco o nada.
 LISEO. Pues vámonos esta tarde
 ————10
 por el Prado arriba.
 LAUREN. Vamos
 donde quiera que tú mandes.
 LISEO. Detrás de los Recoletos 1035
 quiero hablarte.
 LAUREN. Si el hablarme
 no es con las lenguas que dicen,
 sino con las lenguas que hacen
 (aunque me espanto que sea),
 dejaré caballo y pajes. 1040
 LISEO. Bien puedes.
 (Vase)
 LAUREN. Yo voy tras ti.

ESCENA VI
(LAURENCIO)

LAUREN. ¡Qué celoso y qué arrogante!
 Finea es simple: sin duda
 de haberle contado, nace,
 mis amores y papeles. 1045
 Ya para consejo es tarde;
 que deudas y desafíos,
 a que los honrados salen,
 para trampas se dilatan,
 ————11
 y no es bien que se dilaten. 1050
 (Vase)

ESCENA VII

(FINEA, UN MAESTRO DE DANZAR)

MAESTRO.	¿Tan presto se cansa?	
FINEA.	Sí;	
	y no quiero danzar más.	
MAESTRO.	Como no danza a compás,	
	hase enfadado de sí.	
FINEA.	Por poco diera de holicos	1055
	saltando. Enfadada vengo.	
	¿Soy yo urraca, que andar tengo	
	por casa dando salticos?	
	Un paso, otro contrapaso...	
	floreτας, otra floreta...	1060
	¡Qué locura!	
MAESTRO.	¡Qué imperfeta	
	cosa! ¡En un hermoso vaso	
	poner la naturaleza	
	licor de un alma tan ruda,	
	con que ya salga la duda	1065
	que no es alma la belleza!	
—————12		
FINEA.	Maestro...	
MAESTRO.	Señora mía...	
FINEA.	Traed mañana un tamboril.	
MAESTRO.	Ese es instrumento vil,	
	aunque de mucha alegría.	1070
FINEA.	Que soy más aficionada	
	a cascabeles confieso.	
MAESTRO.	Es muy de caballos eso.	
FINEA.	Haced vos lo que me agrada;	
	que no es mucha rustiqueza	1075
	el traellos en los pies;	
	harto peor pienso que es	
	traellos en la cabeza.	
MAESTRO.	(<i>Aparte</i>)	
	(Quiero seguille el humor)	
	Yo haré lo que mandáis.	1080
FINEA.	Id danzando cuando os vais.	
MAESTRO.	Yo os agradezco el favor;	
	pero llevaré tras mí	
	mucha gente.	

FINEA.	Un pastelero, un sastre y un zapatero, ¿llevan la gente tras sí?	1085
— — — — 13		
MAESTRO.	No; pero tampoco ellos por la calle haciendo van sus oficios.	
FINEA.	¿No podrán, si quieren?	
MAESTRO.	Podrán hacellos; mas yo no quiero danzar.	1090
FINEA.	No entréis más aquí.	
MAESTRO.	No haré.	
FINEA.	No quiero andar en un pie, ni dar vueltas ni bailar.	
MAESTRO.	Ni yo enseñar las que sueñan disparates atrevidos.	1095
FINEA.	No importa; que los maridos son los que mejor enseñan.	
MAESTRO.	¿Han visto la mentecata?	
FINEA.	¿Qué es mentecata, villano?	1100
MAESTRO.	Tened, Señora, la mano. Es una dama que trata con aspereza y rigor a quien la sirve...	
FINEA.	¿Eso es?	
— — — — 14		
MAESTRO.	Puesto que vuelve después con mansedumbre y amor.	1105
FINEA.	¿Es eso cierto?	
MAESTRO.	¿Pues no?	
FINEA.	Yo os juro, aunque nunca ingrata, que no hay mayor mentecata en todo el mundo que yo.	1110
MAESTRO.	El creer es cortesía. Adiós; que soy muy cortés. (<i>Vase</i>)	

ESCENA VIII
(CLARA.- FINEA)

CLARA.	¿Danzasteis?
FINEA.	¿Ya no lo ves? Persíguenme todo el día

	con leer, con escribir,	1115
	con danzar, y todo es nada;	
	sólo Laurencio me agrada.	
CLARA.	¿Cómo te podré decir	
	una desgracia notable?	
FINEA.	Hablando, porque no hay cosa	1120
	de decir dificultosa	
	a mujer que viva y hable.	
— — — — 15		
CLARA.	Dormir en día de fiesta	
	¿es malo?	
FINEA.	Pienso que no;	
	aunque si Adán se durmió,	1125
	buena costilla le cuesta.	
CLARA.	Pues si nació la mujer	
	de una dormida costilla,	
	que duerma no es maravilla.	
FINEA.	Por eso vengo a entender,	1130
	sólo por esa advertencia,	
	por qué se andan tras nosotras	
	los hombres, y en unas y otras	
	hacen tanta diferencia;	
	que si aquesto no es hablilla,	1135
	deben de andar a buscar	
	su costilla, y no hay parar	
	hasta topar su costilla.	
CLARA.	Luego, si para el que amó	
	un año y aún más, muy bien	1140
	le dirán los que lo ven,	
	que su costilla topó.	
FINEA.	A lo menos los casados.	
— — — — 16		
CLARA.	Sabía estás.	
FINEA.	Aprendo ya;	
	que me enseña amor quizá	1145
	con liciones de cuidados.	
CLARA.	Volviendo al cuento, Laurencio	
	me dio un papel para ti.	
	Púseme a hilar... ¡Ay de mí!	
	¡Cuánto provoca el silencio!	1150
	Puse en la estopa el papel,	
	y como hilaba al candil,	

	y es la estopa tan sutil, prendióseme el copo en él. Cabezas hay disculpadas cuando duermen sin cojines, y sueños como rocines, que vienen con cabezadas. Apenas el copo ardió, cuando, puesta en él de pies, me chamusqué, ya me ves. ¿Y el papel?	1155
FINEA.		
CLARA.	Libre quedó, como el santo de pajares.	1160
— — — — 17		
	Sobraron estos renglones, donde hallarás más razones que en mi cabeza aladares. Mas bien se podrá leer. Toma y lee.	1165
FINEA.	Yo sé poco.	
CLARA.	Libre Dios de un fuego loco la estopa de una mujer.	1170

ESCENA IX

(OCTAVIO.- *Dichas*)³⁴

FINEA.	¡Oh padre mentecato y generoso! Bien seas venido.	
OCTAVIO.	¿Cómo mentecato?	
FINEA.	Aquel maestro de danzar me dijo que era yo mentecata, y enojéme; mas él me respondió que este vocablo	1175

34. García Lorca ha suprimido de H la primera intervención de Octavio:

OTAVIO. (*Dentro*)

Yo pienso que me canso en enseñarla.
Ni el leer ni el danzar aprender puede,
aunque está menos ruda que solía.

(*Sale*)

La versión autógrafa constaba de un verso más en este párrafo:

OTAVIO. Yo pienso que me canso en enseñarla,
porque es querer labrar con vidrio un pórfido;
ni el danzar ni el leer aprender puede,
aunque está menos ruda que solía.

	<p>significaba una mujer que riñe, y vuelve luego con amor notable; y como vienes tú riñendo agora, y has de mostrarme amor en breve rato, quise también llamarte mentecato.</p>	1180
OCTAVIO. -----18	<p>Pues,hija, no creáis a todos los hombres, no digáis ese nombre; que no es justo.</p>	
FINEA.	<p>No lo haré más; mas diga, señor padre, ¿sabe leer?</p>	
OCTAVIO.	<p>Pues ¿eso me preguntas?</p>	
FINEA.	<p>Pues tome por su vida, y esto lea.</p>	1185
OCTAVIO.	<p>¿Este papel?</p>	
FINEA.	<p>Sí, padre.</p>	
OCTAVIO.	<p>Oye, Finea. <i>(Lee)</i> “Estoy muy agradecido a la merced que me haces, aunque he pasado toda esta noche contemplando tu hermosura”. <i>(Rásgale)</i> ¿No dice más?</p>	
FINEA.- OCTAVIO.	<p>No dice; y justamente lo que falta rompí. ¿Quién te le ha dado?</p>	
FINEA.	<p>Laurencio, aquel discreto caballero de la academia de mi hermana Nise, que dice que me quiere por extremo.</p>	1190
OCTAVIO.	<p><i>(Aparte)</i> De su ignorancia mi desdicha temo. ¿Esto trujo a mi casa el ser hermosa</p>	
-----19	<p>Nise? ¡El galán, el lindo, el oloroso, el afeitado, el limpio y el curioso! ¿Hate pasado más con este acaso?</p>	1195
FINEA.	<p>Ayer en la escalera, al primer paso, me dio un abrazo.</p>	
OCTAVIO.	<p>(¡En buenos pasos anda mi pobre honor por una y otra banda! La discreta con necios en concetos, y la boba en amores con discretos)³⁵.</p>	1200

35. García Lorca suprime respecto a H este parentésis de Octavio, que reflexiona acerca de lo que va a hacer:

Hija, mirad que estoy muy enojado.
 No os dejéis abrazar: ¿entendéis, hija?
 FINEA. No lo haré más, y cierto que me pesa,
 porque me pareció muy bien el hombre. 1205
 OCTAVIO. Sólo vuestro marido ha de ser digno
 de esos abrazos.

ESCENA X
 (TURÍN.- *Dichos*)

TURÍN. En tu busca vengo.
 OCTAVIO. ¿Qué hay, Turín?
 TURÍN. (*Aparte a Octavio*)
 Que a matarse van al campo
 ————20
 en este punto mi señor Liseo
 y Laurencio, un hidalgo marquesote 1210
 que desvanece a Nise con sonetos³⁶.
 OCTAVIO. ¿Adónde irán?
 TURÍN. Irán, si no me engaño,
 hacia los Recoletos agustinos.
 OCTAVIO. Pues ven tras mí. ¡Qué extraños desatinos!
 (*Vanse Octavio y Turín*)

ESCENA XI
 (FINEA, CLARA)

CLARA. Parece que se ha enojado 1215
 tu padre.
 FINEA. ¿Qué puedo hacer?
 CLARA. ¿Por qué le diste a leer
 el papel?

OCTAVIO. A ésta no hay llevarla por castigo,
 y más, que lo vendrá a entender su esposo.

36. De nuevo el adaptador contemporáneo suprime parte de los pensamientos de Octavio:

OCTAVIO. (*Aparte*)
 ¿Qué importa que los padres sean discretos,
 si les falta a los hijos la obediencia?
 Liseo ¿habrá entendido la imprudencia
 de ese Laurencio, atrevidillo y loco,
 y que sirve a su esposa? ¡Caso extraño!

