

José Manuel López de Abiada\*/Augusta López Bernasocchi\*\*

## Un clásico moderno. Libros recientes sobre la obra de Federico García Lorca

García Lorca fue un artista que heredó de sus gentes un extraordinario patrimonio cultural, que asimiló pronto –y a fondo– la tradición clásica, la folklórica y la aportación de las vanguardias, y que recogió los tres legados en su obra sin respetar las lindes de los géneros literarios. Quizá por ello ha logrado (hoy como ayer) llegar a todos los públicos: al esteta refinado y exigente y a la mujer y al hombre de humildes menesteres, al cantaor flamenco que acude a sus versos para ponerlos en música y al director de cine que lleva a la pantalla sus obras y alcanza un éxito de público inaudito (ése fue el caso, entre otros, de la adaptación de *Bodas de sangre*, por Carlos Saura). De ahí su condición de mito moderno: Lorca es capaz de convocar en sus textos, dicho sea en los términos que él mismo acuñó en “Juego y teoría del duende”, a la musa, al ángel y al duende. Este trío de atributos es, sin embargo, blanco fácil para quienes lo acusaron de abusar de su virtuosismo verbal y de su sobrada facilidad para pulsar la tecla de un populismo rural, en ocasiones –dicen– próximo a lo cursi y lo plebeyo. De más está decir que ni lo popular ni lo ruralista eran fingida afectación: respondían, por el contrario, a una honda convicción, fruto del amor a su gente, a su tierra y a la creación de personajes que tenían su referente en la realidad (“Todas las personas de mis poemas han sido”, afirma en la entrevista del 7 de abril de 1936). Por lo demás, no sentía rubor en confesar lo mucho que debía a las criadas de su infancia, Dolores la Colorina (modelo real de algunos de sus personajes mejor trazados y criada de la familia durante varias décadas) y Amilla la Juanera, sobre todo. Más parco fue, sin embargo, en confesar sus deudas con la tradición clásica y la influencia de la literatura grecolatina.

En una entrevista de 1931 declaró que *Romancero gitano* (1928) era “un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista”, y que era también “un libro antipintoresco, antifolklórico, antiflamenco, donde no había ‘ni una cha-

---

\* José Manuel López de Abiada es catedrático de Literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Berna. Correo electrónico: jose-manuel.lopez@rom.unibe.ch.

\*\* Augusta López Bernasocchi es colaboradora científica de la cátedra de lingüística de la Universidad de Berna. Es autora de varios ensayos y ha coeditado las *Concordancias de las Operette morali, de Giacomo Leopardi* (1988). Ha traducido al italiano obras de teatro, poesía y novelas de autores latinoamericanos (Alfonsina Storni, Juan José Morosoli) y coeditado varias misceláneas en el ámbito de la *Hispanística*. Correo electrónico: augusta.lopez@rom.unibe.ch.

quetilla corta, ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta” (OC III, p. 179)<sup>1</sup>.

Sabemos que Lorca seguía con interés el devenir sociopolítico y cultural del quinquenio 1925-1930 y que participó activamente en él desde sus convicciones estéticas y literarias. Coherente con sus convicciones, no ingresó en ningún partido político. Sin embargo, las transformaciones culturales colectivas de la España de la segunda mitad de los años veinte se reflejan en su obra a través de un nuevo hacer poético, de una praxis literaria que da prueba de un eclecticismo único. En enero de 1926, Lorca escribe a su amigo y paisano Fernández Almagro una larga carta en la que le comunica su deseo de “refrescar” su poesía y su corazón en aguas extranjeras para enriquecerse y ensanchar sus horizontes (OC III, p. 870). Está seguro de que se halla en los comienzos de una nueva etapa y que tiene “alta conciencia” de lo que será su “obra futura” y un “sentimiento casi dramático” de su “responsabilidad” como “Poeta por los cuatro costados” (OC III, p. 870). Es consciente de que ni la estilización del populismo de su *Romancero gitano* (escrito sustancialmente entre 1924 y 1926) ni las animadas controversias que habían comenzado a surgir al socaire de los manifiestos surrealistas contentan sus expectativas o están en concordancia con su escala de valores estéticos y sociales. Hasta hacía poco, la belleza había tenido cierta prioridad sobre la realidad social, pese a que desde su niñez la conocía perfectamente y a que las necesidades de los desheredados le afectaban desde entonces.

Por otro lado, sabemos que Lorca estaba muy al tanto de las principales publicaciones sobre las vanguardias literarias y pictóricas europeas, incluida la corriente surrealista. Fueron precisamente las controversias sobre el surrealismo las que lo llevaron a distanciarse de los credos y preceptos surrealistas y a calibrar y concordar una escala de valores estéticos muy otros. La carta a Sebastià Gasch fechada en septiembre de 1928 es una de las muestras más concisas y concluyentes al respecto: “Ahí te mando los dos poemas [se refiere a “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría”]. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡jojo!, la *conciencia* más clara los ilumina” (OC III, p. 1080). Su “lógica poética” está en las antípodas de la escritura automática, su “conciencia clara” calibra y pone en su lugar las llamadas del subconsciente, y relativiza el supuesto significado de las experiencias oníricas porque da prioridad a la perspicacia e intuición del artista. Esta nueva concepción poética constituye una ruptura con la poesía precedente, cuya línea divisoria más visible está en *Romancero gitano*, libro a la vez de formación, madurez, granazón y ruptura. Con *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y las tragedias *irrepresentables* (*El público* [1930] y *Así que pasen cinco años* [1931]) daba un nuevo rumbo a su creación.

En una reseña colectiva sobre ensayos y monografías relevantes sobre la obra de García Lorca aparecidas en los últimos tres o cuatro años, se impone desobedecer al dios Cronos y, a modo de homenaje porque las revistas especializadas no le dedicaron en su día la atención que el libro merece, comenzar por las memorias de Isabel García Lorca. Hay

<sup>1</sup> Las abreviaturas corresponden a la edición de las *Obras completas* al cuidado de Miguel García-Posada: *Poesía*, I, Barcelona: Galaxia Gutenberg 1996 (= OC I) y *Prosa*, III, 1997 [= OC III].

otras razones poderosas: a) por el valor de testigo privilegiado que consagró además parte de su vida a la obra de su idolatrado hermano; y b) porque, efectivamente, los *Recuerdos* son de capital interés para desentrañar no pocos pasajes de la obra de su hermano, con frecuencia estrechamente ligados a la inmediatez cotidiana. Nos limitamos a la rápida mención de pocas líneas de las páginas 28-29 para iluminar algunos pasos “oscuros” que han llevado a hermeneutas lorquianos a devaneos cuando menos sorprendentes.

