

CIRIOS, CANDILES, VELONES... SÍMBOLOS DE ANGUSTÍA Y MUERTE EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

JAVIER SALAZAR RINCÓN
Centro Asociado de la UNED.
La Seu d'Urgell

RESUMEN

Entre las imágenes más comunes y menos estudiadas en la obra de Federico García Lorca, ocupan un destacado lugar las luces artificiales, como los candiles y velones, típicos del mundo rural que en su obra se retrata, y símbolos de lo apagado, lo tétrico, lo angustioso y mortecino. Tales imágenes, en efecto, aparecen ya de una manera profusa en las páginas de su primer libro, *Impresiones y paisajes*, continúan presentes en los poemarios, sobre todo en los dos libros de ambiente marcadamente andaluz, *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*, y no faltan en las acotaciones de los dramas, para resaltar, con una escenografía envuelta en la penumbra, los momentos en que la tristeza o la proximidad de la muerte acompañan a los personajes.

Las velas y cirios, de uso común en el ritual cristiano, y especialmente en las iglesias católicas, los faroles que antaño iluminaban las calles, así como los candiles, velones y candelabros, utilizados como medio doméstico de alumbrado

en amplias zonas rurales hasta nuestro siglo, ocupan un destacado lugar en los escritos de Lorca, como elementos que ayudan a configurar una cierta escenografía realista en los dramas y poemas, y también por su particular significado simbólico, casi invariable, que intentaremos dilucidar y glosar en las páginas que siguen. Y en primer lugar recordaremos que, por oposición a la noche y las tinieblas, en que imperan el temor, la angustia, la incertidumbre y la muerte, la luz, y especialmente aquella con que el sol nos regala al mediodía, ha venido a simbolizar la plenitud, la alegría, la vida, y la certeza de lo conocido¹: Un conjunto de significados evidentes que ya Bécquer glosó en su rima LXII, en que escribe:

Primero es un albor trémulo y vago,
raya de inquieta luz que corta el mar;
luego chispea y crece y se dilata
en ardiente explosión de claridad.

La brilladora luz es la alegría;
la temerosa sombra es el pesar:
¡Ay!, en la oscura noche de mi alma,
¿cuándo amanecerá?²

Frente a la luminosidad y el fuego cósmicos encarnados en el sol, que lo inunda todo, las velas y los candiles, con su llama individualizada, son el símbolo de cada existencia peculiar, autónoma y desligada de la lumbre universal en la que tuvo su origen, y observada en su fragilidad, puesto que cualquier accidente o soplo podría extinguir su luz: todo un emblema de nuestra vida y sueños personales, y, en definitiva, de nuestra soledad irreductible³.

Junto a la idea de la unicidad, la llama que se eleva solitaria sobre la bujía, también evoca la verticalidad de los deseos, las ansias de superación de nuestro espíritu y su impulso ascensional, decidido pero frágil, igual que nuestra existencia⁴; y ello explica el importante papel que las velas cumplen en

¹ Véase JEAN CHEVALIER Y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, 2.^a edic., Barcelona, Herder, 1988, pp. 663-68, 753-54 y 949-55. Para Lorca puede verse GUSTAVO CORREA, «El simbolismo del sol en la poesía de Federico García Lorca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIV, 1960, pp. 110-19; y JAVIER SALAZAR RINCÓN, «Por un anfibio sendero...», *Los espacios simbólicos de Federico García Lorca*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1998, pp. 190-221 y 240-68.

² GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Obras completas*, 13.^a edic., Madrid, Aguilar, 1981, p. 442.

³ Véase GASTON BACHELARD, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, pp. 36 y ss.. Citamos por la traducción española (Barcelona, Laia / Monte Ávila Editores, 1989, pp. 41-62).

⁴ *Ibid.*, pp. 63-76.

ciertos actos litúrgicos, así como su presencia en los ritos funerarios, para representar, junto al cuerpo del difunto, la elevación y transcendencia del alma, su capacidad para purificarse y alcanzar el cielo, la perennidad de la vida personal cuando ha llegado al cenit⁵.