FINEA.	Ya me ha pesado.	
CLARA.	Ya no puedes proseguir la voluntad de Laurencio.	1220
FINEA.	Clara, no la diferencio con el dejar de sentir. Yo no sé lo que esto ha sido después que el hombre me vio, porque si es que siento yo,	1225
— — — — 21	él se ha llevado el sentido. Si como, imagino en él; si duermo, le estoy soñando; y si bebo, estoy mirando en agua su imagen dél.	1230
	¿No has visto de qué manera vuelve un espejo a quien mira su rostro, que una mentira le hace forma verdadera? Pues lo mismo en ella miro que el cristal me representa.	1235
CLARA.	A tus palabras atenta, de tus mudanzas me admiro. Parece que te trasformas en otra.	
FINEA.	En otro dirás.	1240
CLARA.	Es maestro con quien más para aprender te conformas.	
FINEA.	Con todo eso, seré obediente al padre mío; fuera de que es desvarío romper la palabra y fe.	1245
CLARA.	Yo haré lo mismo.	
— — — — 22		
FINEA.	No impidas el camino que llevabas.	
CLARA.	¿No ves que amé porque amabas, y olvidaré porque olvidas?	1250
FINEA.	Harto me pesa de amalle; pero a ver mi daño vengo, aunque presumo que tengo de olvidarme de olvidalle. (<i>Vanse</i>)	

CAMPO
ESCENA XII
(LAURENCIO, LISEO)

LAUREN.	Antes, Liseo, de sacar la espada, me decid la ocasión que a esto os obliga.	1255
LISEO.	Pues bien será que la razón os diga.	
LAUREN.	Liseo, si son celos de Finea, mientras no sé que vuestra esposa sea, bien puedo pretender, pues soy primero.	1260
LISEO.	Disimuláis, a fe de caballero, pues tan lejos andáis del pensamiento de amar una mujer tan ignorante.	
LAUREN.	Antes de que lo diga no os espante; que soy tan pobre como bien nacido,	1265
— — — — 23	y quiero sustentarme con su dote. Y que lo diga así no os alborote, pues que vos, dilatando el casamiento, habéis dado más fuerzas a mi intento; y porque cuando llegan obligadas a desnudarse en campo las espadas, se han de decir verdades llanamente; que es hombre vil quien en el campo miente.	1270
LISEO.	Pues yo os prometo de ayudaros tanto, que venga a ser tan vuestra como creo.	1275
LAUREN.	Y yo con Nise haré por bien, Liseo, lo que veréis.	
LISEO.	Pues démonos las manos, y no como fingidos cortesanos ³⁷ . (<i>Abrázanse</i>)	

ESCENA XIII
(OCTAVIO, TURÍN.- *Dichos*)

OCTAVIO. Turín, ¿aquesta dices que es pendencia?

37. En la versión de García Lorca desaparece la alusión erudita:

(LISEO.) sino como si fuéramos de Grecia,
adonde tanto la amistad se precia.

LAUREN. Yo seré vuestro Pilades.

LISEO. Yo Orestes.

TURÍN.	Conocieron de lejos tu presencia, y habrán disimulado.	1280
OCTAVIO.	¡Oh, caballeros!	
	¿Solos aquí?	
— — — — 24 ³⁸		
LISEO.	<i>Como Laurencio ha sido tan grande amigo mío desde el día que llegué a vuestra casa o a la mía, salímonos entrambos mano a mano a tratar nuestras cosas igualmente.</i>	1285
OCTAVIO.	<i>De esa amistad me huelgo extrañamente, aquí vine a un jardín de un grande amigo; y me holgaré de que os volváis conmigo.</i>	
LAUREN.	<i>Vamos a acompañaros y serviros.</i>	1290
OCTAVIO.	(Aparte a Turín)	
	<i>Turín, ¿por qué razón me has engañado?</i>	
TURÍN.	<i>Porque en viéndote habrán disimulado, y porque en fin las más de las pendencias mueren por madurar; que a no ser esto, no hubiera mundo ya.</i>	
OCTAVIO.	<i>Pues di, ¿tan presto se pudo remediar?</i>	1295
TURÍN.	<i>¿Qué más remedio de no reñir que estar la vida en medio?</i> (Vanse)	

SALA EN CASA DE OCTAVIO

ESCENA XIV

(NISE, FINEA)

NISE.	<i>De suerte te has engreído, que te voy desconociendo.</i>	
FINEA.	<i>De que eso digas me ofendo. Yo soy la que siempre he sido.</i>	1300
NISE.	<i>Yo te vi menos discreta.</i>	
FINEA.	<i>Y yo más segura a ti.</i>	
NISE.	<i>¿Quién te va trocando así?</i>	
	<i>¿Quién te da lición secreta?</i>	1305

38. Véase nota 7.

	<i>Otra memoria es la tuya: ¿Tomaste la anacardina?</i>	
FINEA.	<i>Ni de Ana ni Catalina he tomado lición suya. La misma que ser solía soy, porque sólo he mudado un poco más de cuidado.</i>	1310
NISE.	<i>¿No sabes que es prenda mía Laurencio?</i>	
FINEA.	<i>¿Quién te empeñó a Laurencio?</i>	
NISE.	<i>Amor.</i>	
FINEA.	<i>¿A fe? Pues yo le desempeñé, y el mismo amor me le dio.</i>	1315
NISE.	<i>Quitaréte dos mil vidas, boba dichosa.</i>	
FINEA.	<i>No creas que si a Laurencio deseas, de Laurencio te divides. En mi vida supe más de lo que él me dijo aquí: eso sé y eso aprendí.</i>	1320
NISE.	<i>Muy aprovechada estás. Desde hoy más no ha de pasarte por el pensamiento.</i>	1325
FINEA.	<i>¿Quién?</i>	
NISE.	<i>Laurencio.</i>	
FINEA.	<i>Dices muy bien. ¿No volverás a enojarte?</i>	1330
NISE.	<i>Si los ojos puso en ti, quítelos luego.</i>	
FINEA.	<i>Que sea como tú quieres.</i>	
NISE.	<i>Finea, déjame a Laurencio a mí. Marido tienes.</i>	
FINEA.	<i>No creo que reñiremos las dos.</i>	1335
NISE.	<i>Quédate con Dios.</i>	
FINEA.	<i>Adiós.</i>	

(Vase Nise)
*¡En qué confusión me veo!
¿Hay mujer tan desdichada?
Todos dan en perseguirme.* 1340

ESCENA XV
(LAURENCIO.- FINEA)

LAUREN. (Aparte)
*(Detente en un punto firme,
Fortuna veloz y airada,
que ya parece que quieres
ayudar mi pretensión.
¡Oh qué gallarda ocasión!)
¿Eres tú, mi bien?* 1345

FINEA. No esperes,
*Laurencio, verme jamás:
todos me riñen por ti.*

LAUREN. *Pues ¿qué te han dicho de mí?*

FINEA. *Eso agora lo sabrás.* 1350
*¿Dónde está mi pensamiento?
¿Tu pensamiento?*

LAUREN. *¿Tu pensamiento?*

FINEA. Sí.

LAUREN. *En ti;
porque si estuviera en mí,
yo estuviera más contento.
¿Vesle tú?*

FINEA. *Yo no, jamás.* 1355

LAUREN. *Mi hermana me ha dicho aquí
que no has de pasarme a mí
por el pensamiento más.
Por eso, allá te desvía,
y no me pases por él.* 1360

LAUREN. *Piensa que ya estoy en él,
y echarme fuera querría.*

FINEA. *También ha dicho que en mí
pusiste los ojos.*

LAUREN. *Dice
verdad: no lo contradice
el alma, que vive en ti.* 1365

FINEA. *Pues tú me has de quitar luego
los ojos que me pusiste.*

LAUREN.	<i>¿Cómo, si en amor consiste?</i>	
FINEA.	<i>Que me los quites te ruego con ese lienzo de aquí, si yo los tengo en mis ojos.</i>	1370
LAUREN.	<i>No más: cesen los enojos. (Póncle el lienzo en los ojos)</i>	
FINEA.	<i>¿Están en mis ojos?</i>	
LAUREN.	<i>Sí.</i>	
FINEA.	<i>Pues quita luego los tuyos, que no han de estar en los míos.</i>	1375
LAUREN.	<i>(Aparte)</i>	
	<i>¡Qué graciosos desvaríos!</i>	
FINEA.	<i>Ponlos a Nise en los suyos. ¿Llévastelos en el lienzo?</i>	
LAUREN.	<i>Sí, Señora: ¿no lo ves?</i>	1380
FINEA.	<i>Laurencio, no se los des; que a sentir penas comienzo. Pues más hay: que el padre mío bravamente se ha enojado del abrazo que me has dado.</i>	1385
LAUREN.	<i>Mas ¿que hay otro desvarío?</i>	
FINEA.	<i>También me le has de quitar, no me ha de reñir por esto.</i>	
LAUREN.	<i>¿Cómo ha de ser?</i>	
FINEA.	<i>Siendo presto.</i>	
	<i>¿No sabrás desabrazar?</i>	1390
LAUREN.	<i>El brazo derecho alcé entonces, muy bien me acuerdo; ahora alzaré el izquierdo, y el abrazo desbaré. (Abrázala.)</i>	
FINEA.	<i>¿Estoy ya desabrazada?</i>	1395
LAUREN.	<i>Pues ¿no lo ves?</i>	

ESCENA XVI

(NISE.- Dichos)

NISE.	<i>¡Oh qué bien!</i>	
FINEA.	<i>Huélgome, Nise, también; que ya no me dirás nada. Ya Laurencio no me pasa por el pensamiento a mí;</i>	1400

*ya los ojos le volví,
pues que contigo se casa.
En el lienzo los llevó,
y ya me ha desabrazado.*

LAUREN.

(Aparte a Nise)

*Tú sabrás lo que ha pasado
con barta risa.*

1405

NISE.

(Aparte a Laurencio)

Aquí no.

*Vamos los dos al jardín;
que tengo bien que riñamos.*

LAUREN.

*Donde tú quisieres vamos.
(Vanse Nise y Laurencio)*

ESCENA XVII

(FINEA)

FINEA.

*Ella se le lleva en fin.
¿Qué es esto que me da pena
de que se vaya con él?
Estoy por irme tras él.*

1410

*¿Qué es esto que me enajena
de mi propia voluntad?*

1415

No me hallo sin Laurencio.

Mi padre viene: silencio.

Callad, lengua; ojos, hablad.

ESCENA XVIII

(OCTAVIO.- FINEA)

OCTAVIO.

¿Adónde está tu esposo?

FINEA.