El primero concierne a la expresión relativa al “agua que no desemboca”, cuyo veneno nace de una desgracia ocurrida en la vecindad granadina. Debido a ese fatal desenlace, la niña Isabel tenía prohibido acercarse a la tinaja de considerables dimensiones que había en el patio de la casa granadina de los Lorca: la hija de los vecinos había caído al abrir la tapa de una tinaja y se había ahogado en “el agua que no desemboca” (que pasa a convertirse en el estribillo que cierra cada una de las nueve estrofas de “Niña ahogada en el pozo. Granada y Newburg”, de *Poeta en Nueva York*).

Las otras imágenes que deseamos recordar son cuatro: 1.º Un día unos conocidos regalaron a Isabel una pequeña rana; la niña la echó a la fuente del jardín para que tuviese un hábitat adecuado y gozase de la compañía de los demás inquilinos del jardín familiar, dos galápagos y un gato rubio. El gato, “atraído por el nuevo habitante”, comenzó a jugar con la rana, y de repente, sin que nadie pudiese remediarlo, se la tragó. 2.º Dolores la Colorida tenía colgada en su cuarto una estampa de Santa Rosa de colores chillones. 3.º Los tejados que el adolescente Federico veía desde la torre de la casa eran apodados “del amor” porque se rumoreaba que por ellos se “comunicaban algunos novios”. 4.º El día que montaron a la fuerza al niño Federico sobre la grupa de una jaca, miraba consternado desde la cercana altura el cuello del animal. Pues bien, esas cuatro imágenes confluyen como por arte de magia en “1910. Intermedio”, también de *Poeta en Nueva York*: “Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca, / en el seno traspasado de Santa Rosa dormida, / en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos, / en un jardín donde los gatos se comían a la ranas”.

Valgan estas rápidas pinceladas como botones de muestra de una narración transida de revelaciones, datos y anécdotas de primera mano, imprescindibles para los críticos de tres al cuarto y los “lorquistas” ocasionales.

Otro ensayo meritorio y pionero que ha pasado desapercibido es el de Antonio García Velasco, *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca*. Pionero porque en su día constituía una metodología nueva de análisis de textos y un acercamiento inédito a la poesía de Lorca: la estilística computacional. Así se explican los resultados de los análisis de poemas concretos que el estudioso lleva a cabo mediante su nuevo método, que confirman (superándolos en cuanto a posibilidades cuantificativas y combinatorias y en hallazgos de formas de expresión, rasgos estilísticos, estructuras temáticas, etc.) los resultados y las conclusiones de la crítica de calidad. Según el cómputo de García Velasco (que se apoya en la edición de las *Obras completas* preparada por García-Posada), en la poesía de Lorca figuran 83.199 palabras, de las que 10.995 son distintas; el índice simple de variabilidad léxica es del 13,22%, lo que significa que hay un alto grado de términos repetidos. Los sustantivos que con mayor frecuencia aparecen en la poesía lorquiana son, según el cómputo de García Velasco, *luna, corazón, agua, noche, amor, cielo, ojos y luz*, con 341, 301, 264, 251, 248, 224, 202 y 172 concurrencias respectivamente.

La metodología desarrollada y sus aportaciones a la estilística computacional permiten al estudioso calibrar y mostrar (dicho sea a título de ejemplo) que el término *luna* es,

amén de polisémico, un símbolo de valencia variable y polivalente, que Lorca hereda de los románticos, pero renovando y ampliando sus significados. Veámoslo más de cerca. García Velasco distingue dieciocho acepciones distintas, entre las que destacan las siguientes: la luna como elemento capaz de generar cambios extraordinarios; como componente al que se dirige el poeta para hacerlo testigo de su estado de ánimo; como elemento modificador que introduce gradaciones y tonos nuevos; y como factor o manifestación de algo destacado o incluso extraordinario. Como es sabido, en la obra lorquiana el término *luna* tiene también connotaciones negativas, puesto que puede expresar determinismo y ser símbolo de la muerte. Menos conocidas eran otras acepciones de valencias simbólicas (las de cambio y crecimiento, de los ritmos biológicos, del paso del tiempo, de conocimiento indirecto, paulatino, impasible o frío, sobre todo).

El volumen editado por Nicole Delbecq, Nadia Lie y Brigitte Adriaensen en homenaje al eximio lorquista belga Christian de Paepe consta de dos partes. La primera es la que aquí viene a cuento, porque está integrada por veintitrés artículos dedicados exclusivamente a la obra de García Lorca. Como cabe esperar, en esta primera parte figuran varios trabajos de estudiosos que han consagrado años de vida a la obra del poeta y dramaturgo granadino; sin embargo, no todos los lorquistas de renombre escriben en esta ocasión sobre Lorca (ése es el caso de Andrew Andersen, Luis Fernández Cifuentes, Christopher Maurer o María Clementa Millán). Entre los estudios más valiosos de la parte del homenaje dedicada a la obra lorquiana figuran el apunte sobre el guiñol y la reelaboración del arte popular, el estudio sobre la recepción de *La casa de Bernarda Alba* en creaciones teatrales españolas posteriores a 1964, la interpretación del soneto que Lorca dedicó a José Ciria Escalante, la nota sobre el breve texto dramático *Quimera*, la acotación imagológica sobre la presencia de las imágenes cristológicas, los comentarios en torno a las fuentes de *Canciones* (1927) y el texto sobre Borges, García Lorca y el duende (como es sabido, el argentino declaró en alguna ocasión, con la ironía que lo caracterizaba, que Lorca era un “andaluz profesional”). De especial interés es el informe sobre el proyecto de la edición crítica electrónica integral que está llevando a cabo, bajo la dirección del profesor Rafael Lozano Miralles y por él coordinado, un grupo de investigación del Dipartimento di Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Cultura de la Universidad de Bolonia. De especial interés porque, una vez concluidos los trabajos correspondientes a las tres fases que articulan el proyecto –a) fijación de los textos desde los cánones propuestos en las varias ediciones y con vistas a una edición crítica; b) codificación de los textos, y c) creación del *software* necesario para la visualización y la interrogación del corpus–, los usuarios podrán acceder al extraordinario hipertexto (visualizable en soporte CD y a través de Internet), concebido y preparado para llevar a cabo operaciones inéditas y todavía difíciles de imaginar. En la gavilla de trabajos en honor de Christian De Paepe,<sup>2</sup> independientemente de la edad y del prestigio de quienes escriben, el tono de los trabajos rezuma amistad, aprecio y gratitud a un lorquista que ha desentrañado como pocos la historia de los textos y contextos (a veces también los pretextos) lorquianos con una precisión y una entrega admirables.