No hay que olvidar, sin embargo, que las velas, los candiles y otros instrumentos de alumbrado similares, si bien se hallan a medio camino, desde el punto de vista simbólico, entre la plenitud del sol y el reino de las tinieblas, y entre la luz y la sombra, por lo tenue de su llama comparten ante todo los valores de la oscuridad y de la noche, y, con ellos, los sentimientos de pena, desorientación, congoja y muerte que en nuestro interior despierta el firmamento sin luz, lo cual es especialmente cierto en la obra de Federico García Lorca⁶, como a continuación trataremos de mostrar.

En efecto, ya en las páginas de *Impresiones y paisajes*, la luz de cirios y velas, además de recrear el ambiente de recóndita tristeza de los conventos e iglesias, trata de suscitar en los lectores sensaciones indecisas de angustia y desasosiego, a menudo acompañadas por impresiones de muerte. En la catedral de Ávila, por ejemplo:

En algunos rincones hay sepulcros olvidados con estatuas mutiladas y cuadros que son una mancha indefinida por la que asoma algunas veces una cara espantada o una pierna desnuda, como un enigma. Muchos ventanales rasgados están cerrados a la luz y sus dibujos se recortan sobre el muro. Las lámparas de plata muestran su alma amarillenta sobre las sombras santas, y un gran crucifijo que se levanta en el crucero pone una nota de sacra albura sobre la luz cenicienta del ábside... (*OC*, IV, 60).

Dentro de la Cartuja de Burgos, y frente a los sepulcros de los antiguos reyes, hay:

Todo un mundo fantástico y enigmático rodeando a la realeza muerta. Al lado se alza otro soberbio sepulcro del infante don Alfonso, de suave ritmo, pleno de fúnebre severidad... La luz se apaga un poco. Frente a los sagrarios tiemblan las llamas. Hay olor a extraña humedad y a incienso (*ibid.*, 67-68).

⁵ JEAN CHEVALIER Y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario*, p. 1053.

⁶ Todas las citas de FEDERICO GARCÍA LORCA proceden de la última edición de sus *Obras completas*, a cargo de Miguel García-Posada (Barcelona, Galaxia de Gutemberg / Círculo de Lectores, 1996-97), 4 vols., a la que nos referimos con las siglas *OC*, indicando a continuación el volumen y la página.

En el interior del monasterio de Silos:

Fuera de la celda se divisaba una galería en la cual danzaban rítmicamente las sombras. Desembocaba en una escalera de piedra gris en la que triunfaban por su tamaño colosal unas figuras lamentables de santos frailes, con los negros sayales, los báculos dorados, las coronas absurdas, ante los cuales ardía santamente una luz roja desconsolada. Había miedos de color por las honduras pétreas... Se escuchaban sordos ruidos de sayales, tintinear de rosarios, cuchicheos misteriosos, escalas cromáticas de pasos que se apagaban en terciopelos profundos, y silencios fuertes que sonaban a caricias de la inquietud... La luz se iba escapando por los ventanales precipitándose las cascadas de sombra por las crujiás y aposentos... (*ibíd.*, 88-89).

Durante la noche, en el mismo monasterio:

No cesan los perros de aullar... En las paredes altísimas y blancas de la celda, la luz amarilla de una vela pone ondas de sombras extrañas y vivientes latidos que lo llenan todo. A veces parece que el techo se quiere hundir en la opacidad lejana de la luz... Siguen los perros su tragedia. Alguien desde una ventana, quizá lleno de religiosa superstición, quiere hacerlos callar... Hay miedo intenso en mi alma (*ibíd.*, 90-91).

Y en otra de las evocaciones del convento:

En la iglesia están los monjes rezando sin acompañamiento de órgano. Hay sombras oscuras por todas partes.

En el fondo del templo brilla una luz amarillenta que se recorta como un corazón de fuego. Entre las pausas miedosas de los rezos, alguien tose.

Al terminar el *Magnificat* dicho de una manera extraordinaria y sentida, el abad se adelanta sobre las oscuridades de la iglesia y rezando devotamente, con el hisopo en la mano, derrama agua bendita en las negruras tremendas del templo.