Yo pensaba

que lo primero en viéndome que hicieras
fuera saber de mí si te obedezco.

1420

OCTAVIO.

Pues eso, ¿a qué propósito?

FINEA.

¿Enojado

no me dijiste aquí que era mal hecho
abrazar a Laurencio? Pues yo agora
que me desabrazase le he rogado,
y el abrazo pasado me ha quitado.

1425

OCTAVIO.

¿Hay ignorancia tal? Pues dime, bestia,
¿Otra vez le abrazabas?

FINEA.	Que no es eso: al principio fue hecho aquel abrazo, alto el brazo derecho de Laurencio, y agora levantó, que bien me acuerdo, porque fuese al revés, el brazo izquierdo. Luego desabrazada quedo agora.	1430
OCTAVIO.	(<i>Aparte</i>) (Cuando piensa que sabe, más ignora. Ello es querer hacer lo que no quiso naturaleza).	1435
FINEA.	Diga, señor padre,	
-----33	¿Cómo se llama aquello que se siente cuando se va con otra lo que se ama? Ese agravio de amor celos se llama.	
OCTAVIO.	¿Celos?	
FINEA.	Sí: ¿tú no ves que son sus hijos?	1440
OCTAVIO.	El padre puede dar mil regocijos, y es muy hombre de bien, mas desdichado del que tan malos hijos ha criado.	
FINEA.	(<i>Aparte</i>) Luz va tomando ya: por cierto creo que si amor la enseñase, aprendería.	1445
OCTAVIO.	¿Con qué se quita el mal de celosía? Con desenamorarse, si hay agravio, que es el remedio más prudente y sabio. ¿Dónde tu hermana está?	
FINEA.	Junto a la fuente con Laurencio se fue.	
OCTAVIO.	¡Cansada cosa! Aprenda noramala a hablar su prosa, déjese de sonetos y canciones. Allá voy a romperles las razones. (<i>Vase</i>)	1450
-----34		
FINEA.	¿Por quién, en el mundo, pasa esto que pasa por mí? ¿Qué vi delante? ¿Qué vi, que así me enciende y abrasa? Celos dice el padre mío que son. ¡Brava enfermedad!	1455

ESCENA XIX
(LAURENCIO.- FINEA)

LAUREN.	(<i>Aparte</i>)	
	(Huyendo su autoridad,	1460
	de enojarle me desvíó;	
	aunque en parte le agradezco	
	que excusase los enojos	
	de Nise. Aquí están los ojos	
	a cuyos rayos me ofrezco).	1465
	Señora...	
FINEA.	Estoy por no hablarte	
	porque te fuiste con Nise.	
LAUREN.	No me fui porque yo quise.	
FINEA.	¿Pues, por qué?	
LAUREN.	Por no enojarte ³⁹ .	
FINEA.	Yo estoy celosa de ti,	1470
	porque ya sé qué son celos;	
— — — — 35		
	que su digno nombre ¡ay, cielos!	
	me dijo mi padre aquí;	
	mas también me dio el remedio.	
LAUREN.	¿Cuál es?	
FINEA.	Desenamorarne,	1475
	y así podré sosegarne,	
	quitando el amor de enmedio.	
LAUREN.	Pues eso, ¿cómo ha de ser?	
FINEA.	El que me puso el amor	
	me lo quitará mejor.	1480
LAUREN.	Otro mejor puede haber.	
FINEA.	¿Cuál?	
LAUREN.	Los que vienen aquí	
	al remedio ayudarán.	

39. La versión de H carece de esta redondilla:

FINEA. Pésame si no te veo
y en viéndote ya querría
que te fueses, y a porfía
anda el temor y el deseo.

ESCENA XX
(DUARDO, FENISO, PEDRO)
(*Dichos*)

PEDRO.	<i>(Aparte a Duardo y Feniso)</i> Finea y Laurencio están juntos.	
DUARDO.	Y él fuera de sí.	1485
LAUREN.	<i>(Aparte a Duardo y Feniso)</i> (Seáis los tres bien venidos) ⁴⁰	
— — — — 36	a la ocasión más gallarda que se me pudo ofrecer; y pues de los dos el alma a sola Nise discreta	1490
	inclina las esperanzas, oíd lo que con Finea para mi remedio pasa ⁴¹ .	
	<i>(Aparte a Finea)</i> Si dices delante destes cómo me das la palabra	1495
	de ser mi esposa y mujer, todos los celos se acaban.	
FINEA.	¿Eso no más? Yo lo haré.	
LAUREN.	Pues tú misma a los tres llama.	

40. Ilegible en el original, pero probable. Este es el verso que aparece tanto en la versión autógrafa como en H.

41. García Lorca ha suprimido las siguientes intervenciones:

DUARDO.	En esta casa parece, según por los aires andas, que te ha dado hechizos Circe: nunca sales desta casa.
LAUREN.	Yo voy aquí con mi ingenio haciendo una rica traza para hacer oro de alquimia.
PEDRO.	La salud y el tiempo gastas. Igual sería, señor, casarte, pues todo cansa, de pretender imposibles.
LAUREN.	Calla, necio.
PEDRO.	El nombre basta para no callar jamás; que nunca los necios callan.

FINEA.	Duardo, Feniso, Pedro, yo doy aquí la palabra de ser esposa y mujer de Laurencio.	1500
FENISO.	¡Cosa extraña!	
LAUREN.	¿Sois testigos desto?	
LOS TRES.	Sí.	
LAUREN.	Haz cuenta que ya estás sana del amor y de los celos	1505
— — — — 37		
	que tanta pena te daban.	
FINEA.	Dios te lo pague, Laurencio.	
LAUREN.	Venid los tres a mi casa; que tengo un notario allí.	1510
DUARDO.	Pues ¿con Finea te casas?	
LAUREN.	Sí, Duardo.	
DUARDO.	¿Y Nise bella?	
LAUREN.	Troqué discreción por plata. (<i>Vanse Laurencio, Duardo, Feniso y Pedro</i>)	

ESCENA XXI
(OCTAVIO, NISE.- FINEA)

NISE.	Hablando estaba con él cosas de poca importancia.	1515
OCTAVIO.	Mira, hija, que esas cosas más deshonor que honor causan.	
NISE.	Es un honesto mancebo que de buenas letras trata, y téngole por maestro.	1520
OCTAVIO.	No era tan blanco en Granada Juan Latino, que la hija de un Veinticuatro enseñaba;	
— — — — 38		
	y con ser negro y esclavo, porque era su madre esclava ⁴² vino a casarse con ella ⁴³ ;	1525

42. Lorca ha suprimido un par de versos del romance:
(OCTAVIO.) del claro duque de Sesa,
honra de España y de Italia.

43. Y, de nuevo, en la adaptación de García Lorca faltan estos cuatro versos respecto a H:

NISE.	De eso me guarda ser tu hija.	
FINEA.	¿Murmuráis de mis cosas?	
OCTAVIO.	¿Aquí estaba esta loca?	
FINEA.	Ya no es tiempo de reñirme.	1530
NISE.	¿Quién te habla?	
OCTAVIO.	¿Quién te riñe?	
FINEA.	Nise y tú. Pues sabed que agora acaba de quitarme el amor todo Laurencio, como la palma.	1535
OCTAVIO.	¿Hay alguna bobería?	
FINEA.	Díjome que se quitaba el amor con que le diese de su mujer la palabra; y delante de testigos	1540
— — — — 39		
	se la he dado; y ya estoy sana del amor y de los celos, que tanta pena me daban.	
OCTAVIO.	Esta, Nise, ha de quitarme la vida.	
NISE.	¡Palabra dabas de mujer a ningún hombre! ¿Tú no ves que estás casada?	1545
FINEA.	Para quitar el amor, ¿qué importa?	

(OCTAVIO.) que gramática estudiaba,
y la enseñó a *conjug*
en llegando al *amo amas*;
que así llama al matrimonio
el latín.

Vemos que el texto de García Lorca acaba con punto y coma al final de la intervención de Octavio (y no con un punto, signo ortográfico obligatorio). Esta es la puntuación del texto de Hartzenbusch que nuestro autor ha seguido y que no ha variado. También se han suprimido tres sílabas del final de la intervención de Octavio, que son el comienzo del verso siguiente, ya en boca de Nise, que, por tanto, queda truncado. El verso queda pentasílabo, por lo que la composición (un romance) se resiente en la medida.

OCTAVIO.	¡Locura extraña!	
	No entre aquí Laurencio.	
NISE.	<i>(Aparte a su padre)</i>	
	Es yerro	1550
	que él y Liseo la engañan, y aquesta traza han tomado no más de para enseñarla.	
OCTAVIO.	¡Oh! pues con eso yo callo.	
FINEA.	¡Oh! pues con eso nos tapas la boca.	1555
OCTAVIO.	Ven allá dentro.	
	<i>(Aparte)</i>	
	(¡Qué descanso de mis canas!)	
— — — — 40		
	<i>(Vanse Octavio y Finea)</i>	
NISE.	Hame contado Laurencio que han tomado aquesta traza él y Liseo por ver	1560
	si aquesta rudeza labran, y no me parece mal.	
ESCENA XXII		
(LISEO, NISE)		
LISEO.	¿Hate contado mis ansias Laurencio, discreta Nise?	
NISE.	¿Qué me dices? ¿Sueñas o hablas?	1565
LISEO.	Palabra me dio Laurencio de ayudar mis esperanzas, viendo que las pongo en ti.	
NISE.	Pienso que de hablar te cansas con tu esposa, o que se embota	1570
	en la rudeza que labras el cuchillo de tu ingenio, y para volver a hablarla quieres darte un filo en mí.	
LISEO.	Verdades son las que trata mi amor, Nise; no mentiras ¡Escúchame! ⁴⁴	1575

44. Ilegible en el original de García Lorca, pero lo consideramos probable en el texto, ya que sirve de comienzo al siguiente verso, que debe ser octosílabo. En lugar de este verso del texto de H, el autógrafo presentaba un desarrollo mayor:

— — — — 41

NISE.	¡Qué inconstancia, qué locura, error, traición a mi padre y a mi hermana! Id en buen hora, Liseo.	1580
LISEO.	¿Desta manera me pagas tan desatinado amor?	
NISE.	Pues si es desatino, basta.	