<sup>2</sup> Como queda dicho, los trabajos de la segunda parte (pp. 293-602) no se refieren a la obra de García Lorca. Esta parte consta a su vez de dos secciones: en la primera se reúnen ensayos sobre la literatura española; en la otra, textos sobre literatura latinoamericana y comparada.

El libro de David Johnston, *Federico García Lorca*, es preciso, sobrio, riguroso, necesario. Ha ido surgiendo paulatinamente, al hilo de la docencia, de las traducciones al inglés y la edición de varias obras lorquianas. De ahí que resulte un tanto sorprendente el hecho de que la versión española sea tan descuidada y que el traductor ni siquiera se haya esforzado en buscar y reproducir en cada ocasión la versión original del texto lorquiano. Veamos un pasaje para ilustrarlo, procedente del diálogo final entre Leonardo y la Novia (*Bodas de sangre*). La versión original dice así: “Que yo no tengo la culpa / que la culpa es de la tierra / y de ese olor que te sale / de los pechos y las trenzas” (*OC II*, p. 463). La versión que el traductor nos da por buena habla por sí sola: “No es culpa mía / Hay que culpar a la tierra / es el aroma de tus pechos / y de tu cabello” (p. 44; la traducción inglesa y la edición de *Bodas de sangre* es de David Johnston). En este sentido, es sin duda significativa la observación con la que Johnston abre el prólogo de su libro sobre la calidad de las versiones inglesas de las obras de García Lorca anteriores a 1986 (año en que prescribieron los derechos sobre las obras publicadas en vida del autor y se hicieron nuevas traducciones<sup>3</sup>) y las representaciones en el Reino Unido: “[...] sus obras se representaban aquí [en Gran Bretaña] rara vez, y [...] las únicas ediciones disponibles de sus obras y sus poemas contenían algunas de las más atroces traducciones que nunca se han visto impresas”<sup>4</sup> (p. 7).

El libro de Johnston parte de una convicción: todo fragmento significativo de la obra de García Lorca refleja las vivencias del autor, sin que ello signifique que todo fragmento representativo sea autobiográfico. Por lo demás, no es una monografía destinada exclusivamente a lectores universitarios, aunque en ocasiones se entrevean sus saberes teóricos y, con cierta frecuencia, interprete y aclare pasajes desatendidos por la crítica. Ése es el caso, por ejemplo, de los poemas “Iglesia abandonada” (pp. 140-142) y “Vuelta de paseo” (pp. 70-73) –ambos de *Poeta en Nueva York*–, de las páginas en que explica las razones por las que el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es, a la vez, una elegía clásica y también de las explicaciones sobre la “Oda a Salvador Dalí” o de los apuntes sobre *Yerma* y *Bodas de sangre*. Lo hace desde la modestia de quien se considera ante todo traductor de varios títulos de Lorca (que no especialista en su obra: “He enseñado, traducido y hablado sobre Lorca durante muchos años”, leemos en la p. 10) y el convencimiento de que su obra es la “expresión de su disidencia sexual”. Así explica el estudioso la audacia y el coraje de las protagonistas femeninas lorquianas, que colocan entre sus prioridades y objetivos el placer sexual; y es precisamente la “disidencia sexual” la razón por la que en la médula de su teatro se halla la expresión radical de la diferencia y del aleja-

<sup>3</sup> No está aquí de más recordar que poco después se revisó la ley y se aumentaron los derechos de autor de cincuenta a setenta años.

<sup>4</sup> No es ése el caso, por ejemplo, de las traducciones francesa, italiana o alemana, aunque tampoco hayan faltado las críticas. Por lo demás, Lorca fue uno de los autores extranjeros contemporáneos más representados en Francia, Italia y los países de habla alemana. Aunque falte un volumen de ensayos comparativos sobre la recepción de la obra en los países europeos no parece aventurado afirmar que la escasa representación de la obra lorquiana en Gran Bretaña no se debía exclusivamente a la insuficiente calidad de las traducciones inglesas. El propio Johnston hace una observación al respecto: “No cabe duda de que el ascenso de Lorca a la celebridad en la Gran Bretaña de los años ochenta se debe en gran parte a la respuesta de aquella época a este proyecto dramático. [...] Cuando la sociedad thatcheriana definía cada vez más al individuo en términos de libertad de adquisición, muchos se volvieron hacia el punto de vista lorquiano del individuo definido como la extensión disidente de la identidad” (p. 165).

miento de la norma. Y lo contrario: la tragedia de los personajes femeninos conservadores de *Doña Rosita la soltera* o *La casa de Bernarda Alba*.