En éste parece oírse ruido extraño, algo así como de alguien que corre. Son los demonios del mal que van a ocultarse en sus antros, huyendo de la plegaria y del agua bendita. La luz ilumina oscilando alguna cara de carne roja... (*ibíd.*, 102).

En las composiciones del *Poema del cante jondo*, además de retratar con un cierto realismo estilizado los ambientes andaluces en que la anécdota de los poemas transcurre —cueva gitana, vivienda popular o callejuela en penumbra—,

los faroles, velones y candiles, con su luz amortiguada y balbuciente, son símbolos de la pena que desprenden las saetas, las *siguiriyas* o las *peteneras*, cuyas coplas, acompañadas por gritos desgarrados, trazan sobre el aire extraños signos de dolor y muerte. Por todo ello, Federico ya anunciaba en enero de 1922, en una carta en que explica a Adolfo Salazar el contenido del libro, que:

Su ritmo es *estilizadamente popular*, y saco a relucir en él a los *cantaores* viejos y a toda la flora y fauna fantástica que llena estas sublimes canciones: El Silverio, el Juan Breva, el Loco Mateo, la Parralla, el Fillo... y ¡la Muerte! [...]. El poema empieza con un crepúsculo inmóvil y por él desfilan la *siguiriya*, la *soledá*, la *saeta*, la *petenera*. El poema está lleno de gitanos, de velones, de fraguas (OC, III, 728).

Y en efecto, en «El grito», del «Poema de la *siguiriya* gitana» (OC, I, 307-8):

La elipse de un grito,
va de monte
a monte.

Desde los olivos
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas al viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones.)

Cuando cesa el grito de la *Siguiriya* («Después de pasar», OC, I, 309), la oscuridad, la pena y el misterio se acentúan, y:

Los niños miran
un punto lejano.

Los candiles se apagan.
Unas muchachas ciegas

preguntan a la luna,
y por el aire ascienden
espirales de llanto.

Las montañas miran
un punto lejano.

La Andalucía del poema «Evocación» (*OC*, I, 310-11), es la:

Tierra
vieja
del candil
y la pena.
Tierra
de las hondas cisternas.
Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.

En «Cueva», del «Poema de la Soleá» (*OC*, I, 314), mientras vuelan por el aire largos sollozos, «la cueva encalada / tiembla en el oro» de la llama. En «Noche», del «Poema de la saeta» (*OC*, I, 317), la oscuridad, salpicada de temblorosas luces, crea el ambiente propicio para que brote la copla:

Cirio, candil,
farol y luciérnaga.

La constelación
de la saeta.

Ventanitas de oro
tiemblan,
y en la aurora se mecen
cruces superpuestas.

Cirio, candil,
farol y luciérnaga.

Rodeado de un manto de sombra que apenas rompe el destello de las velas, en la misma sección del libro («Paso», *OC*, I, 318-19), la «virgen con mirriñaque» va en procesión:

por la alta marea
de la ciudad,
entre saetas turbias
y estrellas de cristal.

Los primeros versos de una de las viñetas flamencas («Conjuro», *OC*, I, 330), llegan cargados de sombras y de fúnebres presagios:

La mano crispada
como una medusa
ciega el ojo doliente
del candil.
As de bastos.
Tijeras en cruz⁷.

Y, en fin, la presencia de la muerte que la llama con frecuencia evoca, se hace aun más dramática cuando el candil y el extremo del cuchillo aparecen metafóricamente conjugados, como sucede en la acotación del «Diálogo del