ESCENA XXIII

(LAURENCIO.- *Dichos*)

LAUREN.	<i>(Aparte)</i> Hablando está con Liseo: si Liseo se declara, Nise ha de entender sin duda que mis lisonjas la engañan. Sospecho que ya me ha visto.	1585
NISE.	¡Oh gloria de mi esperanza!	
LISEO.	¿Yo vuestra gloria, Señora?	1590
NISE.	Hanme dicho que me tratas con traición; mas no lo creo; que no lo consiente el alma.	
LISEO.	¡Traición, Nise! Si en mi vida mostrare amor a tu hermana,	1595

— — — — 42

LAUREN.	me mate un rayo del cielo. <i>(Aparte)</i> Es conmigo con quien habla Nise, y presume Liseo que le requiebra y regala.	
NISE.	Quiérome quitar de aquí; que de manera me trata amor, que diré locuras.	1600

NISE. ¿Está loco?

LISEO. Quien pensaba
casarse con quien lo era,
de pensarlo ha dado causa.

Yo he mudado pensamiento.

NISE. ¡Qué necedad, qué inconstancia,...

LISEO. No os vais ¡Oh Nise gallarda!
que después destes favores,
quedará sin vida el alma. 1605

NISE. No puedo menos.
(Vase)

ESCENA XXIV
(LAURENCIO, LISEO)

LISEO. ¡Aquí
estabas a mis espaldas!

LAUREN. Agora entré.

LISEO. Luego ¿a ti
te hablaba y te requebraba,
aunque me miraba a mí 1510
aquella discreta ingrata?⁴⁵

LAUREN. Liseo, aquesta es discreta;
-----43
no podrás, si no la engañas,
quitarle del pensamiento
el imposible que aguarda; 1515
porque yo soy de Finea.

LISEO. Si mi remedio no trazas,
cuéntame loco de amor.

LAUREN. Déjame el remedio y calla;
porque burlar un discreto 1520
es la mayor alabanza.

FIN DEL SEGUNDO ACTO

-----44

45. En H no figuran estos cuatro versos del romance:

LAUREN. No tengas pena; las piedras
ablanda el curso del agua.
Yo sabré hacer que esta noche
puedas, en mi nombre, hablarla.

que dicen cuantos me ven 1650
que tan diferente estoy⁴⁶.

ESCENA II
(CLARA.- FINEA)

CLARA.	En grande conversación están de tu entendimiento.	
FINEA.	Huélgome que esté contento mi padre en esta ocasión ⁴⁷ .	1655
CLARA.	Atribuyen al amor de Liseo este milagro.	
FINEA.	En otras aras consagro mis votos, Clara, mejor. Laurencio ha sido el maestro.	1660
CLARA.	Como Pedro lo fue mío.	
FINEA.	De verlos hablar me río	
-----2		
	en este milagro nuestro.	
CLARA.	Gran fuerza tiene el amor, catedrático divino.	1665

ESCENA III
(OCTAVIO, MISENO. Dichas)

MISENO. *(Aparte a Octavio)*
Yo pienso que es el camino
de su remedio mejor.

46. En H se ha suprimido una décima:

(FINEA.) A pura imaginación
de la fuerza de un deseo,
en los palacios me veo
de la divina razón.
¡Tanto la contemplación
de un bien pudo levantarme!
Ya puedes del grado honrarme,
dándome a Laurencio, amor,
con quien pudiste mejor,
enamorada, enseñarme.

47. En H no figura esta redondilla del texto autógrafo:

(CLARA.) Hablando está con Miseno
de cómo lees, escribes
y danzas; dice que vives
con otra alma en cuerpo ajeno.

	Y ya, pues habéis llegado a ver con entendimiento a Finea, que es contento nunca de vos esperado, a Nise podéis casar con este mozo gallardo.	1670
OCTAVIO.	Vos solamente a Duardo pudiérades abonar. Mozuelo me parecía destos que se desvanecen, a quien agora enloquecen la arrogancia y la poesía. No son gracias de marido sonetos: Nise es tentada	1675
-----3	de académica endiosada, y a casa los ha traído. ¿Quién la mete a una mujer con Petrarca y Garcilaso, siendo su Virgilio y Taso hilar, labrar y coser? ⁴⁸	1680
		1685

48. García Lorca, sobre H, ha suprimido un pasaje largo, que incluye la enumeración de los libros que tiene Nise, de moda en la época:

OCTAVIO. Ayer sus librillos vi,
papeles y escritos varios;
pensé que devocionarios,
y desta suerte leí:
Historia de dos amantes,
sacada de lengua griega,
Rimas de Lope de Vega,
Galatea, de Cervantes;
El zamores de Lisboa (sic),
Los pastores de Belén,
Comedias de don Guillén
de Castro, *Liras* de Ochoa,
Cien sonetos de Liñán,
y de Herrera el divino
Canciones, *El Peregrino*,
El pícaro Guzmán,
Canción que Luis Vélez dijo
en la academia del duque
de Pastrana, *Obras de Luque*,
Cartas de don Juan de Arguijo...
Mas ¿qué os canso? Por mi vida,
que se los quise quemar.

MISENO.	Casadla, y veréisla estar ocupada y divertida en el parir y el criar.	1690
OCTAVIO.	¡Qué gentiles devociones! Si Duardo hace canciones, bien los podemos casar.	
MISENO.	Es poeta caballero; no temáis, hará por gusto versos.	1695
OCTAVIO.	Con mucho disgusto los de Nise considero. Temo, y en razón lo fundo, si en esto da, que ha de haber un don Quijote mujer que dé que reír al mundo.	1700

ESCENA IV

(NISE, LISEO, TURÍN. *Dichos*)

— — — — 4		
LISEO.	<i>(Aparte a Nise)</i> Trátasme con tal desdén, que pienso que he de apelar adonde sepan tratar mis obligaciones bien. Pues advierte, Nise bella, que ya Finea es sagrado; que un amor tan desdeñado puede hallar remedio en ella ⁴⁹ .	1705

49. La versión de H no incluye estas tres redondillas:

(LISEO.) Tu desdén, que imaginé
que pudiera ser menor,
crece al paso de mi amor,
medra al lado de mi fe;
y su corto entendimiento
ha llegado a tal mudanza,
que puede dar esperanza
a mi loco pensamiento.
Pues, Nise, trátame bien;
u de Finea el favor
será sala en que mi amor
apele de tu desdén.

NISE.	Liseo, el hacerme fieros fuera bien considerado cuando yo te hubiera amado.	1710
LISEO.	Los nobles y caballeros como yo, se han de estimar; no lo indino de querer.	1715
NISE.	Poner freno a la mujer es poner límite al mar. Extrañas quimeras son; que amor, como es accidente ⁵⁰ , tiénese donde se siente, no donde fuera razón ⁵¹ .	1720
-----5		
LISEO.	Eso, Señora, no es justo, y no lo digo con celos, que pongáis falta a los cielos en la bajeza del gusto. A lo que se hizo mal, no es bien decir: "Fue mi estrella".	1725
NISE.	Yo no pongo culpa en ella ni en el curso natural; porque Laurencio es un hombre tan hidalgo y caballero, que puede honrar...	1730
LISEO.	Paso.	
NISE.	Quiero que reverenciéis su nombre.	
LISEO.	A no estar tan cerca Octavio...	
OCTAVIO.	¡Oh Liseo!	
LISEO.	¡Oh mi señor!	1735
NISE.	(<i>Aparte</i>) ¿Que se ha de tener amor por fuerza? ¡Notable agravio!	

50. *Sic.* También en H. Posible error ortográfico.

51. En el texto de H no figura tampoco esta redondilla del autógrafo:

(NISE.) El amor no es calidad,
sino estrellas que conciertan
las voluntades que aciertan
a ser una voluntad.

ESCENA V.
(UN CRIADO.- *Dichos*)

-----6
CRIADO. El maestro de danzar
a las dos llama a lición.
OCTAVIO. El viene a buena ocasión. 1740
Vaya un criado a llamar
los músicos, porque vea
Liseo a lo que ha llegado
Finea.
(*Vase el criado*)

ESCENA VI
(OCTAVIO, NISE, FINEA, LISEO, MISENO, CLARA,
TURÍN, *luego* EL CRIADO, EL MAESTRO DE DANZAR
y músicos)

LISEO. (*Aparte*)
Amor engañado
hoy volveréis a Finea; 1745
que muchas veces amor,
disfrazado en la venganza,
hace una justa mudanza
desde un desdén a un favor.
(*Sale el criado*)

-----7
CRIADO.- Ya los músicos venían. 1750
(*Salen los músicos y el maestro de danzar*)
OCTAVIO. Muy bien venido seáis.
LISEO. (*Aparte*)
Hoy, pensamientos, vengáis
los agravios que os hacían.
OCTAVIO. Nise y Finea.
NISE. Señor..
OCTAVIO. Vaya aquí, por vida mía, 1755
el baile del otro día.
(*Cantan los músicos y bailan Nise y Finea*⁵²)

52. El texto autógrafo añade aquí, después de la acotación correspondiente, la letra de la canción que bailan Nise y Finea: (*Octavio, Miseno y Liseo se sienten; los Músicos canten, y las dos bailen así*)

LISEO. Todo es mudanzas amor.
MAESTRO. Gallardamente por cierto.

*Amor, cansado de ver
tanto interés en las damas,
y que, por desnudo y pobre,
ninguna favor le daba,
pasóse a las Indias,
vendió la aljaba,
que más quiere doblones
que vidas y almas.
Trató en las Indias Amor;
no en joyas, sedas y holandas,
sino en ser sutil tercero
de billetes y de cartas.
Volvió de las Indias
con oro y plata;
que el Amor bien vestido
rinde las damas.
Paseó la corte Amor
con mil cadenas y bandas;
las damas, como le vían,
desta manera le hablan:*

*¿De dó viene, de dó viene?
-Viene de Panamá-
¿De dó viene el caballero?
-Viene de Panamá-
Trancelín en el sombrero,
-Viene de Panamá-
cadenita de oro al cuello,
-Viene de Panamá-
en los brazos el grigüesco,
-Viene de Panamá-
las ligas con rapacejos,
-Viene de Panamá-
zapatos al uso nuevo,
-Viene de Panamá-
sotanilla a lo turquesco.
-Viene de Panamá-*

*¿De dó viene, de dó viene?
-Viene de Panamá-*

*¿De dó viene el hijo de algo?
-Viene de Panamá-
Corto cuello y puños largos,
-Viene de Panamá-
la daga en banda colgando,*

MISENO.

Dad gracias a Dios, Octavio,
que os satisfizo este agravio.