Como sabemos, la bibliografía sobre la obra de García Lorca supera en cantidad la consagrada a Lope y está muy cerca de la de Cervantes. Su calidad es desigual, pero en los últimos diez años ha aumentado considerablemente, aunque la calidad no haya mejorado en la proporción debida. Aquí radican las razones que han llevado a Luis Fernández Cifuentes a reunir (y con frecuencia a traducir al español) los trabajos de la antología que presentamos: se trata de diecinueve ensayos sobre la poesía lorquiana<sup>5</sup> seleccionados según criterios severos y precisos: a) inclusión de trabajos publicados después de 1980; b) exclusión de artículos de prensa y notas breves de naturaleza preponderantemente periodística; c) exclusión de análisis de un único poema; y d) exclusión de trabajos de alta calidad sobre la poesía de Lorca por haber sido publicados antes de 1980 o incluidos en las prestigiosas antologías de Gil,<sup>6</sup> Durán<sup>7</sup> y Zdenek.<sup>8</sup> Como era de esperar, *Romance-ro gitano* y *Poeta en Nueva York* acaparan más ensayos que los demás títulos; por lo demás, el antólogo ha tenido que sacrificar estudios de calidad en aras de la representatividad. El resultado quiere ser menos una gavilla de modelos de análisis con miras a una labor futura que el balance de un pasado crítico reciente que a su vez, irremisiblemente, el tiempo irá convirtiendo en material superado. En la extensa introducción (pp. 7-39), Fernández Cifuentes expone con objetividad y soberanía los criterios y las razones de la selección y presenta brevemente cada uno de los diecinueve trabajos incluidos. Es un estudio que sólo un excelente conocedor de la obra de Lorca y de la crítica (reciente y añeja) puede valorar con tanto oficio y terna pericia. Muy acertados son asimismo la disposición de los trabajos en siete apartados y los títulos generales que asigna a cada uno: “Lorca, poeta cósmico”, “La religiosidad en Lorca”, “Lorca existencialista”, “Las contrariedades del sujeto”, “Fuentes e influencias en la poesía lorquiana”, “La poética lorquiana” y “El componente autobiográfico en la poesía de Lorca”.

El primer apartado recoge tres trabajos, uno de Manuel Alvar y dos de Roberta Ann Quance; el del fallecido académico versa sobre los “cuatro elementos” y puede ser considerado un representante paradigmático de los numerosos trabajos que hacen de Lorca un poeta cósmico hondamente arraigado en los mitos y ritos de una tradición y una cultura antiguas, con la capacidad de devolver a las cosas “su primitiva esencia”. Quance estudia el motivo de los ciclos de la vida más allá del folklorismo local. El segundo capítulo está

<sup>5</sup> De más está decir que su poesía y su teatro tienen varios periodos distintos. En vida del poeta aparecieron siete poemarios: una selección de casi setenta composiciones poéticas de juventud recogidas en el *Libro de poemas*, los breves poemas de formas y temáticas distintas de *Canciones*, los textos neopopularistas del “fresco” andaluz *Romance-ro gitano*, el homenaje al canto popular gitanoandaluz de *Poema de cante jondo*, la elegía al amigo muerto en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, los breves textos de *Seis poemas galegos* y la antología de plurales procedencias *Primeras canciones*. A su muerte, quedaba inédita una parte considerable de su producción, dispersa parcialmente en revistas poéticas y piezas de teatro: *Suites*, *Odas*, *Poemas en prosa*, *Poeta en Nueva York*, *Diván del Tamarit* y *Sonetos del amor oscuro*.

<sup>6</sup> Idefonso-Manuel Gil (ed.): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus <sup>1</sup>1973, <sup>2</sup>1975 y <sup>3</sup>1980.

<sup>7</sup> Manuel Durán (ed.): *Lorca, a Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall 1962.

<sup>8</sup> Joseph W. Zdenek (ed.): *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*. Rock Hill: Winthrop University (Winthrop Studies on Major Modern Writers) 1980.

integrado por un único artículo revelador y sólidamente fundamentado de Javier Herrero. En el tercero destaca el trabajo de Nigel Dennis que localiza la angustia lorquiana en la pérdida de la inocencia y en el ingreso en la vida adulta. En el apartado siguiente figuran dos excelentes trabajos: Charles Marcilly escribe sobre las *Suites*; Carlos Piera, sobre la incertidumbre y las contradicciones en la poesía y poética lorquianas. En el capítulo de las fuentes y las influencias confluyen asimismo tres trabajos valiosos: Andrew Anderson estudia la tradición petrarquista en Lorca; Francisco Brines, la imitación como elemento de intensificación poética; y C. Brian Morris, el género y la génesis del cante jondo. En el apartado dedicado a la poética destacan las páginas del poeta granadino Luis García Montero sobre la poesía juvenil lorquiana y de Andrew P. Debicki sobre la metáfora y la metonimia en *Romancero gitano*. En la sección que cierra el volumen tienen especial interés los trabajos de Christian De Paepe (que muestra que la ciudad “sin raíces” resta sistemáticamente espacios al mundo natural para cederlo a la artificiosidad, al almacén urbano, a la *urbs* que borra con diligencia los últimos vestigios del *rus*) y Anthony L. Geist (que pone en entredicho la validez de la lectura autobiográfica de *Poeta en Nueva York* por simplificadora y porque aminora la riqueza de la “persona poética formulada en el texto”).

Los textos reunidos en la monografía de Claudio Guillén corresponden a tres sesiones de trabajo en el marco de un seminario impartido en el Graduate Center de la City University of Nueva York sobre la poesía de Alberti, el grupo del 27 y tres poemas de García Lorca. Los poemas elegidos por el conocido comparatista recientemente fallecido son la “Baladilla de los tres ríos”, el romance “San Rafael (Córdoba)” y la “Casida de las palomas oscuras” (que Lorca dedicó al hijo de su amigo y mentor Jorge Guillén, el entonces niño Claudio). Los textos son una prueba fehaciente de las capacidades y los saberes del crítico, que sitúa cada poema en su justo contexto literario, cultural, histórico y antropológico. No menos interesantes son sus incursiones en la construcción del personaje literario, sus reflexiones sobre el sentido de las antologías *sensu lato*, sus ideas y acotaciones en torno al grupo de los poetas del 27 o las razones del desinterés de Lorca a la hora de publicar sus obras. Y, como obsequios añadidos, anécdotas y recuerdos de su trato familiar e intenso con los escritores y compañeros de su padre antes del exilio.<sup>9</sup> Pero no es sólo esto lo que hace de este breve libro una obra excepcional, concebida además desde la inmediatez y la modestia de un cometido pedagógico. Como todos sus ensayos, también éste mana del venero de su concepción de la crítica literaria: la certidumbre de que todo trabajo de crítico es el resultado de un trayecto que desemboca en el intento de alumbrar parcelas de un proyecto de enormes dimensiones: la Literatura (con mayúscula).

La parte consagrada a García Lorca en la monografía de Fernando Lázaro Carreter (1923-2004) es la más extensa (78 páginas), seguida a cierta distancia por las que dedica a Valle-Inclán, Azaña, Unamuno y Dámaso Alonso (entre otros; impresionante el retrato de Manuel Halcón, pergeñado desde la fidelidad y con una voluntad de estilo y un dominio del lenguaje extraordinarios). Son ensayos redactados en épocas distintas para fines

<sup>9</sup> Claudio Guillén nació en 1924 en Francia, donde su padre era entonces lector de español; radicado desde 1939 en Estados Unidos, se formó en excelentes universidades y allí ejerció la docencia hasta que regresó definitivamente a España en 1982.

diversos. El más antiguo (“Consideraciones sobre el teatro de Lorca”) data de 1960 y fue publicado en la rompedora revista celiiana *Papeles de Son Armadans*. Algunos de los demás trabajos aparecieron quizá (Lázaro Carreter no solía llevar cuenta de sus publicaciones ni archivarlas) en revistas y periódicos y es probable que varios de ellos fueran redactados para ser leídos en jornadas de estudio o conmemoraciones. Unos pocos no llevan indicaciones de fecha de redacción; los demás están fechados entre 1978 y 1984, pero sin indicación de las revistas, semanarios o periódicos donde aparecieron. Seguro es, sin embargo, que algunos textos fueron escritos con ocasión de estrenos teatrales, por lo que forman parte de la llamada “crítica inmediata”, labor que el académico consideraba sumamente necesaria, pese al riesgo de equivocar el vaticinio, a la presión ejercida por los “intereses creados” o a la posible proximidad del autor. Seguro es también, como confirma su hijo en el prólogo, que el libro estaba cerrado y listo para la publicación meses antes de la muerte del estudioso. Seis son las obras lorquianas a las que dedica su atención crítica: “Romance sonámbulo”, *Llanto por la muerte de Sánchez Mejías*, *Sonetos del amor oscuro*, *Comedia sin título*, *El público* y *Así que pasen cinco años*. Se trata de textos memorables: es difícil hallar en tan breve espacio tanta agudeza crítica y tanto rigor en la formulación de juicios de valor; textos que conservan la misma frescura y validez que cuando fueron escritos.

Andrés Soria Olmedo –acaso el mejor conocedor de los textos lorquianos (y sin duda de los pretextos y los contextos a los que aluden o se remiten)– reúne, amplía y actualiza en su última monografía<sup>10</sup> una serie de trabajos aparecidos entre 1983 y 2003. Si bien todos ellos respondían en su origen a circunstancias determinadas y como tales heterogéneas, nos hallamos ante una obra unitaria, sin rastros perceptibles de las labores de ensambladura y sin suturas visibles entre las dos partes y los diez capítulos que constituyen la monografía. Dos partes complementarias que versan, respectivamente, sobre el periodo de formación del poeta y algunas de sus obras capitales. Una monografía que desgrana con solvencia y destreza las razones del profundo anclaje de la obra del autor de *Poeta en Nueva York* en la tradición literaria, que muestra el porqué de su relación constante con la vida literaria de su tiempo y define y ejemplifica la lograda fusión en su obra de lo distante y lo ajeno, lo cercano y lo propio; un tratado, en fin, que explica, por ejemplo, las razones de la recepción inmediata de *Romancero gitano*, del fracaso de *El maleficio de la mariposa* o el éxito apoteósico de *Bodas de sangre*; las causas y los móviles de la escritura de obras “irrepresentables” y de piezas que se adherían al teatro supuestamente comercial desde la ruptura de la “norma”.

El título del libro de Soria Olmedo es muy oportuno, por ser el verso final de un poema memorable (“Los jardines”, *Cántico*, 1928) de Jorge Guillén: “Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes”. García Lorca lo reproduce como epígrafe del poema “Tu infancia en

<sup>10</sup> Andrés Soria Olmedo fue asimismo coordinador de varios actos sobre vida y obra de García Lorca durante el año del centenario de su nacimiento. La organización del Congreso Internacional celebrado en mayo de 1998 en la Universidad de Granada y la publicación de las actas fueron en buena medida fruto de su iniciativa. El Congreso fue un acontecimiento memorable, en el que se abordaron las cuestiones capitales de todos los campos trascendentales de la obra del poeta nacido en Fuentevaqueros. Para mayor información, véase Andrés Soria Olmedo/María José Sánchez Montes/Juan Varo Zafra (eds.): *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Congreso internacional, Granada: Diputación de Granada 2000.

Mentón” (de *Poeta en Nueva York*) y lo retoma –cual verso que inaugura y cierra el poema– para anudar en apretada gavilla una serie de interrogantes sobre la niñez (y su pérdida), la soledad (que nace del desarraigo que siente en Nueva York), el amor o la identidad. El libro es también un repaso de muchos de los ensayos críticos más valiosos sobre la obra lorquiana y una crítica comedida (a veces indirecta) de los “estudiosos” que vuelven sobre lo ya dicho y repetido hasta la saciedad o pretenden transformar lugares comunes en ideas originales o incluso novedosas. Esos aspectos son de agradecer, si se tiene en cuenta la dificultad de moverse sin guía ni patrón por el caudal poderoso de ensayos críticos, con frecuencia circunstanciales y reiterativos, centrados además sobre aspectos poco relevantes, pero habilidosos en el arte de enmascarar sus carencias.

La extensa introducción (pp. 13-64) es una original y acabada exploración de los aspectos, características y valores de la obra lorquiana, desde el significado de la tradición y la intertextualidad a la exuberancia de la vida literaria y cultural y a la pérdida de la infancia. Un texto cuajado de información, preciso y sintético a la vez, contrapunto cabal del oportuno epílogo en el que desgrana considerandos y argumentos concluyentes sobre la pertenencia del autor andaluz al canon literario universal y a la modernidad.<sup>11</sup> Las interpretaciones que brinda de “Grito hacia Roma”, de algunas composiciones de *Seis poemas de amor* y del *Diván del Tamarit* y de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* son ejemplares tanto por la información que maneja cuanto por sus capacidades exegéticas.

El ensayo de Encarna Alonso Valero, “*No preguntarme nada*” (*Variaciones sobre tema lorquiano*), estudia aspectos que habían sido desatendidos por la crítica. Las razones del descuido radican en la dificultad de establecer las lindes y las divisorias de aguas estéticas e ideológicas de un periodo –breve pero sumamente complejo– en el que participaron activamente varios de los grupos más significativos del 27. Un periodo que tiene sus momentos álgidos en los años 1928-1929 y se configura en torno a varias revistas (*Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* y *Post-Guerra*,<sup>12</sup> sobre todo) y a grupos edi-

<sup>11</sup> “Andaluz profesional” según el aserto malévolo de Borges, que no se contentó con propinarle ese tóxico descalificador. “Ciertamente, la muerte le favoreció”, añadió (p. 401). El argentino sabía bien que Lorca era autor de más de un título que cumplía holgadamente con los requisitos que él mismo había enunciado como imprescindibles para referirse a un clásico: “[...] es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (“Sobre los clásicos”, *Obras completas*, II, Barcelona: Bruguera 1980, pp. 301-302). Y también sabía que el éxito apoteósico que habían tenido varias de sus obras en Buenos Aires y Montevideo formaban parte de la memoria colectiva (y cultural) de los porteños.

<sup>12</sup> *Post-Guerra* estuvo, desde su aparición, en declarada oposición a *La Gaceta Literaria*. Entre los objetivos capitales del grupo promotor figuraban la participación de los intelectuales en el movimiento obrero, la incorporación de la literatura y el arte en general a dicho movimiento y la voluntad de divulgar entre los sectores tradicionalmente alejados de la literatura libros de autores progresistas europeos y españoles. Para ello, el grupo editor de la revista organizó un “Servicio de librería” y creó la *Biblioteca Post-Guerra*, en cuyas listas llegaron a figurar 87 títulos disponibles. Ambas iniciativas tuvieron un éxito insospechado y una amplia repercusión cultural. Sin embargo, la rigidez de la censura previa a la que estaban sometidas las publicaciones periódicas provocó el cierre de la revista y movió al grupo editor a concentrar sus fuerzas en otras actividades culturales. Dos eran esencialmente las razones: una de carácter jurídico; la otra emanaba de los contactos profesionales del grupo con la editorial de izquierdas Biblos; y dos eran a su vez las razones que llevaron al cambio de estrategia del grupo: 1. las publicaciones de más de doscientas páginas estaban exentas de censura previa (la censura creía, equivocadamente, que los obreros no leían libros de más de doscientas páginas); 2. los títulos que ofrecían a sus asociados

toriales nacidos en parte para paliar los efectos de la censura previa y poder distribuir en España traducciones de las literaturas europeas, con frecuencia de avanzada. García Lorca estaba muy al tanto de los debates estéticos e ideológicos y participaba, desde sus convicciones y posibilidades, en ellos con discreta regularidad. Con ese macrocontexto cultural como telón de fondo, Lorca concluyó *Romancero gitano*, que aparecería en julio de 1928, en la editorial de la *Revista de Occidente*. Su nutrida correspondencia de ese año (1928) da fiel testimonio de que era muy consciente de haber cerrado un ciclo en su creación poética y de la urgencia de inaugurar otro que estuviera en sintonía con su “nueva manera espiritualista”. Una forma nueva nacida, por un lado, de su deseo de participar en un debate estético en el que se pulsaban acordes hasta entonces inéditos y, por otro, de una profunda crisis personal e ideológica. A ello se sumaban los efectos de su asiduo y profundo contacto con la pintura y el cine, “encarnados” en buena medida en los saberes de sus (entonces todavía amigos íntimos) Dalí y Buñuel. La “crisis personal” será también asunto del que escribe con frecuencia a sus mejores amigos y sin duda el móvil desencadenante de su viaje a Nueva York en junio de 1929.

Desde estas coordenadas traza Alonso Valero las líneas maestras de su estudio y levanta los andamiajes sobre los que deseaba armar su monografía. Un estudio cuyo principal objetivo era, primero, analizar detenidamente y calibrar la obra lorquiana y las configuraciones surgidas tras la asunción de lo que el autor llamaba “nueva manera espiritualista” y, segundo, poner su obra en relación con la tradición literaria española, con las poéticas de las vanguardias europeas, con las principales teorías de las nuevas corrientes estéticas y con aspectos relativos a la transgresión genérica, a los imperativos procedentes de la interdisciplinaridad, a las controversias estéticas (los encontronazos con Dalí y Buñuel son los más conocidos, pero no los únicos) y a los continuos interrogantes surgidos al socaire de los forcejeos políticos y los debates ideológicos. Este último aspecto es el menos atendido por la estudiosa que, sin embargo, logra no pocos resultados novedosos y convincentes. Sobre todo en los capítulos que analizan las coincidencias y diferencias entre Lorca y Dalí, el progresivo desplazamiento de lo bello hacia lo sublime y lo siniestro y los *Poemas en prosa*, las *Odas*, *Poeta en Nueva York* y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

*La verdad de las máscaras*, libro editado por Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros, toma el título de un ensayo de Oscar Wilde, que a su vez hace suyo la autora del estudio que cierra el libro (“*El público: la verdad de las máscaras*”, pp. 117-149) para expresar la polivalencia o pluralidad de significados de la poética teatral lorquiana. Las cuatro colaboraciones que integran el volumen se deben a probados especialistas: dos (Antonio Sánchez Trigueros y María Ángeles Grande Rosales) están vinculados a la Universidad de Granada, una a la de Málaga (Ana María Gómez Torres) y uno (Richard A. Cardwell) a la de Nottingham.

---

en ediciones populares tenían un impacto cultural y político mucho mayor que la revista, tan amordazada por la censura que los promotores llegaron a considerar que persistir en la publicación de *Post-Guerra* equivalía a rendirle un “servicio a la dictadura”. El grupo decidió concentrar sus esfuerzos en la empresa editora de libros que habían fundado poco antes con un nombre que reflejaba perfectamente sus propósitos: *Ediciones Oriente*. Un nombre que, además, aludía con cristalina y desafiadora evidencia, a la *Revista de Occidente*, a sus colecciones editoriales y al grupo de jóvenes escritores congregados en torno a la revista capitaneada por Ortega y Gasset.

Como se desprende del subtítulo del volumen, los cuatro ensayos tienen muy en cuenta las vertientes vanguardistas del llamado teatro imposible. Sánchez Trigueros se refiere en su trabajo –“Teatro de tradición y espectáculo de vanguardia. (A propósito del teatro de Federico García Lorca)”– a las representaciones recientes de obras preponderantemente realistas y apunta y trata con detenimiento las posibilidades escénicas que la dirección teatral puede hallar en la trilogía “andaluza” (*Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*). Cardwell (“‘Mi sed inquieta’: expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano”) trata los elementos vanguardistas de algunas obras (especialmente *El maleficio de la mariposa*, *Los títeres de Cachiporra*, *El paseo de Buster Keaton* y la producción neoyorquina, incluido *Poeta en Nueva York*); y lo hace desde una posición de igualdad con el expresionismo europeo, convencido de que las experimentaciones teatrales de García Lorca no desmerecían en calidad de las europeas (“[...] prefiero sostener que sus experimentos estaban a la altura de los europeos”, p. 52). De más está decir que los resultados son, amén de convincentes, novedosos, puesto que hasta entonces sólo tres estudiosos habían analizado en parte los elementos expresionistas del teatro lorquiano. Gómez Torres (“El teatro metafísico de Federico García Lorca”) arranca de una tesis convincente: Lorca plasma en su “teatro imposible” el difícil cometido de configurar la “estructura del drama en una pluralidad no orgánica”, de suprimir el “personaje ‘monolítico’” y de elevar el fragmentarismo “a principio compositivo”. Con ello logra articular un “esquema dialógico” que permite a la vez una “investigación profunda en la interioridad de los personajes”, que en el teatro imposible puede alcanzar “dimensiones metafísicas” (p. 81). Desde estos presupuestos analiza los elementos metateatrales, los principios escénicos y la naturaleza fragmentaria de su composición en *El público*, primero, y, después, los mecanismos y el funcionamiento de la problemática de la identidad en *Así que pasen cinco años*. Como bien señala Antonio Chicharro en la presentación del volumen, Grande Rosales defiende una tesis novedosa: lo más sorprendente de *El público* es que se unen “estructuralmente el discurso sobre el amor y la teatralidad mediante la actualización de un modelo trágico y metadramático”, borrando las lindes entre “mundo interior y mundo exterior” (p. 14). Los análisis de la anécdota argumental y de sus aspectos dualistas, de las funciones de las máscaras y de la capacidad innovadora de la pieza permiten a la autora mostrar los equivocados resultados de las “lecturas simplistas, reduccionistas, monológicas” (p. 14).

Huelga decir que el inabarcable corpus crítico sobre la obra de García Lorca ha estudiado casi todos los aspectos relevantes. Pese a ello, uno de los campos más desatendidos era, precisamente, el de la recepción y presencia de los textos clásicos, carencia que corrige en alto grado el volumen editado por José María Camacho Rojo, que recoge veintidós ensayos debidos a una veintena de especialistas. Los trabajos inéditos constituyen alrededor de la tercera parte del libro y se deben en general a investigadores jóvenes; los demás ya habían aparecido en actas de congresos y publicaciones a veces de difícil acceso. A los escritos inéditos se suma un extenso y calibrado estudio (pp. 14-62) del antólogo sobre el estado de la cuestión en cuanto a las aportaciones críticas relativas a la presencia de la tradición grecolatina en la obra lorquiana. Se trata de un ensayo introductorio en el que pasa revista a los estudios que, desde acercamientos y enfoques distintos, han estudiado la recepción de la cultura clásica en Lorca. Es una revisión bien calibrada, en la que el estudioso valora tanto los trabajos escritos *ad hoc* para la miscelánea como los que ya habían aparecido en otros lugares. De estos últimos, el editor incluye una

enjundiosa y representativa selección en su libro. Camacho Rojo articula su exhaustivo estudio en tres capítulos que corresponden a cada una de las tres partes que constituyen el volumen.

La primera –titulada “Estudios generales”– está integrada por cuatro trabajos, dedicados, respectivamente, a la tradición clásica en la obra lorquiana y a la presencia en las obras de Lorca de la interpretación nietzscheana de la tragedia griega y su concepción de lo *trágico*. La segunda parte agrupa, bajo el título de “Estudios sobre la obra poética”, siete trabajos sobre la presencia de determinados mitos en la poesía lorquiana, sobre la recepción de autores clásicos y sobre aspectos de cosmología mitopoética. La última (“Estudios sobre la obra dramática”) está reservada a ensayos –diez en total– relativos a la pervivencia de argumentos, temas o motivos clásicos en obras concretas (*Mariana Pineda*, *El público*, *Bodas de sangre* y *Yerma*, sobre todo) y a conceptos específicos referidos al conjunto de la obra.

La mayoría de los ensayos aparecidos en publicaciones varias que Camacho integra en su recopilación llevan fechas recientes. El más antiguo es de 1981 y versa sobre el concepto de lo trágico en Eurípides y su recepción en la obra de Lorca. Los demás trabajos aparecidos en la década de los ochenta se deben a reconocidos especialistas y tratan, respectivamente, sobre los ecos clásicos en las creaciones lorquianas, sobre la presencia del mito de Baco y Ciso en determinadas obras y de Eurípides en el cuadro final de *Yerma*. Presentar y valorar cada uno de los trabajos desbordaría con creces el espacio de una reseña. Baste con señalar que cada uno de los estudios pulsa múltiples acordes y que todos juntos forman una melodía completa (la de la presencia y el impacto de la cultura clásica en la obra de García Lorca). Disponemos, por fin, de una gavilla de estudios que nos ayudan a descubrir y entender mejor las caras ocultas de los textos lorquianos.