⁷ Aunque pueda verse en ellas un símbolo de conjunción, y por tanto de comienzo y fin, como en la cruz, las tijeras son ante todo «un atributo de Atropos, la inflexible, una de las tres Parcas (romanas) o Moiras (griegas), encargada de cortar el hilo de los días: símbolo de la posibilidad de un fin repentino y del hecho de que la vida depende de los dioses» (JEAN CHEVALIER y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario*, p. 997); afirmación que corrobora algunos textos lorquianos, como la escena final de *Así que pasen cinco años*, en que los tres jugadores, reencarnación masculina de las antiguas Parcas, matan al joven, mientras uno de ellos, «con unas tijeras, da unos cortes en el aire» (*OC*, II, 393). Sin embargo, las «tijeras en cruz» de «Conjuro» hacen también referencia a una superstición popular andaluza sobre la que el propio Federico nos informa, cuando describe la muerte y velatorio de un amigo en un texto juvenil titulado *Fray Antonio (Poema raro)*: «Los pies mostraban unas botas flamantes abotonadas y la cara la tenía piadosamente cubierta con un pañuelo de seda. El abultado vientre, próximo a estallar, soportaba un plato lleno de sal con unas tijeras abiertas puestas allí por una extraña superstición. Antonio se espantó de aquello y, dirigiéndose a un hombre burdo que velaba con indiferencia al cadáver, le preguntó extrañado: «¿Para qué es esto?» Y el otro, rasándose la cabeza, musitó soñoliento: «Eso es *pa* que no reviente *entoavía*»» (*OC*, IV, 763).

El as de bastos, por su parte, tiene en las artes adivinatorias un significado generalmente positivo, relacionado con el inicio de una nueva empresa, y más concretamente con la fecundidad y el nacimiento. El as de bastos y las tijeras en cruz, unidos, podrían interpretarse por consiguiente como el principio y el fin de la existencia, el nacimiento y la muerte, entre los que oscila con breve paso la vida. La imagen que comentamos permite, no obstante, una segunda lectura, ya que el as de bastos, cuando aparece invertido, tiene connotaciones nefastas relacionadas con la ruina, la caída, la impotencia, la esterilidad y la destrucción, y vendría por lo tanto a reforzar el significado negativo de las tijeras en cruz. Véase, a propósito de todo ello, ALFRED DOUGLAS, *The Tarot. The Origin, Meaning and Uses of the Cards*, London, Victor Gollancz, 1973, p. 160; STUART R. KAPLAN, *El Tarot*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, pp. 156-57; EMILIO SALAS, *El arte de echar las cartas. Cartomancia española*, Barcelona, Martínez Roca, 1983, pp. 142-43; y EMILY PEACH, *Manual práctico del Tarot. Cómo entender y utilizar el simbolismo del Tarot*, Madrid, Edaf, 1984, p. 33.

Amargo» (*OC*, I, 338-42) en que el Jinete «Saca un cuchillo de oro. La punta brilla como una llama de candil», y a continuación añade:

Como te iba diciendo, en Málaga están mis tres hermanos. ¡Qué manera de vender cuchillos! En la catedral compraron mil para adornar todos los altares y poner una corona a la torre. Muchos barcos escribieron con ellos sus nombres, los pescadores más humildes de la orilla del mar se alumbran de noche con el brillo que despiden sus hojas afiladas (*ibíd.*, 341).

Pero junto a los valores que hemos citado hasta ahora, los cirios y los velones tienen un significado muy preciso, como emblemas de la muerte, en los escenarios que Federico retrata, en que evocan, a veces de una manera simbólica, a menudo con una imaginaria de carácter realista, el ambiente típico de velatorios y entierros. En Andalucía, en efecto, según testimonios de la época de Lorca, en las horas previas a la inhumación, y entre «la clase pobre, el cadáver se coloca en el centro de una habitación, envuelto en una colcha o sábana y con un velón delante»⁸; mientras que:

Las familias de alguna posición costean cuatro cirios para alumbrar la estancia del cadáver. Además, cada hermandad a las que pertenece el difunto, envía una libra de cera. Los pobres alumbran con un candil o un velón⁹.

Y, teniendo en cuenta el contenido y tono de los poemas del *Cante jondo*, y otros posteriores, no es extraño que las imágenes de este tipo sean frecuentes en ellos. Cuando muere la Petenera, por ejemplo («Muerte de la Petenera», *OC*, I, 323):

Bajo las estremecidas
estrellas de los velones,
su falda de moaré tiembla
entre sus muslos de cobre.

En la viñeta flamenca titulada «Lamentación de la muerte» (*OC*, I, 329), del mismo libro, se nos invita a gozar de la existencia, en una especie

⁸ ANTONIO LIMÓN DELGADO, *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1981, p. 292. El libro recoge los informes de una encuesta realizada a principios de siglo por el Ateneo de Madrid en varios pueblos de Andalucía a través de sus correspondientes locales.

⁹ *Ibíd.*, p. 295.

de *carpe diem* gitano, antes de que nuestra vida tenga su punto final, inevitable y cruel:

Limoncito amarillo,
limonero.
Echad los limoncitos
al viento.
¡Ya lo sabéis!... Porque luego,
luego,
un velón y una manta
en el suelo.

En «Candil», de «Seis caprichos» (*OC*, I, 333-34), la llama medita grave, imaginando paisajes de una lúgubre quietud, mientras la lumbre se asoma al interior del cadáver:

¡Oh, qué grave medita
la llama del candil!

Como un faquir indio
mira su entraña de oro
y se eclipsa soñando
atmósferas sin viento.

Cigüeña incandescente
pica desde su nido
a las sombras macizas,
y se asoma temblando
a los ojos redondos
del gitanillo muerto.

En cambio en «Sorpresa», del «Poema de la Soleá» (*OC*, I, 313), el farolillo de la calle solitaria, involuntario testigo de la muerte del protagonista, es el único destello que acompañará al muchacho en su inesperado velatorio:

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!
Era madrugada. Nadie

pudo asomarse a sus ojos
 abiertos al duro aire.
 Que muerto se quedó en la calle
 que con un puñal en el pecho
 y que no lo conocía nadie.

Y con una imagen similar se abre el poema de la misma sección titulado «Encrucijada» (*OC*, I, 312):

Viento del Este,
 un farol
 y el puñal
 en el corazón.

En la «Muerte de Antoñito el Camborio» (*OC*, I, 435-37), de *Romancero gitano*, cuando el protagonista muere, herido por sus rivales:

Un ángel marchoso pone
 su cabeza en un cojín.
 Otros de rubor cansado,
 encendieron un candil.

Como si presintiera su final, el sujeto de «Muerto de amor», del mismo libro (*OC*, I, 437-39), observa: «En mis ojos, sin querer, / relumbran cuatro faroles». En el «Romance del emplazado» (*OC*, I, 439-41), una misteriosa voz advierte al personaje el momento y circunstancias de su muerte, con estas palabras:

Será de noche, en lo oscuro,
 por los montes imantados
 donde los bueyes del agua
 beben los juncos soñando.
 Pide luces y campanas.
 Aprende a cruzar las manos,
 y gusta los aires fríos
 de metales y peñascos.
 Porque dentro de dos meses
 yacerás amortajado.

Y en la «Burla de don Pedro a caballo» (*OC*, I, 449-51), penúltima composición del mismo libro, mientras el caballero continúa su carrera, todo parece anunciar el final misterioso que le aguarda bajo la superficie de las aguas:

Brillan las azoteas
y las nubes. Don Pedro
pasa por arcos rotos.
Dos mujeres y un viejo
con velones de plata
le salen al encuentro.
Los chopos dicen: No.
Y el ruiseñor: Veremos.

.....
Por el camino llano
dos mujeres y un viejo
con velones de plata
van al cementerio.
Entre los azafranes
han encontrado muerto
el sombrío caballo
de don Pedro.

En el artículo de presentación de la revista granadina *Gallo*, cuya publicación iniciaron Federico y sus amigos en 1928 («Historia de este gallo», *OC*, III, 297-304), el protagonista don Alhambro, curioso personaje híbrido, entre andaluz y británico, muere repentinamente:

La misma mañana que se aprobó el proyecto de abrir la Gran Vía, que tanto ha contribuido a deformar el carácter de los actuales granadinos, murió don Alhambro.

Cuatro cirios. *Four candles*.

Nadie en su entierro. Sí. Las golondrinas. *The swallows*. Una pena (*ibid.*, 302).