1760

*-Viene de Panamá-
guante de ámbar adobado,
-Viene de Panamá-
gran jugador del vocablo,
-Viene de Panamá-
no da dineros y da manos,
-Viene de Panamá-
enfadoso y mal criado;
-Viene de Panamá-
es Amor, llámase indiano,
-Viene de Panamá-
es chapetón castellano,
-Viene de Panamá-
en criollo disfrazado.
-Viene de Panamá-*

*¿De dó viene, de dó viene?
-Viene de Panamá-*

*¡Oh, qué bien parece Amor
con las cadenas y galas!
Que sólo el dar enamora,
porque es cifra de las gracias.
Niñas, doncellas y viejas
van a buscarle a su casa,
más importunas que moscas,
en viendo que hay miel de plata.
Sobre cuál le ha de querer;
de vivos celos se abrasan,
y alrededor de su puerta
unas tras otras le cantan:*

*¡Deja las avellánicas, moro,
que yo me las varearé!
El Amor se ha vuelto godo,
-¡Que yo me las varearé-
puños largos, cuello corto,
-Que yo me las varearé-
sotanilla y liga de oro,
-Que yo me las varearé-
sombrero y zapato romo,
-Que yo me las varearé-
manga ancha, calzón angosto.
-Que yo me las varearé-
El habla mucho y da poco,
-Que yo me las varearé-*

TURÍN.	Si es dar sobre tu amor pareceres, busca un letrado de amor.	1770
LISEO.	Yo he mudado parecer.	
TURÍN.	A ser dejar de querer a Nise, fuera el mejor.	
LISEO.	El mismo, porque Finea me ha de vengar de su agravio.	1775
TURÍN.	No te tengo por tan sabio, que esa discreción te crea ⁵³ . Y no ha de ser el casarse por vengarse de un desdén; que nunca se casó bien quien se casó por vengarse.	1780
— — — — 9	Porque es discreta Finea, y porque el seso cobró (pues de Nise no sé yo que tan entendida sea) será bien casarte luego.	1785
LISEO.	Miseno ha venido aquí; algo tratan contra mí.	
TURÍN.	Que lo mires bien te ruego.	
LISEO.	No hay más, a pedirla voy.	1790
TURÍN.	El cielo tus pasos guíe, y del error te desvíe en que yo por Celia estoy. (<i>Vase Liseo</i>) ¡Que enamore amor a un hombre como yo! Amor desatina. ¡Que una ninfa de cocina, para blasón de su nombre ponga “Aquí murió Turín, entre sartenes y cazos”!	1795

53 En el texto autógrafo, entre este verso y el siguiente, aparece esta redondilla que omite H:

LISEO. De nuevo quiero tratar
mi casamiento. Allá voy.
TURÍN. De tu parecer estoy.
LISEO. Hoy me tengo de vengar.

ESCENA VIII
(LAURENCIO, PEDRO, *Turín*)

— — — — 10

LAUREN. Todo es poner embarazos 1800
para que no llegue el fin.

PEDRO. Habla bajo; que hay escuchas.

LAUREN. ¡Oh, Turín!

TURÍN. Señor Laurencio...

LAUREN. ¿Tanta quietud y silencio?

TURÍN. Hay obligaciones muchas 1805
para callar un discreto,
y yo muy discreto soy.

LAUREN. ¿Qué hay de Liseo?

TURÍN. A eso voy.

Fuése a casar.

PEDRO. ¡Buen secreto!

TURÍN. Está tan enamorado 1810
de la señora Finea,

si no es que venganza sea

de Nise, que me ha jurado

que luego se ha de casar;

y es ido a pedirla a Octavio. 1815

LAUREN. Podré yo llamarme a agravio.

TURÍN. El no os pretende agraviar.

LAUREN. Las palabras ¿suelen darse

— — — — 11

para no cumplirse?

TURÍN. No.

LAUREN. De no casarse la dio. 1820

TURÍN. El no la quiebra en casarse.

LAUREN. ¿Cómo?

TURÍN. Porque no se casa

con la que solía ser,

sino con otra mujer.

LAUREN. ¿Cómo es otra?

TURÍN. Porque pasa 1825

del no saber al saber,

y con saber le obligó.

¿Mandáis otra cosa?

LAUREN. No.

TURÍN. Pues adiós.

(*Vase*)

LAUREN.	<p>¡Ay, Finea! A Dios pluguiera que nunca tu entendimiento llegara, como ha llegado, a la mudanza que veo! 1865</p> <p>Necio me tuvo seguro, y sospechoso discreto, porque yo no te quería para pedirte consejos. ¿Qué libro esperaba yo 1870 de tus manos? ¿En qué pleito habías jamás de hacerme información en derecho? Inocente te quería, porque una mujer cordero 1875</p>
— — — — 14	<p>es tusón de su marido, que puede traerle al cuello⁵⁴. Hable la dama en la reja, escriba, diga concetos 1880 en el coche, en el estrado, de amor, de engaños, de celos; pero la casada sepa de su familia el gobierno, porque el más discreto hablar no es santo como el silencio. 1885</p> <p>Mira lo que ha resultado de transformarse tu ingenio, pues va a pedirte ¡ay de mí! para su mujer Liseo. Liseo te quiere bien; 1890 él se casa; yo soy muerto.</p>
FINEA.	<p>¡Nunca, plegue a Dios, hablaras! ¿De qué me culpas, Laurencio? A pura imaginación del alto merecimiento 1895</p>

54. No incluye el texto de H los siguientes versos registrados en la versión autógrafa:

(LAUREN.) Todas sabéis lo que basta
para casada, a lo menos;
no hay mujer necia en el mundo,
porque el no hablar no es defeto.

	de tus partes, aprendí el que tú dices que tengo.	
-----15		
	Por hablarte supe hablar, vencida de tus requiebros ⁵⁵ ; para responderte escribo;	1900
	no he tenido otro maestro que amor; amor me ha enseñado; tú eres la ciencia que aprendo. ¿De qué te quejas de mí?	
LAUREN.	De mi desdicha me quejo;	1905
	pero, pues ya sabes tanto, dame, Señora, un remedio.	
FINEA.	El remedio es fácil.	
LAUREN.	¿Cómo?	
FINEA.	Si, porque mi rudo ingenio, que todos aborrecían, se ha transformado en discreto, Liseo me quiere bien; con volver a ser tan necio como primero le tuve, me aborrecerá Liseo.	1910
		1915
LAUREN.	Pues ¿sabrás fingirte boba?	
FINEA.	Sí; que lo fui mucho tiempo; y la tierra donde nacen	
-----16		
	saben andarla los ciegos. Demás desto, las mujeres naturaleza tenemos tan pronta para fingir, ya con amor, ya con celos, que antes de nacer fingimos.	1920
LAUREN.	¿Antes de nacer?	
FINEA.	Yo pienso que en tu vida lo has oído. Escucha.	1925
LAUREN.	Ya estoy atento.	

55. También se han suprimido en el texto del autor romántico:

(FINEA.) por leer en tus papeles,
libros difíciles leo;

FINEA. Cuando estamos en el vientre
de nuestras madres, hacemos
entender a nuestros padres, 1930
para engañar sus deseos,
que somos hijos varones;
y así verás que contentos
acuden a su regalo
con amores, con requiebros. 1935
Y esperando el mayorazgo,
tras tantos regalos hechos,
sale una hembra que corta

-----17

la esperanza a sus deseos.
Según eso, si esperaron 1940
hijo varón, y hembra vieron,
antes de nacer fingimos.

LAUREN. Es evidente argumento;
pero yo veré si sabes 1945
hacer, Señora, tan presto
mudanza de extremos tales.

FINEA. Paso; que viene Liseo.

LAUREN. Aquí me quiero esconder.

FINEA. Ya llega.

LAUREN. Sígueme, Pedro.

PEDRO. En grandes peligros andas. 1950

LAUREN. Tal estoy, que aun no lo siento.

(Vanse Laurencio y Pedro)

ESCENA XI

(LISEO, TURÍN, FINEA)

LISEO. Yo lo dejo concertado.

TURÍN. Al fin estaba del cielo
que fuese tu esposa.

LISEO. *(Aparte)*

(Aquí

-----18

está mi primero dueño) 1955
¿No sabéis, señora mía,
cómo ha querido Miseno
casar a Duardo y Nise,
y cómo yo también quiero

	que se hagan nuestras bodas con las suyas?	1960
FINEA.	No lo creo; que Nise me ha dicho a mí que está casada en secreto con vos.	
LISEO.	¿Connmigo?	
FINEA.	No sé si érades vos o Oliveros.	1965
	¿Quién sois vos?	
LISEO.	¿Hay tal mudanza?	
FINEA.	¿Quién decís? que no me acuerdo. Y si mudanza os parece, ¿cómo no veis que en el cielo cada mes hay luna nueva?	1970
LISEO.	¿Hay tal locura?	
TURÍN.	¿Qué es esto?	
— — — — 19		
LISEO.	¿Si le vuelve el mal pasado? ⁵⁶	
FINEA.	¿Daisos por vencido?	
LISEO.	<i>(Aparte)</i> Creo que era locura su mal.	
FINEA.	Guárdanlas para remiendos de las que salen menguadas ¿Veis ahí que sois un necio?	1975
LISEO.	Señora, mucho me admiro de que ayer tan alto ingenio mostrásedes.	
FINEA.	Pues, Señor, agora ha llegado al vuestro; que la mayor discreción es acomodarse al tiempo.	1980
LISEO.	Eso dijo el mayor sabio.	
TURÍN.	Y esto escucha el mayor necio ⁵⁷ .	1985

56. Suprimidos en H:

FINEA. Pues, decidme: si tenemos
luna nueva cada mes,
¿adónde están? ¿Qué se han hecho
las viejas de tantos años?

57. En H se han suprimido estos versos del romance:

LISEO. Quitado me habéis el gusto.

LISEO.	Volved, mi señora, en vos, considerando que os quiero por mi dueño para siempre.	
FINEA.	¿Por mi dueña, majadero? ⁵⁸	
LISEO.	¿Así tratáis un esclavo que os da el alma?	1990
-----20		
FINEA.	¿Cómo es eso?	
LISEO.	Que os doy el alma.	
FINEA.	¿Qué es alma?	
LISEO.	¿Alma? El gobierno del cuerpo.	
FINEA.	¿Cómo es un alma?	
LISEO.	Señora, como filósofo puedo diferirla, no pintarla.	1995
FINEA.	¿No es alma la que en el peso le pintan a San Miguel?	
LISEO.	También a un ángel le vemos con alas; pero él en fin es espíritu.	2000
FINEA.	Yo os creo ¿Andan las almas?	
LISEO.	Las almas obran por los instrumentos, por los sentidos y partes de que se organiza el cuerpo.	2005
FINEA.	¿Longaniza come el alma?	
TURÍN.	(<i>Aparte a su amo</i>) ¿Por qué te cansas?	
-----21		
LISEO.	No puedo pensar sino que es locura.	

FINEA. No he tocado a vos, por cierto;
mirad que se habrá caído.