Javier Huerta Calvo sigue en su extraordinaria y primorosa edición de *El público* el manuscrito autógrafo de la edición facsímil de Rafael Martínez Nadal, pero tiene en cuenta las propuestas que considera acertadas de las valiosas ediciones de María Clementa Millán (1988), Derek Harris (1993), Miguel García-Posada (1997) y Mario Hernández (2000). Los profundos conocimientos del teatro del Siglo de Oro llevan al editor a darle al “Solo” del Pastor Bobo el título de “Loa” y a colocar el texto, en concordancia con una práctica de larga tradición, al frente de la obra, asignándole una función parecida a la de los introitos o prólogos de las obras de teatro renacentistas y barrocas. Por ello, y considerando además que el drama fue concebido como pieza abierta, Huerta Calvo considera que no falta ningún cuadro: el quinto y sexto corresponderían, respectivamente, al cuarto y quinto, y la “Loa” del pastor pasaría a estar al frente de la obra, cumpliendo así con la función de prólogo que le asignaba la tradición de anticipar el argumento y proferir bromas o incluso invectivas contra el público. Por lo demás, los cinco cuadros que García Lorca había previsto cuando adelantó dos de ellos en la revista *Los Cuatro Vientos* en 1933 son recogidos en el subtítulo, aunque con un cambio justificado: el término “cuadro” pasa a ser “acto”: “[Drama en cinco actos]”.

Sumamente valiosas y atinadas son las 145 notas que Huerta Calvo pone al texto, con frecuentes referencias a otras obras, entre las que predomina *Poeta en Nueva York*. Pero además, el extenso prólogo (pp. 9-86) brinda claves interpretativas novedosas y convincentes. Unos pocos ejemplos: a juicio del editor, los Caballos simbolizan los disimulados e indómitos deseos del Director; muchas de las intervenciones (veteadas de referencias e insinuaciones escatológicas) son provocaciones y pullas lanzadas contra el

teatro burgués; Arlequín, máscara principal de la *Commedia dell'arte*, mantiene pocos elementos de sus predecesores y se acerca a su contendiente Pierrot (el dramaturgo granadino consideraba que ambas máscaras eran en buena medida intercambiables); el Presdigitador tiene doble función: encarna la magia del teatro y personifica la Muerte; los Estudiantes representan un público nuevo que rechaza la situación enclenque del teatro español y encarna la intención utópica que Lorca hizo realidad con “La Barraca”. Nos hallamos, por tanto, ante una edición extraordinaria, de obligada lectura para quienes deseen descubrir aspectos poco conocidos y entender mejor las caras ocultas de la obra lorquiana.

El *Epistolario completo* de Federico García Lorca editado por Andrew A. Andersen y Christopher Maurer en Cátedra hace ya una década reproduce algo más de 600 documentos. Se trata de un corpus considerable de misivas a familiares, amigos y conocidos, de valor inestimable para la interpretación de su obra entera. Alrededor de la quinta parte de las epístolas lorquianas (164) fue dirigida a sus familiares. Las cartas y notas destinadas a Fernández Almagro son 64, por lo que constituyen algo más de la décima parte de toda la correspondencia conservada y hasta ahora conocida. Es, por tanto, un destinatario privilegiado (tanto más si consideramos, a título de ejemplo, que Lorca dirigió a Jorge Guillén 28 cartas, a Manuel Falla, 22, a Martínez Nadal, 15, a Morla Lynch, 14 y a Salvador Dalí sólo 7). En la edición de Lozano Miralles, a las cartas de Lorca publicadas hasta ahora se suman las de Fernández Almagro, por lo que los documentos reunidos y anotados configuran un corpus de 103 unidades. Se trata de uno de los epistolarios más significativos y reveladores para el estudio de la obra del poeta entre 1921 y 1928, fecha en la que la correspondencia entre ambos comienza a decrecer considerablemente. (De la importancia del epistolario da fe el propio Lorca, cuando en una de las últimas cartas le confirma en *post scriptum* que seguirá siendo siempre su “confesor”.)

Lo novedoso y meritorio de la edición (son sólo dos las cartas de Lorca que no figuraban en el *Epistolario completo*) radica en los exhaustivos comentarios recogidos en las casi 500 notas a pie de página y en la disposición y ordenación cronológica de los textos de ambos corresponsales. A ello se añade la inclusión en anejo de todos los dibujos que García Lorca enviaba a su amigo para ilustrar escenas de sus propias obras y, además, la reproducción facsímil de cartas, postales, diseños y esbozos varios, todo ello recogido en un “Cuaderno de imágenes” impecablemente editado. El índice onomástico y las fichas sobre cada una de las personas mencionadas en las cartas son un complemento que alumbra aspectos con frecuencia poco conocidos.

## Bibliografía

- Alonso Valero, Encarna: “*No preguntarme nada*” (*Variaciones sobre tema lorquiano*). Granada: Editorial Atrio 2005. 340 páginas.
- Camacho Rojo, José María (ed.): *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Editorial Universidad de Granada 2006. 525 páginas.
- Chicharro, Antonio/Sánchez Trigueros, Antonio (eds.): *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*. La Madraza/Granada: Alhulia 2005. 149 páginas.
- Delbecque, Nicole/Lie, Nadia/Adriaensen, Brigitte (eds.): *Federico García Lorca et Cetera. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian De Paepe*. Leuven: Leuven University Press 2003. 602 páginas.

- Fernández Cifuentes, Luis (ed.): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Ediciones Istmo 2005. 479 páginas.
- García Lorca, Federico: *El público* [Drama en cinco actos]. Edición de Javier Huerta Calvo. Madrid: Espasa Calpe 2006. 198 páginas.
- García Lorca, Isabel: *Recuerdos míos*. Edición de Ana Gurruchaga, prólogo de Claudio Guillén. Barcelona: Tusquets (Col. Tiempo de memoria, 23) 2002. 303 páginas.
- García Velasco, Antonio: *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca. A los cien años de su nacimiento*. Málaga: Aljaima 1999. 256 páginas.
- Guillén, Claudio: *Desde el asombro. Sobre los Albertis. Tres poemas de Lorca*. Valladolid: Universidad de Valladolid 2004. 117 páginas.
- Johnston, David: *Federico García Lorca*. Traducción de Rafael Rodríguez Tapia. Madrid: Ediciones Jaguar 2004. 191 páginas.
- Lázaro Carreter, Fernando: *Azaña, Lorca, Valle y otras sombras*. Prólogo y edición al cuidado de Fernando Lázaro Mora. Madrid: Alianza 2004. 299 páginas.
- Lozano Miralles, Rafael (ed.): *Crónica de una amistad. Epistolario de Federico García Lorca y Melchor Fernández Almagro (1919-1934)*. Granada: Fundación Federico García Lorca/Caja de Ahorros de Granada 2006. XXXI, 227 páginas.
- Soria Olmedo, Andrés: *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes 2004. 454 páginas.