En fin, hay otros pasajes en que los candelabros y velones, aunque aparentemente no tengan otra significación que la denotativa, también presentan una vertiente simbólica cuyo sentido se nos ofrece diáfano a la luz de los datos que hemos expuesto hasta ahora. Así, en *Mariana Pineda*, la llama que arde en las velas y los candelabros, significa algo más que un simple detalle destinado a recrear el ambiente en que la historia transcurre, y ya en una entrevista publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 29 de diciembre de 1933 (*OC*, III, 490-93), con motivo de la presentación del drama en aquella capital, el propio Federico identificaba poéticamente la ciudad de Granada y la figura de la protagonista con estas palabras:

Materializando aquella figura ideal, antojábaseme la Alhambra
una luna que adornaba el pecho de la heroína: falda de su vestido, la

vega bordada en los mil tonos del verde, y la blanca enagua, aquella nieve de la sierra, dentada sobre el cielo azul, puntilla labrada a la dorada llama de un cobrizo velón (*ibíd.*, 491).

En la primera estampa, escena quinta, del drama, un momento antes de que los golpes que suenan en la puerta hagan sobrecogerse a Mariana, entra Clavela «con dos candelabros» (*OC*, II, 101). Más tarde, los destellos de las luces iluminan los momentos de dolor:

FERNANDO coge la carta y la desdobra. En este momento, el reloj da las ocho lentamente. Las luces topacio y amatista de las velas hacen temblar líricamente la habitación. Mariana pasea la escena y mira angustiada al joven. Éste lee el comienzo de la carta y tiene un exquisito, pero contenido, gesto de dolor y desaliento (*ibíd.*, 108).

Al final de esta primera estampa, mientras los niños fingen un entierro con la bandera que Mariana bordó:

La escena queda solitaria medio segundo. Apenas ha salido MARIANA con FERNANDO por una puerta, cuando aparece DOÑA ANGUSTIAS por la de enfrente con un candelabro (*ibíd.*, 112).

Cuando se reúnen los conspiradores, Mariana advierte a Clavela (*ibíd.*, 126):

No enciendas luz ninguna;
pero ten en el patio
un velón prevenido,
y cierra la ventana del jardín.

Y en el «Prólogo» del drama (*ibíd.*, 84), sobre todo, mientras un coro de niñas imagina a Mariana acercándose al cadalso, tanto el velón, cuya presencia interrumpe el canto súbitamente, como las luces mortecinas de los candelabros y velones, que, como hemos visto, iluminarán el decorado en las escenas siguientes, adquieren pleno sentido cuando advertimos, prefigurado en su llama, el dramático final que aguardaba a la heroína:

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

(*De una ventana saldrá una MUJER con un velón encendido. Cesa el Coro.*)

En un poema de *Suites* («¿Qué pasará?», *OC*, I, 696), la llama debilitada contribuye a diseñar un ambiente de misterio y preguntas sin respuesta, propio de los cuentos infantiles:

¿Qué pasará?
¿Qué no pasará?

Perejil colorado
y candil soñoliento.

¿Qué pasará?
¿Qué no pasará?

El ermitaño se duerme.
Se duerme
la princesa, se duerme,
¡el mismo cuento!

¿Qué pasará?
¿Qué no pasará?

En la canción que entona el niño, al final del primer acto de *La zapatera prodigiosa* (*OC*, II, 213-14), la luz del candil, como las alas de la mariposa, simboliza lo débil y efímero de la existencia:

Mariposa del aire,
qué hermosa eres,
mariposa del aire
dorada y verde.
Luz de candil,
mariposa del aire
¡quédate ahí, ahí, ahí!...

Evidente es el significado del candelabro en la última acotación de *Así que pasen cinco años*:

El JOVEN muere. Aparece el CRIADO con un candelabro encendido. El reloj da las doce. Telón (*OC*, II, 393).

Los ladrones de *El público*, que, igual que a Cristo, acompañan al Enfermo en su agonía:

Se sientan a los pies de la cama con unos cirios encendidos. La escena queda en penumbra. Aparece el TRASPUNTE (*OC*, II, 315).

Y en *Yerma*, al terminar el segundo acto, y como símbolo de una vida ensombrecida:

La escena está casi a oscuras. Sale la HERMANA 1.^a con un velón que no debe dar al teatro luz ninguna, sino la natural que lleva. Se dirige al fin de la escena buscando a YERMA. Suenan las caracolas de los rebaños (*OC*, II, 510).