LISEO. (*Aparte*)
(¡Linda ventura tenemos!
Pídole a Otavio a Finea,
y cuando a decirle vengo
el casamiento tratado,
hallo que a su ser se ha vuelto.)

58. La frase, evidentemente, debe ser exclamativa, tal como aparece en el texto autógrafa. H la hizo interrogativa y Lorca no la modificó.

TURÍN.	Pocas veces de los necios se hacen los locos, Señor.	2010
LISEO.	Pues ¿de quién?	
TURÍN.	De los discretos, porque de diversas causas nacen efetos diversos.	
LISEO.	¡Ay Turín! vuélvome a Nise, más quiero el entendimiento que toda la voluntad- Señora, pues mi deseo, que era de daros el alma, no pudo tener efeto, quedad con Dios.	2015 2020
FINEA.	Soy medrosa de las almas, porque temo que de tres que andan pintadas puede ser la del infierno. La noche de los difuntos no saco, de puro miedo, la cabeza de la ropa.	2025
LISEO.	<i>(Aparte)</i>	
— — — — 22	Ella es loca sobre necio, que es la peor guarnición. Decirlo a su padre quiero. <i>(Vanse Liseo y Turín)</i>	2030
ESCENA XII (LAURENCIO, PEDRO.- FINEA)		
FINEA.	¿Qué te parece?	
LAUREN.	Muy bien: que has dado el mejor remedio que pudiera imaginarse.	
FINEA.	Sí; pero siento en extremo volverme boba, aun fingida; y pues fingida lo siento, los que son bobos de veras ¿cómo viven?	2035
LAUREN.	No sintiendo.	
PEDRO.	Pues si un tonto ver pudiera su entendimiento a un espejo, ¿no fuera huyendo de sí?	2040

La razón de estar contentos
es aquella confianza
de tenerse por discretos.

— — — — 23

FINEA. Háblame, Laurencio mío, 2045
sutilmente, porque quiero
despicarme de ser boba.

ESCENA XIII

(NISE, CELIA.- LAURENCIO, FINEA y PEDRO *sin verlas*)

NISE. (*Aparte a Celia*)
Siempre Finea y Laurencio
juntos: sin duda se tienen 2050
amor; no es posible menos.

CELIA. Yo sospecho que te engañas.

NISE. Desde aquí los escuchemos.

(*Escóndense*)

LAUREN. ¿Qué puede, hermosa Finea,
decirte el alma, aunque sale 2055
de sí misma, que se iguale
a lo que el alma desea?

Allá mis sentidos tienes:

escoge de lo sutil,

presumiendo que en abril

por amenos prados vienes. 2060

— — — — 24

Corta las diversas flores,
porque en mi imaginación
tales los deseos son.

NISE. Estos, Celia ¿son amores

(*Aparte a ella*)

o regalos de cuñado? 2065

CELIA. Regalos deben de ser;

pero no quisiera ver

cuñado tan regalado⁵⁹.

59. En H se suprime esta redondilla:

FINEA. ¡Ay Dios; si llegase día
en que viese mi esperanza
su posesión!

LAUREN. ¿Qué no alcanza
una amorosa porfía?

PEDRO.	<i>(Aparte a Finea)</i> Tu hermana escuchando.	
FINEA.		¡Ay cielos!
	Vuélvome a boba.	
LAUREN.		Eso importa. 2070
	Voyme.	
NISE.	<i>(A Laurencio)</i> Los pasos reporta.	
LAUREN.	¿Qué quieres? ¿Vendrás con celos?	
NISE.	Celos son para sospechas; las que trato son verdades.	
LAUREN.	¡Qué presto te persuades y de engaños te aprovechas! ⁶⁰	2075
-----25		
	¿Querráste casar así levantando un testimonio, y de aqueste matrimonio echarme la culpa a mí?	2080
	Y si te quieres casar, déjame. <i>(Vase)</i>	
NISE.	¡Qué bien me dejas! Vengo a quejarme, ¿y te quejas?	
	¿Aun no me dejas hablar?	
PEDRO.	Tiene razón mi señor. Cásate y acaba ya. <i>(Vase)</i>	2085

ESCENA XIV

(NISE, FINEA, CELIA)

NISE.	¿Qué es aquello?	
CELIA.	Que se va Pedro con el mismo humor. Y aquí viene bien que Pedro es tan ruin como su amo.	2090

60. De nuevo, en el parlamento de Laurencio, el texto de H suprime una redondilla:

(LAUREN.) ¿Querrás buscar ocasión
para querer a Lisco,
a quien ya tan cerca veo
de tu boda y posesión?

NISE.	Ya le aborrezco y desamo. ¡Qué bien con las quejas medro! Pero fue buena invención	
-----26		
	anticiparse a reñir.	
CELIA.	¿Y el Pedro? ¡Quién le vio ir tan bellaco y socarrón!	2095
NISE.	(<i>A Finea</i>) Y tú, que disimulando estás la traición que has hecho, lleno de engaños el pecho, con que me estás abrasando ⁶¹ ,	2100
FINEA.	¿Tú me has dado pez a mí, ni sirena ni yo fui jamás contigo a la mar? Anda, Nise; que estás loca.	2105
CELIA.	¿Qué es esto?	
NISE.	A tonta se vuelve.- (<i>A Finea</i>) A una cosa te resuelve. Tanto el furor me provoca, que el alma te he de sacar.	
FINEA.	¿Tienes cuenta de perdón?	2110
NISE.	Téngola de tu traición, pero no de perdonar.	
-----27		
	¿El alma quieres quitarme, con quien el alma vivía? Dame el alma que solía,	2115

61. En H se han suprimido estos versos:

(NISE.) pues, como sirena, fuiste
medio pez, medio mujer,
pues de animal a saber
para mi daño veniste.

Pero poco más abajo, cuando Finea pregunta: “¿Tú me has dado pez a mí,/ ni sirena...” apunta Hartzzenbusch en una nota: “Nise no ha mentado pez, ni sirena, ni cosa parecida: quizá falte una redondilla después del verso “con que me estás abrasando”. Justo García Soriano, en la edición de la RAE, anota esta consideración de Hartzzenbusch destacando que éste siguiera puntualmente el texto de la *Nouena Parte*, donde faltaba esta redondilla. García Lorca, por su parte, sigue el texto de H sin tener en cuenta su nota ni aclarar de ningún modo la “extraña” alusión de Finea al pez ni a la sirena.

traidora hermana, animarme.
 Mucho debes de saber,
 pues del alma me desalmas.
 FINEA. Todos me piden sus almas:
 almario debo de ser. 2120
 Toda soy hurtos y robos.
 Montes hay donde no hay gente:
 yo me iré a meter serpiente.
 NISE. Que ya no es tiempo de bobos
 dame el alma.

ESCENA XV

(OCTAVIO, MISENO, DUARDO, FENISO, PEDRO. *Dichas*)

OCTAVIO. ¿Qué es aquesto? 2125
 FINEA. Almas me piden a mí.
 ¿Soy yo purgatorio?
 NISE. Sí.
 FINEA. Pues procura salir presto.
 OCTAVIO. ¿No me diréis la ocasión
 ————28
 de vuestro enojo?
 FINEA. Querer 2130
 Nise, a fuerza del saber,
 pedir lo que no es razón.
 Almas, sirenas y peces
 dice que me ha dado a mí.
 OCTAVIO. ¿Hase vuelto a boba?
 NISE. Sí. 2135
 OCTAVIO. Pienso que tú la embobeces⁶².
 DUARDO. ¿No decían que ya estaba
 con mucho seso?
 OCTAVIO. ¡Ay de mí!
 NISE. No quiero hablar claro⁶³.

62. En H falta esta redondilla:

FINEA. Ella me ha dado ocasión;
 que me quita lo que es mío.
 OTAVIO. Se ha vuelto a su desvarío.
 ¡Muerto soy!
 FENISO. Desdichas son.

63. Así figura en el texto de la *Nouena Parte* y en H. Sin embargo, de forma más coherente, en el texto autógrafo aparece: “Yo quiero hablar claro”.

OCTAVIO.	Di.	
NISE.	Todo su daño se acaba con mandar expresamente (pues como padre podrás, y aunque en todo, en esto más, pues tu honor no lo consiente) que Laurencio no entre aquí.	2140 2145
OCTAVIO.	¡Cómo!	
NISE.	Porque él ha trazado	
-----29	que ésta no se haya casado, y que yo te enoje a ti.	
OCTAVIO.	Pues eso es muy fácil cosa.	
NISE.	En paz tu casa tendrás.	2150

ESCENA XVI

(LAURENCIO, PEDRO. *Dichos*)

PEDRO.	Contento en extremo estás.	
LAUREN.	¡Invención maravillosa!	
CELIA.	Ya Laurencio viene aquí.	
OCTAVIO.	Laurencio, cuando labré esta casa, no pensé que academia instituí, ni cuando a Nise criaba, pensé que para poeta, sino que a mujer discreta con las letras la inclinaba.	2155 2160
	Siempre alabé la opinión de que a la mujer prudente con saber medianamente le sobra la discreción.	
	No quiero más poesías, los sonetos se acabaron,	2165
-----30	y las músicas cesaron; que ya son pocos mis días. Por allá los podéis dar, si os faltan telas y rasos; que no hay tales Garcilasos como dinero y callar.	
	Este venden por dos reales, y tiene tales sonetos	2170

	elegantes y discretos,	2175
	que vos no los haréis tales.	
	Ya no habéis de estar aquí.	
	Con ese achaque id con Dios.	
LAUREN.	Y es muy justo, como vos	
	me deis mi mujer a mí ⁶⁴ .	2180
OCTAVIO.	¿Qué mujer os tengo yo?	
LAUREN.	Finea.	
OCTAVIO.	¿Finea?	
LAUREN.	Aquí	
	hay tres testigos del sí	
	que ha más de un mes que me dio.	
OCTAVIO.	¿Quiénes son?	
LAUREN.	Duardo, Feniso	2185
	(y Pedro) ⁶⁵	
— — — — —	31	
OCTAVIO.	¿Es esto verdad?	
DUARDO.	Ella de su voluntad,	
	Octavio, dársele quiso.	
OCTAVIO.	¡Hay tal cosa!	
PEDRO.	¿No bastaba	
	que mi señor lo dijera?	2190
OCTAVIO.	Que como simple la diera	
	a un hombre que la engañaba.	
	no ha de valer. Di, Finea,	
	¿no eres simple?	
FINEA.	Cuando quiero.	
OCTAVIO.	Y ¿cuando no?	
FINEA.	No.	
OCTAVIO.	¿Qué espero?	2195
	Mas cuando simple no sea,	
	con Liseo está casada:	
	A la justicia me voy.	

64. En la versión que sigue H no figura tampoco la siguiente redondilla:

(LAUREN.) que vos hacéis vuestro gusto
en vuestra casa, y es bien
que en la mía yo también
haga lo que fuere justo.

65. Ilegible en el original, aunque sí en H y en el texto autógrafo. Su ausencia se puede justificar por el cambio de página debido a una mala copia. Véase que el siguiente verso quedaría más corto.

	<i>(Vanse Octavio y Miseno)</i>	
NISE.	Ven, Celia, tras mí; que estoy celosa y desesperada.	2200
	<i>(Vase Nise y Celia)</i>	
LAUREN.	Id los dos tras él, por Dios;	
— — — — 32		
	no me suceda un disgusto.	
FENISO.	Por vuestra amistad es justo.	
DUARDO.	Mal hecho ha sido, por Dios.	
FENISO.	¿Ya habláis como desposado de Nise?	2205
DUARDO.	Piénsolo ser.	
	<i>(Vanse Duardo y Feniso)</i>	

ESCENA XVII

(LAURENCIO, FINEA, PEDRO; *después*, CLARA)

LAUREN.	Todo se ha echado a perder. Nise mi amor le ha contado. Dime, ¿qué habemos de hacer si a verte no puedo entrar?	2210
FINEA.	No salir.	
LAUREN.	¿Dónde he de estar?	
FINEA.	Yo ¿no te sabré esconder?	
LAUREN.	¿Dónde?	
FINEA.	Yo tengo un desván famoso para esconderte. Clara.	
	<i>(Sale Clara)</i>	
— — — — 33		
CLARA.	Mi señora.	
FINEA.	Advierte que mis desdichas están en tu mano: por secreto lleva a Laurencio al desván.	2215
CLARA.	¿Y a Pedro?	
FINEA.	También.	
CLARA.	Galán, camine.	
LAUREN.	Yo te prometo que voy temblando.	2220
FINEA.	¿De qué?	

PEDRO. Clara, en llegando la hora
de muquir, di a tu señora
que algún consuelo me dé.

CLARA. Otro cenará peor. 2225
Vamos.

PEDRO. ¿Yo al desván? ¿Soy gato?
(*Vanse Laurencio, Clara y Pedro*)

ESCENA XVIII
(FINEA)

—————34

FINEA. ¿Por qué de imposible trato
aqueste mi loco amor?
En llegándose a saber
una voluntad, no hay cosa 2230
más triste y escandalosa
para una honrada mujer.
Lo que tiene de secreto,
eso tiene amor de gusto.

ESCENA XIX
(OCTAVIO.- FINEA)

OCTAVIO. (*Dentro*)
Harélo, aunque fuera justo 2235
poner mi enojo en efeto.
(*Sale*)

FINEA. ¿Estás ya desenojado?

OCTAVIO. Por los que me lo han pedido.

FINEA. Perdón mil veces te pido.

OCTAVIO. ¿Y Laurencio?

FINEA. Aquí ha jurado 2240
no entrar en la corte más.

OCTAVIO. ¿Adónde se fue?

FINEA. A Toledo.

OCTAVIO. ¿Volverá?

FINEA. No tengas miedo
que vuelva a Madrid jamás.

OCTAVIO. Hija, pues simple naciste, 2245
y por milagro de amor
perdiste el pasado error,

	¿cómo a ser boba volviste?	
FINEA.	¿Qué quiere, padre? A la fe, de bobos no hay que fiar.	2250
OCTAVIO.	Pues yo lo he de remediar.	
FINEA.	¿Cómo, si el otro se fue?	
OCTAVIO.	Pues te engañan fácilmente los hombres, en viendo alguno te has de esconder; que ninguno te ha de ver eternamente.	2255
FINEA.	¿Adónde?	
OCTAVIO.	En parte secreta.	
FINEA.	¿Será bien en un desván donde los gatos están?	
	¿Quieres tú que allí me meta?	2260
OCTAVIO.	Adonde te diere gusto, como ninguno te vea.	
— — — — 36		
FINEA.	Pues alto, en el desván sea. Tú lo mandas, será justo. Y advierte que lo has mandado.	2265
OCTAVIO.	Una y mil veces.	

ESCENA XX

(LISEO, TURÍN. Dichos)

LISEO.	<i>(Aparte)</i> Si quise con tantas veras a Nise, mal puedo haberla olvidado.	
OCTAVIO.	Tente, loca, ¿dónde vas?	
FINEA.	Padre, yo voy a esconderme.	2270
OCTAVIO.	Hija, Liseo no importa ⁶⁶ .	
FINEA.	No yerra quien obedece; que no me ha de ver jamás sino quien mi esposo fuere. <i>(Vase)</i>	

66. En la versión de H falta este par de versos:

FINEA. Al desván, padre: hombres vienen.
OCTAVIO. Pues, ¿no ves que son de casa?

ESCENA XXI
(OCTAVIO, LISEO, TURÍN)

LISEO.	¿Qué es esto?	
OCTAVIO.	No sé, por Dios;	2275
	ella ha dado en esconderse	
— — — —	37	
	de los hombres, porque dice	
	que la engañan fácilmente.	
LISEO.	En gentil locura ha dado.	
	¿Dónde está Laurencio?	
OCTAVIO.	Fuese	2280
	a Toledo.	
LISEO.	Muy bien hizo.	
OCTAVIO.	Y tú ¿por ventura crees	
	vivir aquí sin casarte?	
	Porque el mismo inconveniente	
	hay de que tú entres aquí ⁶⁷ .	2285
LISEO.	¡Bien mi término agradeces!	
	Vengo a casar con Finea,	
	forzado de mis parientes,	
	y hallo una simple mujer.	
	¿Que la quiera, Octavio, quieres?	2290
OCTAVIO.	Tiene razón achacosa;	
	pero es limpia, hermosa, y tiene	
	tanto doblón, que podría	
	doblar el mármol más fuerte.	
	¿Querías cuarenta mil	2295
	escudos con una fénix?	
— — — —	38	
	¿Es coja o manca Finea?	
	¿Es tuerta? Y cuando lo fuese,	
	¿hay falta en la naturaleza	
	que con oro no se afeite?	2300
LISEO.	Dame a Nise.	
OCTAVIO.	No ha dos horas	
	que Miseno la promete	
	a Duardo en nombre mío.	

67. De nuevo el autor romántico elide dos versos:

(OCTAVIO.) Hoy hace, Liseo, dos meses
que me traes en palabras.

Y pues hablo claramente,
 hasta mañana a estas horas 2305
 te doy para que lo pienses,
 porque de no te casar,
 quiero que en tu vida entres
 por las puertas desta casa,
 que tan enfadada tienes. 2310
 Haz cuenta que eres poeta.
 (*Vase*)

ESCENA XXII
 (LISEO, TURÍN)

LISEO. ¿Qué me dices?
 TURÍN. Que te aprestes,
 y con Finea te cases,
 ————39
 porque si veinte mereces,
 porque sufras una boba 2315
 te añaden los otros veinte,
 si no te casas, Señor,
 te han de decir más de siete:
 “¡Miren la bobada!”
 LISEO. Vamos;
 que mi temor se resuelve 2320
 de no se casar a bobas.
 TURÍN. Que se case me parece
 a bobas quien sin dinero
 en tanta costa se mete.
 (*Vanse*)

ESCENA XXIII
 (FINEA, CLARA)

FINEA. Hasta agora bien nos va. 2325
 CLARA. No hayas miedo que se entienda.
 FINEA. ¡Oh cuánto a mi amada prenda
 deben mis sentidos ya!
 CLARA. ¡Con la humildad que se pone
 en el desván!
 FINEA. No te espantes; 2330
 ————40

CLARA. que es propia casa de amantes,
 aunque Laurencio perdone⁶⁸.
 En el desván vive bien
 un matador criminal,
 cuya muerte natural
 ninguno o pocos la ven⁶⁹.
 En el desván unpreciado
 de lindo, y es un caimán;
 pero tiénele el desván,

2335

68. En H no aparecen estas seis redondillas que aluden a la teoría platónica:

CLARA. ¡Y quién no vive en desván
 de cuantos hoy han nacido!...

FINEA. Algún humilde que ha sido
 de los que en lo bajo están.

CLARA. ¡En el desván vive el hombre
 que se tiene por más sabio
 que Platón!

FINEA. Hácele agravio;
 que fue divino su nombre.

CLARA. ¡En el desván, el que anima
 a grandezas su desprecio!
 ¡En el desván más de un necio
 que por discreto se estima!...

FINEA. ¿Quieres que te diga yo
 cómo es falta natural
 de necios, no pensar mal
 de sí mismos?

CLARA. ¿Cómo no?

FINEA. La confianza secreta
 tanto el sentido les roba,
 que, cuando era yo muy boba,
 me tuve por muy discreta;
 y como es tan semejante
 el saber con la humildad,
 ya que tengo habilidad,
 me tengo por ignorante.

69. De nuevo, faltan dos redondillas en H:

(CLARA.) ¡En el desván, de mil modos,
 y sujeto a mil desgracias,
 aquel que diciendo gracias
 es desgraciado con todos!
 ¡En el desván, una dama
 que, creyendo a quien la inquieta,
 por una hora de discreta,
 pierde mil años de fama!

como el espejo, engañado. 2340
 En el desván el que canta
 con voz de carro de bueyes,
 y el que viene de Muleyes,
 y a los godos se levanta⁷⁰.
 Finalmente...

FINEA. Espera un poco; 2345
 que viene mi padre aquí.

ESCENA XXIV

(OCTAVIO, MISENO, DUARDO, FENISO. Dichas)

DUARDO. ¿Que eso le dijistes?
 OCTAVIO. Sí;
 ————41

que a tal furia me provocho⁷¹.
 Pidióme resueltamente
 que con Nise le casase; 2350
 díjele que no tratase
 de tal cosa eternamente,
 y así estoy determinado.

MISENO. Oíd; que está aquí Finea.
 OCTAVIO. Hija, escucha.
 FINEA. Cuando vea, 2355
 como me lo habéis mandado,
 que estáis solo.

OCTAVIO. Espera un poco;
 que te he casado.

FINEA. ¡Que nombres
 casamiento donde hay hombres!

70. Y en la misma dirección, en H no aparece:

(CLARA.) ¡En el desván, el que escribe
 versos legos y donados,
 y el que, por vanos cuidados,
 sujeto a peligros vive!

71. En H no figura esta redondilla en boca de Octavio y Feniso:

(OCTAVIO.) No ha de quedar, ¡vive el cielo!,
 en mi casa quien me enoje.
 FENISO. Y es justo que se despoje
 de tanto necio mozuelo.

OCTAVIO.	Luego ¿tienesme por loco?	2360
FINEA.	No, padre; mas hay aquí hombres, y voyme al desván.	
OCTAVIO.	Aquí por tu bien están.	
FENISO.	Vengo a que os sirváis de mí.	
FINEA.	¡Jesús, Señor! ¿no sabéis lo que mi padre ha mandado?	2365
———42		
MISENO.	Oíd; que hemos concertado que os caséis.	
FINEA.	Gracia tenéis. No ha de haber hija obediente sino yo: voyme al desván.	2370
MISENO.	Pues ¿no es Feniso galán?	
FINEA.	Al desván, señor pariente. (<i>Vanse Finea y Clara</i>)	

ESCENA XXV

(OCTAVIO, MISENO, DUARDO, FENISO)⁷²

DUARDO.	Vuestra desdicha he sabido, y siento, como es razón.	
FENISO.	Y yo que en esta ocasión haya perdido el sentido.	2375
OCTAVIO.	Que ya era cuerda entendí, y estaba loco de vella.	
MISENO.	¡Qué lástima!	
DUARDO.	Nise bella con Liseo viene aquí.	2380

72. En la versión autógrafa toda esta escena es diferente: (*DUARDO, OTAVIO, MISENO*)

DUARDO.	¿Cómo vos le habéis mandado que de los hombres se esconda?
OTAVIO.	No sé, por Dios, qué os responda. Con ella estoy enojado, o con mi contraria estrella.
MISENO.	Ya viene Liseo aquí. Determinaos.
OTAVIO.	Yo, por mí, ¿qué puedo decir sin ella?

ESCENA XXVI

(NISE, LISEO, TURÍN. *Dichos, después CELIA*)

— — — — 43

NISE. *(Aparte a Liseo)*
Es doblar la voluntad
de mi afición⁷³.

LISEO. Templá agora,
bella Nise, tus desdenes;
que se va amor por la posta
a la casa del agravio⁷⁴.
(Sale Celia)

2385

73. Estos dos versos no figuran en la versión autógrafa, que, en su lugar, presenta:

LISEO. Ya que me parto de ti,
sólo quiero que conozcas
lo que pierdo por quererte.

NISE. Conozco que tu persona
merece ser estimada;
y como mi padre agora
venga bien en que seas mío,
yo me doy por tuya toda;
que en los agravios de amor
es la venganza gloriosa.

LISEO. ¡Ay Nise! ¡Nunca te vieran
mis ojos, pues fuiste sola
de mayor incendio en mí
que fue Elena para Troya!
Vine a casar con tu hermana,
y, en viéndote, Nise hermosa,
mi libertad salteaste,
del alma preciosa joya.
Nunca más el oro pudo
con su fuerza poderosa,
que ha derribado montañas
de costumbres generosas,
humillar mis pensamientos
a la bajeza que doran
los resplandores, que a veces
ciegan tan altas personas.
Nise, ¡duélete de mí,
ya que me voy!

74. Y, de nuevo, tampoco aparece en H este fragmento de evocaciones clásicas:

NISE. Turín, las lágrimas solas
de un hombre han sido en el mundo
veneno para nosotras.

- CELIA. ¡Señora!
- NISE. ¿Qué hay?
- CELIA. Una cosa
que os ha de causar espanto.
OCTAVIO. Di lo que es⁷⁵.
- CELIA. Yo vi que agora
llevaba Clara un tabaque
con dos perdices, dos lonjas, 2390
dos conejos, pan, toallas,
cuchillo, salero y bota.
Seguila y vi que al desván
caminaba.
- OCTAVIO. Celia loca,
para la boba sería. 2395
- 44
- TURÍN. ¡Qué bien que comen las bobas!⁷⁶

No han muerto tantas mujeres
de fuego, hierro y ponzoña
como de lágrimas vuestras.

TURÍN. Pues mira un hombre que llora
¿Eres tú bárbara tigre?
¿Eres pantera? ¿Eres onza?
¿Eres duende? ¿Eres lechuza?
¿Eres Circe? ¿Eres Pandorga?
¿Cuál de aquestas cosas eres,
que no estoy bien en historias?

NISE. ¿No basta decir que estoy
rendida?

La supresión de estas dos intervenciones de Nise, que declara que ya admite a Liseo, hace que el desenlace de la obra en García Lorca y Hartzenbusch resulte más abrupto.

75. En el texto autógrafo, estas rápidas intervenciones de Celia, Nise, otra vez Celia y Octavio, presentan un desarrollo mayor:

CELIA. Escucha, señora...

NISE. ¿Eres Celia?

CELIA. Sí.

NISE. ¿Qué quieres;
que ya todos se alborotan
de verte venir turbada?

OCTAVIO. Hija, ¿qué es esto?

CELIA. Una cosa
que os ha de poner cuidado.

OCTAVIO. ¿Cuidado?

76. Nueva supresión de cuatro versos en el texto de H:

OCTAVIO. Ha dado en irse al desván,
porque hoy le dije a la tonta

CELIA.	Eso fuera, a no haber sido para saberlo curiosa. Corrí tras ella y cerró la puerta.	
OCTAVIO.	Pues bien, ¿qué importa?	2400
CELIA.	¿No importa, si en aquel suelo, como si fuera una alfombra de las que la primavera en prados fértiles borda, tendió unos blancos manteles, a quien hicieron corona dos hombres, ella y Finea?	2405
OCTAVIO.	¡Hombres! Buena va mi honra ¿Conocístelos?	
CELIA.	No pude.	
NISE.	Mira bien si se te antoja, Celia.	2410
OCTAVIO.	No será Laurencio, que está en Toledo.	
DUARDO.	Reporta, señor, tu furia: los dos lo veremos.	
———45		
OCTAVIO.	Reconozcan la casa que han injuriado. (<i>Vase</i>)	2415

ESCENA XXVII

(NISE, LISEO, MISENO, TURÍN, DUARDO, FENISO, CELIA)

DUARDO. No suceda alguna cosa⁷⁷.

que, para que no la engañen,
en viendo un hombre, se esconda.

77. Esta vez es García Lorca el que suprime respecto al texto que presenta H:

NISE. No hará; que es cuerdo mi padre.

FENISO. Cierto que es divina joya
el entendimiento.

LISEO. Siempre
yerra, Duardo, el que ignora.

DUARDO. De eso os podréis alabar,
Nise, pues en toda Europa
no tiene igual vuestro ingenio.

LISEO. Con su hermosura conforma.

ESCENA XXVIII

(LAURENCIO, con la espada desnuda; FINEA, a sus espaldas.

PEDRO, CLARA, OCTAVIO, tras ellos.- Dichos)

OCTAVIO.	Mil vidas he de quitar a quien el honor me roba.	
LAUREN.	Detened la espada, Octavio. Yo soy, que estoy con mi esposa.	2420
DUARDO.	Tenéos, Octavio. ¿Es Laurencio?	
OCTAVIO.	¿Quién pudiera ser agora, sino Laurencio, mi infamia?	
FINEA.	Pues, padre, ¿de qué se enoja?	
— — — —46		
OCTAVIO.	Traidora, ¿no me dijiste que el dueño de mi deshonra estaba en Toledo?	2425
FINEA.	Padre, si aqueste desván se nombra Toledo, verdad le dije. Alto está, pero no importa; que más lo estaba el alcázar y la puente de Segovia, y hubo Juanelos que a él subieron agua sin sogá. El ¿no me mandó esconder? pues suya es la culpa toda. ¡Sola en un desván! Mal año, ya sabe que soy medrosa.	2430
OCTAVIO.	Cortaréle aquella lengua, rasgaréle aquella boca ⁷⁸ .	2435
MISENO.	Octavio, vos sois discreto. Ya sabéis que tanto monta cortar como desatar.	2440
OCTAVIO.	¿Cuál me aconsejáis que escoja?	
MISENO.	Desatar.	
— — — —47		

78. Faltan en H:

MISENO. Este es caso sin remedio.

NISE. ¿Y la Clara socarrona
que llevaba los gazapos?

CLARA. Mandómelo mi señora.

OCTAVIO.	Señor Feniso,	2445
	si la voluntad es obra,	
	recibid la voluntad.	
	Y vos, Duardo, la propia.	
	Ya Finea se ha casado;	
	Nise también se conforma	2450
	con Liseo, que me ha dicho	
	que le quiere y que le adora.	
DUARDO.	Si fue, Señor, su ventura,	
	gocen los que el premio gozan	
	de sus justas esperanzas.	2455
LAUREN.	<i>(Aparte)</i>	
	<i>(Todo corre viento en popa)</i>	
	¿Daré a Finea la mano?	
OCTAVIO.	Dásela, boba ingeniosa.	
LISEO.	¿Y yo a Nise?	
OCTAVIO.	Vos también ⁷⁹ .	
TURÍN.	¿Y la Clara socarrona	2460
	que llevaba los gazapos?	
CLARA.	Mandómelo mi señora.	
TURÍN.	¡Oh cuál los engullirían!	
PEDRO.	Y Pedro, ¿no es bien que coma	
— — — — 48		
	algún hueso, como perro,	2465
	de la mesa de las bodas?	
FINEA.	Clara es tuya.	
NISE.	<i>(A Turín)</i> Y tuya Celia ⁸⁰ .	
TURÍN.	Será mi bota y mi novia.	

79. En H se han suprimido estos versos:

LAUREN. Bien merezco esta vitoria,
pues le he dado entendimiento,
si ella me da la memoria
de cuarenta mil ducados.

En su lugar se han intercalado los versos con la alusión a Clara y su respuesta que en el texto autógrafo habían aparecido poco antes.

80. En el texto autógrafo, en lugar de este verso de la versión de H, aparece:

TURÍN Y yo, ¿nací
donde a los que nacen lloran,
y ríen a los que mueren?
NISE. Celia, que fue tu devota,
será tu esposa, Turín.

DUARDO. Vos y yo solos quedamos,
dadme acá esa mano hermosa⁸¹. 2470

FIN DE LA OBRA

Hay que advertir que sin esta intervención de Nise no se entiende el chiste de Turín del verso siguiente.

81. Para finalizar la obra, esta vez es García Lorca el que suprime con relación al texto de H y al autógrafo:

FENISO. Al Senado la pedid,
si nuestras faltas perdonan;
que aquí para los discretos
da fin la *Comedia boba*.

En el texto autógrafo es Feniso quien interviene primero y Duardo quien cierra la obra, al contrario que en H, pero el sentido es el mismo. Algunos críticos censuraron esta supresión del final, tan característico de las comedias del Siglo de Oro.

52 | Biblioteca
de Investigación



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA