

Emilio Peral Vega (director)

**FEDERICO GARCÍA LORCA:  
100 AÑOS EN MADRID  
(1919-2019)**

Consejería de Cultura, Turismo y Deportes  
Comunidad de Madrid

## COMUNIDAD DE MADRID

### **Presidente**

Pedro Rollán Ojeda

### **Consejero de Cultura, Turismo y Deportes**

Jaime M. de los Santos González

### **Directora General de Promoción Cultural**

María Pardo Álvarez

### **Asesora de Teatro**

Daniela García Casilda

### **Director del Congreso**

Emilio Peral Vega

### **Diseño y maquetación**

Acción Gráfica

### **Impresión**

PGi, S.L.

### **Encuadernación**

Ramos

**ISBN:** 978-84-451-3818-2

**D.L.:** M-26787-2019

© De esta edición: Comunidad de Madrid

© De los textos: sus autores

© De las imágenes: sus propietarios.

Fig. 7. Pág. 29. Fotografía de Roness-Ruan, cortesía de Arxiu Històric, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, de Barcelona, quien custodia y autoriza el uso de la imagen ante la imposibilidad de contactarse con los dueños legales por ser desconocidos.

Fig. 9. Pág. 31. Fotografía de Roness-Ruan. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-FOTOGRAFÍAS, 42, 18A. Se han hecho todas las gestiones posibles para localizar a los propietarios de los derechos de la imagen.

Imagen de colofón: *Rosa de la muerte. Caligramas*. Buenos Aires, 1934. Col. Ricardo E. Molinari. Procedencia: Fundación Federico García Lorca.

## LOS ESTRENOS TEATRALES MADRILEÑOS DE GARCÍA LORCA

MARÍA FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

### Las salas madrileñas en la trayectoria teatral de Federico García Lorca: el reto de llegar al gran público

El teatro de Federico García Lorca (1898-1936) ha tenido una significativa influencia en el proceso de construcción de la identidad colectiva española durante los casi cien años transcurridos desde el estreno de su primera obra teatral en 1920 hasta la actualidad, en la que se conmemora este Año Lorca 2019. Madrid ha contribuido de manera decisiva a este proceso al abrir algunas de sus salas más importantes (Eslava, Español, Beatriz, Fontalba, Zarzuela, Bellas Artes, Goya, Marquina, Comedia, María Guerrero...) a la puesta en escena de sus textos, tanto en el período de preguerra como a partir de la década de los sesenta, cuando volvieron a representarse algunas de sus creaciones más conocidas y se produjeron los estrenos de su *teatro imposible*. El análisis de la recepción por parte de la crítica y del público de sus vanguardistas recreaciones de géneros, temas y personajes de la tradición literaria y popular que se va a desarrollar a continuación permitirá apreciar la transformación de una sociedad, la española, deseosa de construir un futuro basado en la aceptación de la diversidad.

La amplia producción teatral de Federico García Lorca en tan pocos años, el análisis de su epistolario y el contenido de sus declaraciones en entrevistas periodísticas con ocasión de los estrenos muestran su gran vocación teatral, pero también dejan vislumbrar sus constantes e infructuosos intentos de representar sus creaciones. La correspondencia con su familia revela el ansia de independencia económica de un joven autor ya desde su primer estreno, *El maleficio de la mariposa*, una producción de la Compañía cómico-dramática, dirigida por Gregorio Martínez Sierra, con decorados de Fernando Mignoni, figurines de Rafael Pérez Barradas, y bailes de Encarnación López «La Argentinita» (Eslava, 22-03-1920), un rotundo fracaso, que alcanzó solo 4 representaciones. Pero, no se desanimó y siguió adelante, a pesar del tiempo transcurrido entre la escritura y la puesta en escena de sus obras. El manuscrito definitivo de *Mariana Pineda* está fechado el 25-01-1924, es decir cuatro años antes de que la Compañía dramática española de Margarita Xirgu llevara esta obra a escena, con decorados y figurines de Salvador Dalí y del propio García Lorca (Fontalba, 12-10-1927). El primer borrador de *La zapatera prodigiosa* es de 1926, cuatro años antes de que lo estrenara Margarita Xirgu y el grupo Caracol, bajo la dirección de Cipriano de Rivas Cherif (fig. 1), con decorados de Salvador Bartolozzi, pintados por Sigfredo Burmann (Español,



Fig. 1. Escena de *La zapatera prodigiosa*, en el Teatro Español de Madrid.  
Compañía de Margarita Xirgu, 24 de diciembre de 1930.  
Procedencia: Fundación Federico García Lorca.



Fig. 2. Margarita Xirgu y Pedro López Lagar, en la escena final de *Yerma*, en el Teatro Español de Madrid, el 29 de diciembre de 1934. Procedencia: Fundación Federico García Lorca.

24-12-1930). La misma suerte corrió *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, cuyo primer borrador es también de finales de 1926 (Gibson, 2003: 209), siete años antes de su estreno por parte del Club Teatral Anfistora, dirigido por Pura Maortua Ucelay y García Lorca, con decorados y figurines del autor (Español, 5-04-1933), una obra cuyo estreno previsto en 1929 por el grupo Caracol, dirigido por Rivas Cherif, fue impedido por la censura (Aguilera y Aznar, 2000: 256). Esa independencia económica no llegó hasta el montaje de *Bodas de sangre*, pero no con ocasión de la versión ofrecida en el Teatro Beatriz por Josefina Díaz de Artigas, dirigida por Eduardo Marquina, con decorados de Santiago Ontañón y figurines de Manuel Fontanals (8-03-1933), sino en su presentación en los Teatros Maipo y Avenida, en Buenos Aires (29-07-1933), en una nueva versión dirigida por el propio Federico para la Compañía de Lola Membrives, un montaje que sobrepasó las 100 representaciones. Para lograr el respaldo del público madrileño hubo que esperar al estreno de *Yerma* en el Teatro Español (fig. 2), protagonizada por Margarita Xirgu, bajo la dirección de C. Rivas Cherif, con decorados de Manuel Fontanals (Español, 29-12-1934). Alcanzó las 137 representaciones. Poco después se produjo el estreno en circuito de cámara y ensayo de *El retablillo de D. Cristóbal*, interpretado por el Guiñol La Tarumba, bajo la dirección de Miguel Prieto y G. Bertot, con decorados y fantoches de Prieto (Liceum Club Femenino, 26-01-1935)<sup>1</sup>. En el camino quedaron el estreno en Madrid de *Doña Rosita*,

<sup>1</sup> Pudo verse una primera versión en el Teatro Avenida, de Buenos Aires, el 25-03-1934.

*la soltera*, con Margarita Xirgu como protagonista, bajo la dirección de Rivas Cherif, estrenada finalmente en el Teatro Principal Palace, de Barcelona (12-12-1935)<sup>2</sup>.

Pero conviene recordar aquí otros estrenos que se produjeron en Madrid varias décadas después de su muerte, los de aquellas obras que fueron denominadas por él mismo «comedias imposibles» y que consideró «su verdadero propósito» (Morales 1975: 1116). Se trata de *Así que pasen cinco años*, que llegó con carácter de estreno a Madrid ya en la década de los setenta, bajo la dirección de Miguel Narros (Eslava, 19-09-1978); *5 Lorcas 5*, un espectáculo que incluyó sus diálogos *El paseo de Búster Keaton*, dirigido por Lindsay Kemp, *La doncella, el marinero y el estudiante*, por José Luis Castro, *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*, por Joan Baixas, y *Diálogo del Amargo*, por Lluís Pasqual (María Guerrero, 22-10-1986)<sup>3</sup>; *El público*, dirigido por Lluís Pasqual (María Guerrero, 16-01-1987)<sup>4</sup>, y *Comedia sin título*, también bajo la dirección de Lluís Pasqual (María Guerrero, 23-06-1989). Hay que insistir en el interés de García Lorca por este teatro y sus intentos infructuosos de representarlo. El manuscrito de *El público* está fechado el 22 de agosto de 1930 y el de *Así que pasen cinco años* el 19 de agosto de 1931. En julio de 1925, en una carta dirigida a Melchor Fernández Almagro, escribió sobre estos diálogos:

Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales, que acaban todos ellos con una canción. Ya tengo hechos *La doncella, el marinero y el estudiante*, *El loco y la loca*, *El teniente coronel de la guardia civil*, *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia* y *Diálogo de la danza* que hago estos días. Poesía pura. Desnuda. Creo que tienen un gran interés. Son más universales que el resto de mi obra. (García Lorca, 1997: 284-285)

Un lustro después, en unas declaraciones realizadas al crítico de *La Libertad*, aunque se mostró satisfecho con el estreno de *La zapatera prodigiosa*, afirmó: «No, no es mi obra. Mi obra vendrá... ya tengo algo... algo. Lo que venga será mi obra. ¿Sabes cómo titulo mi obra? *El público*» (S.A., 1930: 9).

A esta nómina de estrenos póstumos hay que añadir *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, interpretada por la Compañía de Teatro de Arte y Propaganda, dirigida por M<sup>a</sup> Teresa León y Felipe Lluch (Zarzuela, 10-09-1937) y *La casa de Bernarda Alba*, protagonizada por la Compañía de Margarita Xirgu, cuyo estreno se realizó en Buenos Aires (Avenida, 8-03-1945), y llegaría a Madrid cinco años después, de la mano de un grupo de arte y ensayo, Teatro La Carátula, dirigido por José Gordon y José María de Quinto (Parque Móvil Ministerios, 20-03-1950). Su estreno en circuito comercial se realizó el 10-01-1964 en el Teatro Goya, de Madrid, por parte de la Compañía de Maritza Caballero, bajo la dirección de Juan Antonio Bardem.

<sup>2</sup> En la casa familiar de Granada, el día de Reyes de 1923, se representó otra creación suya, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, adaptación de un cuento tradicional para niños con música de Claude Debussy, Isaac Albéniz, Maurice Ravel y Federico Pedrel.

<sup>3</sup> También incluía el *Retablillo de don Cristóbal*, dirigido por José Luis Alonso.

<sup>4</sup> Estrenado previamente en el Teatro dei Piccoli, de Milán (19-12-1986).

## Identidad, teatro y diversidad

¿Qué es lo que vieron los espectadores y críticos madrileños en los estrenos de sus obras? ¿Cómo respondió la sociedad española ante su teatro? ¿Qué claves pueden permitir comprender su recepción y la contribución de su teatro al proceso de construcción de la identidad colectiva? Me gustaría ofrecer, entre otras posibilidades, tres claves: sus relaciones en el ámbito cultural y político, entabladas muchas de ellas a partir de su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid; la innovación de su discurso narrativo y audiovisual, derivada en gran parte de su experiencia como director de escena, y su decidido compromiso con el cambio social a través del teatro.

1. Su llegada y estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid a partir de 1 de octubre de 1919 le permitió entrar en contacto con un enriquecedor círculo literario y artístico que le permitió desarrollar con éxito su vocación poética y teatral (Soria Olmedo, 2004). A través de Juan Ramón Jiménez conoció a dos figuras significativas de la escena madrileña, Gregorio Martínez Sierra, director del Teatro Eslava de Madrid, y Eduardo Marquina, autor de éxito como el anterior, pero también asesor literario de varias intérpretes, quienes le facilitaron el acceso a algunos de los más importantes teatros madrileños. También conoció en Madrid a destacadas personalidades de la escena como Encarnación López «La Argentinita», Margarita Xirgu, Josefina Díaz de Artigas, Lola Membrives, grandes intérpretes de sus obras, y a uno de los grandes renovadores de la escena, Cipriano de Rivas Cherif. Pero conviene recordar asimismo sus contactos con destacados artistas plásticos como Salvador Dalí, Salvador Bartolozzi, Rafael Pérez Barradas, Manuel Fontanals, Santiago Ontañón, y José Caballero, que trabajaron en las escenografías y figurines de sus obras. En Madrid se afianzó también la relación con Fernando de los Ríos, Catedrático de Derecho en la Universidad de Granada, quien le facilitó la carta de presentación para el Director de la Residencia, Alberto Jiménez Fraud, viajó acompañándole a Nueva York, y, siendo Ministro de Instrucción Pública, fue uno de los principales promotores de La Barraca. También entró en contacto con el que sería Presidente de la República, Manuel Azaña, casado con la hermana de Rivas Cherif.

2. Otra clave relevante para la comprensión de la recepción del teatro de Federico García Lorca y su contribución al proceso de construcción de la identidad colectiva radica en la innovación de su discurso narrativo y audiovisual, derivada en gran parte de su experiencia como director de escena y del protagonismo concedido a esta figura en la representación teatral. Su consideración como uno de los principales autores del canon del teatro español e universal le viene dada por su capacidad para aunar la tradición y la vanguardia a través de un teatro de índole muy personal. Los textos lorquianos muestran a un autor en constante fase de experimentación con unos géneros, temas y personajes de la tradición popular y literaria, a los que filtró por el tamiz de unas modernas técnicas expresivas, deudoras de las corrientes más renovadoras de la vanguardia teatral del momento.

Comprometido con la renovación de la escena descubrió en la dirección escénica herramientas para potenciar la teatralidad de sus textos. En una entrevista con Enrique Moreno Báez a raíz de la creación de *La Barraca* declaró: «Un teatro es, ante todo, un buen director» (1975: 920). Poco después, en 1935, volvió a insistir en dicho protagonismo: «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 nuevo teatro» (González-Deleito, 1975: 982). Es bien conocida su faceta como director de *La Barraca*, pero menos su colaboración con Pura Maortua de Ucelay en el Club Teatral Anfistora y su trabajo como *metteur* en el estreno de *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa* en Argentina. Por otra parte, siempre estaba pendiente de supervisar los ensayos e, incluso, del reparto de los papeles, como muestra una carta dirigida a su familia con ocasión del estreno de *Mariana Pineda*, donde se aprecia cómo había «estado ocupado en el reparto de los papeles» (García Lorca, 1997: 468).

García Lorca llevó a sus textos dramáticos sus conocimientos de la vanguardia, su experiencia en la puesta en escena de los montajes y su deseo de trasgresión de los límites del teatro realista y naturalista, como propugnaron algunos de los directores contemporáneos más renovadores —Antoine, Appia, Meyerhold, Jessner, Tairof, Dullin, Rolland, Craig, Reinhard, Lugné-Poe— (Vilches, 1998). Sus geniales recreaciones de géneros, temas y personajes de la tradición literaria y popular se presentaron a través de una amplia gama de técnicas expresivas que contemplaba la ruptura de los límites espacio-temporales a través de la dualidad de tramas y espacios, pluralidad y superposición de acciones, sustitución del tiempo objetivo por el tiempo interior, y el gusto por lo onírico. Se trataba de cuestionar la verosimilitud dramática, lo que conseguía gracias al juego entre la realidad y la fantasía logrado con la fusión de elementos reales y fantásticos como en la inclusión de personificaciones de animales, objetos, vegetales, conceptos y elementos procedentes del ámbito fantástico, y de elementos simbólicos en el decorado, así como de la búsqueda de la estilización y simbolismo en la concepción de su espacio escénico (decorados y figurines). Buscaba el distanciamiento del público de la acción dramática, para lo cual recurría a la incorporación de prólogos y la atención hacia la corporeidad en la interpretación, y la polivalencia en la concepción de su espacio sonoro, donde cobra protagonismo la música y la versatilidad de los coros. El deseo de trabajar con la percepción sensorial por encima de la racional se percibe nítidamente en obras como *Comedia sin título*, donde él mismo, en el personaje del autor, se pregunta: «Pero ¿cómo se llevaría el olor del mar a una sala de teatro, o cómo se inunda de estrellas el patio de butacas?» (García Lorca, 2018: 77). Para Federico el mundo de la fantasía era tan real como el percibido en la cotidianeidad: «Ángeles, sombras, voces, lirás de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que lleváis en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer, o el labio cansado del comerciante» (2018: 75).

En su transgresión de los límites del teatro realista y naturalista experimentó con géneros teatrales, temas y personajes de la tradición literaria y popular. Su personal recreación de los grandes temas del teatro universal fue presentada a

través de la experimentación con los géneros literarios más transitados, desde el drama, la comedia, la tragedia y la farsa, hasta el romance popular, los aleluyas basados en el guiñol o los diálogos. Sirva como ejemplo su cultivo del drama en sus vertientes rural, poético, simbolista e histórico. El autor del *Romancero gitano* ofreció uno de los mejores exponentes de la tradición del drama rural en *La casa de Bernarda Alba*, donde presentó la represión que el medio rural andaluz ejercía sobre las mujeres, un símbolo, por otra parte, de la existente en otros lugares españoles, como se aprecia en el subtítulo de la obra, «drama de mujeres en los pueblos de España». Aprovechó las posibilidades brindadas por el drama histórico en *Mariana Pineda*, basado en el romance popular que narraba la historia de la heroína granadina que muere por defender sus ideas liberales frente al régimen absolutista. Indagó en los recursos expresivos del teatro poético que tantos éxitos diera a Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa y los hermanos Machado en *Doña Rosita la soltera o Lenguaje de las flores*, que suponía un alegato en favor de la libertad de las solteras sacrificadas por el ambiente social de la época. Profundizó en la fuerza dramática de los personajes del drama simbólico en *Yerma*, que mata a su marido cuando cobra conciencia de que jamás le dará los hijos que ella añora para satisfacer sus instintos maternales, o en *El maleficio de la mariposa*, que bajo el equívoco subtítulo de comedia esconde, sin embargo, el drama de un macho cucaracha enamorado de una mariposa sin alas. Al igual que Valle-Inclán y otros creadores de la vanguardia española (Dougherty, 1996), la farsa fue para García Lorca uno de los géneros preferidos para plantear algunos de sus más interesantes experimentos teatrales, como en la incorporación de elementos de otros géneros. Así ocurre con *La zapatera prodigiosa*, que por su trama, ambientación, caracterización tipológica de los personajes, agilidad del diálogo y alto contenido simbólico de los personajes<sup>5</sup> recuerda al entremés y la comedia de costumbres, pero también el ballet, al estar presente como protagonista, y la tragicomedia en el reencuentro final del zapatero y la zapatera. Asimismo realizó en clave de farsa *Amor de don Perlimplín...*, cuyo personaje, un viejo cornudo, enamorado de su mujer, asume, disfrazado, el papel de amante y muere para dejar el recuerdo de este amor en el corazón de su esposa, y en las sugestivas recreaciones de los aleluyas infantiles en obras para títeres como la *Tragicomedia...* y el *Retablillo de D. Cristóbal*, donde los populares personajes de las farsas infantiles se encuentran tratados en clave de tragicomedia. Pero si en la obras antes citadas, deudoras del drama, la comedia o la farsa, García Lorca llegó a utilizar elementos de la tragedia (Doménech, 2008) es en *Bodas de sangre*, donde mejor se aprecia su interés por presentar a unos personajes dominados por la inexorable fuerza de su destino, al unirse la novia con su antiguo amante y provocar así la reyerta que lleva a la muerte de este y de su marido. Incluso en sus tentativas más vanguardistas –*El público*, *Así que pasen cinco años* o *Comedia sin título*–, alejadas en apariencia de estos

---

<sup>5</sup> «Representan, como en ciertas litografías antiguas, la escala de la vida: el Niño, la infancia; los mozos, la juventud; el Alcalde, la madurez; el Zapatero, la vejez; don Mirlo, la senectud» (Francisco García Lorca, 1980).

cauces expresivos, los géneros, García Lorca jugó con significativos elementos de estos al presentar la tragedia del amor no correspondido del joven hacia la novia y la mecanógrafa, en *Así que pasen cinco años*, de la actriz hacia el autor, en *Comedia sin título*, o, de las figuras de los pámpanos y los cascabeles, en *El público*.

No solo experimentó con los géneros literarios, sino también con personajes, temas y tramas de la tradición literaria y popular. Sirva como ejemplo el tratamiento del tema del viejo y la niña, muy presente en la tradición literaria universal y española. Conviene recordar su deuda con Miguel de Cervantes (*El viejo celoso* y *El celoso extremeño*), Pedro Antonio de Alarcón (*El sombrero de tres picos*), Ramón de la Cruz (varios sainetes), y Fernández de Moratín (*El viejo y la niña*) (Fernández Cifuentes, 1992). Estuvo presente en obras como *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa...*, y la *Tragicomedia de don Cristóbal...* Por otra parte, ¿cómo no ver en sus protagonistas femeninos rasgos de algunas heroínas de la tradición literaria universal? ¿Cómo no reconocer en *La zapatera prodigiosa* a la Penélope homérica, asediada por los distintos pretendientes, mientras se mantiene fiel a su marido, con el apoyo de un niño, como lo hiciera Telémaco, su hijo? ¿O a la protagonista de *La fierecilla domada*, de William Shakespeare? Federico García Lorca añadió al género de la obra el término «violenta», en una clara alusión al carácter indomable de la zapatera. ¿Cómo no recordar a la Julieta, de Shakespeare y a la Elena de la tradición homérica en *El público*, donde se aprecian reminiscencias de Calderón y Goethe (Millán, 1988: 93-107), como en *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*?

Esta experimentación con géneros, temas y personajes de la tradición literaria y popular se presenta a través de distintas técnicas expresivas que tratan de acentuar la percepción sensorial y el distanciamiento de la acción dramática, al igual que la ruptura de los límites espacio-temporales, de la distancia entre el escenario y el público. *El maleficio de la mariposa* empieza con un prólogo del autor donde anuncia al público que el cuento que va a relatar le fue confiado por un «viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare» (García Lorca, 1995: 6). La *Tragicomedia* se inicia con la advertencia del Mosquito sobre el deseo de su compañía y suyo de llegar a «la gente sencilla» huyendo del «teatro de los burgueses» (1975: 61-62). En *Quimera* llega a introducir a sus amigos como personajes de la ficción cuando la doncella va a lanzarse al abismo al final de la obra: «EMILIO PRADOS y MANOLITO ALTOLAGUIRRE, enharinados por el miedo del mar, la quitan suavemente de la baranda» (1975: 243). *La zapatera prodigiosa* comienza con un prólogo donde el autor pide al público benevolencia y atención mientras es interrumpido por las voces de la zapatera que clama por salir a escena. En el prólogo del *Retablillo de D. Cristóbal* el director de escena se dirige al poeta pidiéndole silencio, hecho que vuelve a repetir cuando exige a don Cristóbal y a doña Rosita que salgan a escena, puesto que el público les está esperando (1975: 494). En *Amor de don Perlimplín...* los dos duendes inician un diálogo dirigido al público donde manifiestan su preocupación por mostrar la bondad del personaje. En *Así que pasen cinco años* los personajes pasan con facilidad de un mundo a otro, confundiendo los límites de la representación. Y, ¿qué decir de *El público*?, un texto puramente metateatral, donde se analizan las relaciones entre el poeta y

el público, o de *Comedia sin título*, en la que no se aprecian las lindes del teatro y el autor entra en discusión con unos espectadores, convertidos en personajes, que le recriminan que no se les dé el teatro que buscan, mientras «*corriendo por la escena un hombre vestido de mallas rojas. Lleva una cabeza de lobo. Da dos saltos y cae en medio de la escena*» (1975: 124).

Buscó asimismo el alejamiento del espectador de la ficción dramática a través de las precisas indicaciones que realizó sobre aspectos relacionados con la corporeidad de los intérpretes como su gestualidad, vocalización y movimiento en escena con una funcionalidad claramente connotativa. El acto segundo de *La zapatera prodigiosa* se abre con una acotación sobre la gestualidad y la vocalización, a través de la cual se sugiere que se trata de una escena de cine<sup>6</sup>. En los *Títeres de Cachiporra*, García Lorca advierte al espectador/lector de la intención tragicómica del género en la acotación que acompaña a la declaración de Rosita a su novio: «(Pausa, en la que ROSITA llora cómicamente, casi ahogada.)» (1975: 74). En *La zapatera prodigiosa* el personaje de Don Mirlo «*Le tiembla la voz y mueve la cabeza como un muñeco de alambre*» (1975: 274). En *Mariana Pineda* Federico advierte que en la aparición de Pedrosa «*Hay que huir de la caricatura [...]. En esta escena se ha de notar mucho más lo que no se dice que lo que se está hablando*» (1975: 188-189). En su acercamiento a las raíces del inconsciente colectivo Federico García Lorca incidió en la necesidad de que las obras se ajustasen a un ritmo dramático, al igual que en la poesía. «Hace falta mucho y muy cuidadoso ensayo para conseguir el ritmo que debe presidir la representación de una obra dramática. Para mí, esto es de lo más importante. Un actor no se puede retrasar un segundo detrás de una puerta», declaró a Alardo Prats en una entrevista publicada en *El Sol* en 1934. Esta importancia del ritmo fue corroborada por el escenógrafo José Caballero, quien comentó en el diario *ABC*: «El quería que su obra funcionara con la misma precisión de un mecanismo de relojería, sin un solo fallo»<sup>7</sup>. En su rechazo a la racionalidad del teatro realista y naturalista predominante en los escenarios, Federico García Lorca buscó imprimir una vertiginosidad más acorde con el ritmo preconizado por los movimientos vanguardistas del momento. Son textos que remiten a su afición por el cine, del que extrajo algunas de sus técnicas para acentuar la percepción sensorial frente a la racionalidad. Sirvan como ejemplo la vertiginosidad de las escenas de *El paseo de Buster Keaton*, su homenaje más directo al cine, una compleja trama que presenta a este asesinando a sus cuatro hijos con

<sup>6</sup> «Al actor que exagere lo más mínimo en este tipo, debe el director de escena darle un bastonazo en la cabeza. Nadie debe exagere: La farsa exige siempre naturalidad. El autor ya se ha encaygado de dibujar el tipo, y el sastre, de vestirlo. Sencillez. El MOZO se detiene en la puerta. DON MIRLO y el otro MOZO vuelven la cabeza y lo miran. Esta es casi una escena de cine. Las miradas y expresión del conjunto dan su expresión».

<sup>7</sup> Y continúa: «Aún recuerdo cómo trabajó en el montaje de la escena de las lavanderas. Cada cual decía a su manera el parlamento correspondiente; Federico, en plena nerviosidad de dirigir, exclamaba: '¡No, no. Así no! No perder el ritmo!' Porque él quería que aquello fuera un poema unitario interpretado por varias voces, sin que se perdieran las inflexiones y el ritmo de cada una de ellas, para que formaran un total bien conjuntado y medido» (Caballero, 1984: 1).

un puñal de madera, mientras un negro come un sombrero de paja, una americana se dirige a él preguntando por la posesión de una espada adornada con hojas de mirto o un anillo con la piedra envenenada, y una joven, que llega a su presencia en bicicleta, se desmaya a sus pies.

Este distanciamiento y ruptura del climax dramático se acentúa también a través de la coreografía, con una significativa funcionalidad connotativa. El baile expresa el amor de los protagonistas como en *El público*, donde la figura de cascabeles confiesa a la figura de pámpanos que «danzando es la única manera que tengo de amarte». El baile actúa metateatralmente para indicar cierto distanciamiento en *Así que pasen cinco años*, donde la salida de los personajes en el último acto debe hacerse «*marcando un paso de baile y con el dedo sobre los labios.*») (1975: 436). El baile puede significar acoso cuando las vecinas rodean a la zapaterita, pero también deseo de libertad, como en el final de esta obra, en *El maleficio de la mariposa*, o en el baile de Adela en *La casa de Bernarda Alba*. El baile indica alegría por un casamiento –*Tragedia, Doña Rosita, Bodas de sangre*–, pero acompaña asimismo a la muerte: los personajes protagonizan el cortejo de la *Tragedia* a ritmo de procesión. Esta funcionalidad de los desplazamientos coreográficos se acentúa cuando acompañan la formación de los coros, como en *Yerma*, cuya escena se cierra con el movimiento rítmico de las lavanderas y en la escena de la romería del último acto que se desarrolla con ritmo de danza.

Obviamente es en sus «comedias imposibles» donde se produce una intensificación de la ruptura de estos límites espacio-temporales al jugar con la dualidad de tramas y espacios: los dos espacios de *El público*, el Teatro al aire libre y el Teatro bajo la arena; los espacios de la vida y la muerte en *Así que pasen cinco años*, y los distintos «escenarios» de *Comedia sin título*. Pero también con la pluralidad y superposición de acciones, la sustitución del tiempo objetivo por el tiempo interior, y el gusto por lo onírico. Este cuestionamiento de la ficción dramática a través de la mezcla de realidad y fantasía se percibe en las numerosas personificaciones de animales, objetos, vegetales, conceptos, y elementos del ámbito fantástico y del universo literario que aparecen en sus creaciones: los insectos de *El maleficio de la mariposa*; la luna, convertida en leñador, y la muerte, transformada en mendiga, en *Bodas de sangre*; el mosquito, la hora del reloj y los muñequitos que comparten los problemas de los protagonistas de la *Tragicomedia...* y el *Retablillo de D. Cristóbal*; los dos duendes que viven en el mismo universo que los humanos en *Amor de don Perlimplín...*; el gato (la gata), el arlequín, el eco, la máscara de *Así que pasen cinco años*; los caballos y las figuras de pámpanos y de cascabeles, y El traje de Arlequín y El traje de bailarina de *El Público*.

En la innovación de su discurso narrativo y audiovisual que tanto sorprendió en su época jugó un destacado papel la búsqueda de la estilización y el juego simbólico en la concepción del espacio escénico. Además de poeta, músico, director y autor dramático Federico fue un gran amante de la expresión pictórica. Prueba de ello fueron los numerosos dibujos realizados en varios formatos (Hernández, 1990), entre ellos los realizados en las cartas dirigidas a su familia y amistades. La importancia de los juegos cromáticos es bien visible en las acotaciones sobre los decorados de sus textos. En *La zapatera prodigiosa* las paredes recuerdan

los colores de los cartelones pintados de la literatura infantil y popular, de las historias de ciego, divididas en pequeños cuadros «*pintados con almazarrón y colores violentos*». En *Mariana Pineda*, los decorados de Salvador Dalí y Federico García Lorca muestran líneas y cromatismo de claras influencias surrealistas y picassianas. En la acotación inicial a su *Teatro de aleluyas*, cuatro hojas conservadas que contienen elementos básicos de la obra, se aprecia el protagonismo otorgado a los colores por su significativo contenido simbólico: «Encuadradas en un margen oscuro se irán viendo las escenas sobre fondos verdes, amarillos y blancos. Las figuras irán siempre vestidas de negro con las manos y caras del color del fondo y los rasgos dibujados en negro». El último cuadro del acto tercero de *Bodas de sangre* tiene lugar en una habitación dominada por el color blanco, un color que parece sugerir el carácter casi religioso de la tragedia que va a acontecer: «*Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia*» (García Lorca, 1975: 604). En *El público*, el cuadro quinto presenta “una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un DESNUDO ROJO coronado de espinas”.

Esta funcionalidad simbólica y plástica del cromatismo se aprecia también en las acotaciones sobre los figurines. En *La zapatera prodigiosa* se indica que «*Viste un traje verde rabioso*» (1975: 257), un color asociado a la vida y la vitalidad. Es también el color del traje que viste Adela como símbolo de ruptura frente al luto impuesto por las convenciones sociales en *La casa de Bernarda Alba*. Es el color del figurín de María, la amiga de doña Rosita y de la máscara de *Así que pasen cinco años*. Es bien conocida la asociación del color negro con la muerte en la tradición española, pero menos la del azul. Azul es el color del vestido del niño muerto de *Así que pasen cinco años*, al igual que el de los dos criados en el último acto. Indagó también en las posibilidades expresivas del rojo para representar el amor pasional, sin contención, de la sangre que precede a la muerte; es el color de la «capa roja» de Perlimplín, el traje rojo fuego de la actriz que encarna a Lady Macbeth de la *Comedia sin título*, el de una de las figuras de *El público* «cubierta totalmente de Pámpanos rojos», y el que define al personaje del DESNUDO ROJO de *El público*. Hay que llamar la atención sobre la capacidad connotativa que le dio a las variaciones cromáticas en los figurines, un aspecto que le permitió reflejar las transformaciones de los estados de ánimo de los protagonistas. *Mariana Pineda* entra «vestida de malva claro» para simbolizar que su «alma tiene el mismo color del vestido» y convertida ya en mártir aparece en la última estampa con un «espléndido traje blanco». El traje rosado que utiliza la protagonista de *Doña Rosita la soltera* a lo largo de toda la representación es sustituido al final por uno blanco. Conviene, por otra parte, recordar el efecto plástico de los figurines de las vecinas de *La zapatera prodigiosa*, ataviados con figurines en rojo, morado, negro, verde y amarillo, un estallido impresionante de color en su deambular coreográfico.

En su ruptura de los límites espacio-temporales Federico García Lorca prestó una gran atención a la luminotecnia. En el prólogo de *La zapatera prodigiosa* la

luz permite el paso a la ficción: «(Se descorre la cortina y aparece el decorado con tenue luz.) [...] (Va creciendo la luz.) [...] (Se quita el sombrero de copa, y este se ilumina por dentro con una luz verde)» (1975: 256). Los juegos luminotécnicos permiten sugerir espacios, sentimientos y situaciones. En *Yerma*, la luz del amanecer acentúa la clandestinidad de la acción de la protagonista cuando se dirige con la muchacha a ver a Dolores, la conjuradora: «(La escena está casi a oscuras. Sale la HERMANA 1.<sup>a</sup> con un velón, que no debe dar al teatro luz ninguna, sino la natural que lleva)» (1975: 671).

Otro aspecto de gran importancia en su innovador lenguaje teatral radica en la relevancia otorgada a la concepción del espacio sonoro, donde ofreció protagonismo a la música y el coro. Son bien conocidas las numerosas canciones intercaladas en sus textos, procedentes de la tradición musical del teatro popular, como «¡Ay, jaleo, jaleo,/ya se acabó el alboroto/y vamos al tiroteo», de *La zapatera prodigiosa*; «Con el vito, vito, vito», de la *Tragicomedia*; el cantar de boda «¡Despierte la novia/la mañana de la boda!» de *Bodas de sangre*; «No te pude ver/cuando eras soltera,/mas de casada/te encontraré...», de *Yerma*, o el cantar de los segadores «Ya salen los segadores/en busca de las espigas» de *La casa de Bernarda Alba*, cantos inspirados en el folklora andaluz (Tinnell, 1980). Pero no quiso prescindir de la tradición musical clásica, como en *Amor de don Perlimplín...*, concebida como una ópera de cámara, con entre actos unidos por sonatinas de Scarlatti. Por otra parte, utilizó los instrumentos musicales con un alto componente simbólico. Las caracolas de los pastores sugieren el desgarramiento de Yerma y Víctor poco antes de la marcha de este, un sonido que vuelve a oírse en dos ocasiones más. En *Amor de don Perlimplín...* la aparición de los duendes se produce al son de unas flautas que parecen introducir a un estado de sueño: «Dos DUENDES, saliendo por los lados opuestos del escenario, corren una cortina de tonos grises. Queda el teatro en penumbra. Con dulce tono de sueño, suenan flautas)» (1975: 337). Dos violines representan al bosque en el primer cuadro del tercer acto de *Bodas de sangre*. La guitarra acompaña a Mariana en su soledad y permite en la *Tragicomedia* la introducción del sueño de doña Rosita. El sonido de las trompetas precede la aparición de los cuatro caballos de *El público*. Una interpretación lejana de una partitura de Cerny sugiere la melancolía de doña Rosita ante el anuncio de la marcha de su novio.

En esta concepción del espacio sonoro el coro adquiere un gran protagonismo, ya que, al igual que en la tragedia griega, «lo utilizo para dar argumento [...] para no incurrir en lentitud, porque tengo la preocupación de que todo tenga un gran ritmo». En *Yerma* el diálogo de las lavanderas actúa como un coro que narra las acciones que han precedido a la situación actual del drama: el ansia de maternidad de Yerma, su creciente desquiciamiento, y la decisión del marido de traer a sus dos hermanas solteras para el cuidado de la casa. El coro permite la ampliación de los espacios escénicos y sonoros. Las vecinas, beatas, curas y el resto del pueblo en *La zapatera prodigiosa* son una masa coral que, aunque no tenga palabra, constituye un personaje más reprobando o aprobando el comportamiento de la protagonista. Actúan también como coro en esta obra las voces que cantan las satíricas coplas, los gritos asustados procedentes de la pelea de los mozos, las riñas de

la zapatera antes del levantamiento del telón, sus contestaciones a palabras que le llegan aunque no pueda verse a su interlocutor, el saludo a una persona que cruza por la calle...

3. La tercera clave para comprender la recepción de su teatro por parte de la sociedad y su contribución al proceso de construcción de la identidad colectiva española radica en su compromiso con el cambio social a través del teatro, considerado un soporte fundamental para la educación de un país. En su *Charla sobre teatro* (14-08-1934) declaró:

Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.

Para Federico el teatro constituía un vehículo idóneo para el cambio social, un aspecto señalado en varias entrevistas concedidas con posterioridad a su *Charla*. «El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual», declaró a González-Deleito en 1935 (1975: 982). «En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. [...] yo tengo un ansia verdadera de comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad» insistió a Bagaría en 1936 (1975: 1020).

La sociedad española respondió desde sus primeros estrenos a favor o en contra de esta concepción del teatro «como vehículo idóneo para el cambio social» que implicaba una decidida apuesta por la diversidad ideológica, de género y de culturas y etnias (Hartwig, 2018). Todo el teatro lorquiano es un canto al amor imposible, efímero, prohibido, basado en la casualidad, solo alcanzable en la distancia, el recuerdo y el disfraz, incapaz de concretarse en una realidad tangible sin que ello conlleve la muerte, una recreación del eros y thanatos de la tradición clásica. Muestra la prevalencia de los instintos sobre las convenciones sociales y la razón, sobre todo en las tragedias del amor no correspondido en el medio rural de la Andalucía profunda de comienzos de siglo: en la muerte de Leonardo y el novio de *Bodas de sangre*; en el estrangulamiento de su marido a manos de la protagonista en *Yerma*, y en el suicidio de Adela cuando cree muerto a Pepe el Romano. Pero su teatro alberga asimismo la defensa de un determinado modelo político, explícito claramente en la oposición al absolutismo monárquico mostrado en *Mariana Pineda*, y una acerada defensa de la diversidad de género, que se concretó en la ruptura con las convenciones sociales sobre el papel de la mujer en la sociedad y en la familia, asociado a la supeditación al varón y a la pasividad (Nieva de la Paz, 2008). La caracterización de sus protagonistas femeninas se aleja del paradigma de la feminidad de la época: la zapaterita, Mariana Pineda, la

novia en *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Adela*, *Belisa*...). Sus textos revelan una concepción transgresora de la conyugalidad y la maternidad, ejes que sostienen tradicionalmente el patriarcado (Lagarde, 2011), un planteamiento que contempla la separación temporal de los matrimonios (*La zapatera prodigiosa*), el adulterio (*Bodas de sangre* y *Amor de don Perlimplín*...) y el asesinato (*Yerma*), donde se plantea además las relaciones sexuales al margen de la procreación. La escenificación de un adulterio llegó a provocar la prohibición por parte de la censura del estreno de *Amor de don Perlimplín*... previsto en 1929 por el grupo Caracol. Conviene recordar además cómo el planteamiento de otras opciones de orientación sexual como la homosexualidad, explícita en varios textos (Peral Vega 2015), no facilitó el estreno de estas obras, a pesar de los esfuerzos infructuosos llevados a cabo por el autor.

Por otra parte, la figura de Federico García Lorca estaba ya asociada a la defensa de los valores culturales y educativos de la sociedad progresista de aquel entonces, sobre todo a partir de la proclamación de la República el 14 de abril de 1931. Hay que recordar aquí los importantes cambios políticos acaecidos en la sociedad española entre 1923 y 1936: las dictaduras de Capitán General Miguel Primo de Rivera (1923-1930) y del General Berenguer (1930-1931); el levantamiento de Jaca y fusilamiento de los capitanes Fermín Galán y García Hernández (14-12-1930); la proclamación de la Segunda República (14-04-1931); la llegada del Bienio conservador cedista (1933-1935); la proclamación de la huelga general de octubre 1934; las elecciones generales (16-02-1936), que dieron el triunfo a la conjunción del Frente Popular, y el levantamiento militar y estallido de la Guerra Civil (18-07-1936).

¿Cuál fue la respuesta de la sociedad española del momento ante el estreno de sus obras? Esta asociación de Federico García Lorca con la sociedad más comprometida con la igualdad y el cambio social, la transgresión de sus temáticas y la innovación de su lenguaje expresivo provocaron la división en la crítica de sus espectáculos según se tratara de medios conservadores o progresistas, un fenómeno que se intensificó conforme fue cobrando popularidad y visibilidad pública su figura, sobre todo tras la proclamación de la Segunda República y el encargo de poner en marcha *La Barraca* en 1932 (figs. 3 y 4). Son críticas que inciden en visibilizar el éxito de público alcanzado en los estrenos o, por el contrario, en cuestionar el tipo de público asistente, alejado de los circuitos teatrales. Sirva como ejemplo el estreno en Madrid de *Mariana Pineda*, en plena Dictadura de Primo de Rivera. La detención y ajusticiamiento de Mariana Pineda en 1831 por haber bordado la bandera de una conspiración contra la monarquía reinante con las palabras «Ley, Libertad, Igualdad» permitió al crítico de *La Voz*, Melchor Fernández Almagro, reivindicar el movimiento político contra el absolutismo: «¡Dichosa edad y años dichosos aquellos en que un grupo de almas arrebatadas por la fe que excluye el interés redimían a todo un pueblo de su abyecto servilismo». Una opinión muy distinta a la del crítico de *El Debate*, Jorge de la Cueva, quien, ante la evocación «de aquella época de turbulencias» y de «conceptos grandilocuentes y los anhelos generosos, tan pobres y tan estériles, en la realidad», constató el fracaso de aquella iniciativa. El estreno en el Teatro Español de *La zapatera*

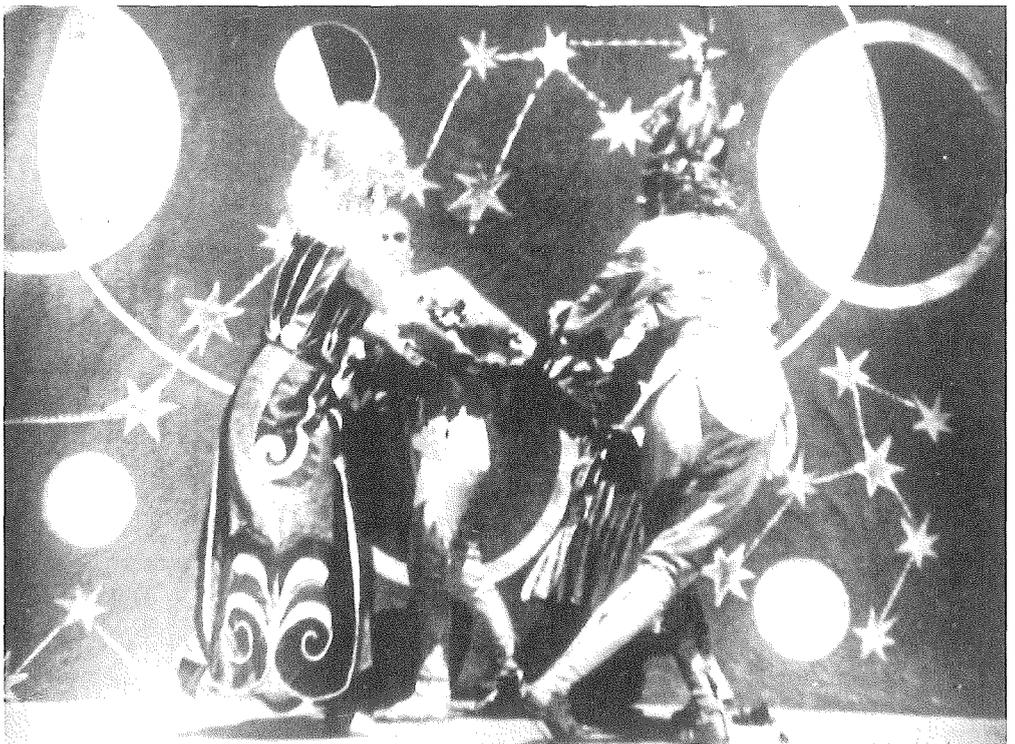


Fig. 3. Federico García Lorca en el papel de Sombra para la representación del auto sacramental de *La vida es sueño* (1932). Procedencia: Fundación Federico García Lorca; y Fig. 4. La Barraca. Auto sacramental de *La vida es sueño* (1932). Escena de la lucha de los elementos. Procedencia: Fundación Federico García Lorca.

*prodigiosa* tres años después reavivó el debate sobre la necesidad de crear en España un Teatro Nacional y sobre la posibilidad de asentar su sede en dicha sala aprovechando la finalización de la contrata del mismo a la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (Vilches/Dougherty, 1997), un debate en el que Rivas Cherif, asesor artístico de Margarita Xirgu, tuvo un gran protagonismo. De ahí que Enrique Díez-Canedo, crítico de *La Voz*, aprovechara la oportunidad para llamar la atención sobre la posibilidad de que el teatro pudiera tener una «eficaz acción pública» al haber podido abandonar los escenarios íntimos donde se había movido hasta entonces el grupo Caracol por un escenario como el Teatro Español. En el otro extremo de la balanza, Luis París, crítico de *El Imparcial*, señaló que se trataba de una «obrita [...] banal y sin sustancia, desprovista de las más indispensables condiciones para llegar a feliz término en diversos momentos y circunstancias».

Con el estreno de *Bodas de sangre* en una fecha tan emblemática como el 8 de marzo de 1933 se da un paso más en la percepción de la contribución del teatro de Federico García Lorca a la denuncia de la grave discriminación a la que se veían sujetas las mujeres españolas durante el período y la necesidad de erradicar esa desigualdad y defender sus derechos como ciudadanas. Conviene recordar aquí la amplia polémica sobre el voto<sup>8</sup> y los debates surgidos en el ámbito político tras la publicación de ensayos como *La condición social de la mujer en España* (1919), de Margarita Nelken; *La mujer moderna y sus derechos* (1927), de Carmen de Burgos; *La mujer española ante la República* (1931), de María Martínez Sierra (María de la O Lejárraga), y *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo* (1936), de Clara Campoamor, sin olvidar los ensayos de la diputada y escritora Matilde de la Torre y de Isabel de Oyarzábal. El estreno de *Bodas de sangre* permitió a Antonio Espina, crítico de *Luz*, visibilizar por primera vez la situación de desigualdad de las mujeres: «La Madre y la Novia quedan vivas. A ellas, ‘como a mujeres’, no las llega la paz de la muerte redentora, sino la resignación y el sacrificio inextingibles». Por eso no debe sorprender la presencia de políticos e intelectuales en el estreno, como así lo constató Núñez de Arenas en *La Voz*: «El público, en el que se encontraban el ministro de Instrucción Pública y los escritores y artistas más conocidos de Madrid, aplaudió mucho todos los actos e incluso algunos cuadros».

El estreno de *Amor de don Perlimplín...* estuvo condicionado por el mismo clima de acontecimiento político, pero con una mayor acritud, habida cuenta de

---

<sup>8</sup> El derecho al sufragio pasivo que permitía a las mujeres presentarse como candidatas no se reconoció en España hasta la celebración de las Cortes Constituyente de junio de 1931 (Capel, 2003), en las cuales salieron como diputadas Margarita Nelken, Clara Campoamor y Victoria Kent. Sobre las intervenciones de estas políticas y la defensa del sufragio por Clara Campoamor, véanse Campoamor, 1936 y Fagoaga y Saavedra, 1986. Hubo otro intento previo al mencionado con anterioridad que fue la promulgación del Real Decreto de 8 de marzo de 1924 durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Aunque sólo se llegó a aprobar para las elecciones municipales, concedía el voto activo y pasivo a toda mujer mayor de edad (23 años), libre de cualquier tutela o sujeción (a la patria potestad o a la autoridad marital).

los sucesos que estaban teniendo lugar en esa Primavera de 1933, aviso de lo que pasaría más tarde con *Yerma*. Mientras la prensa liberal situó la obra en la línea de otras funciones «de arte» pensadas para un público selecto e incidió en la belleza de la presentación escénica, Jorge de la Cueva no dudó en censurar «lo libre del asunto» y el lenguaje «crudo» (*El Debate*) y para Acorde, crítico de *Informaciones*, la obra se quedaba en «Divertimiento más que otra cosa».

El estreno de *Yerma*, que se vio marcado por una gran controversia en torno a la moralidad de la obra y el tipo de público asistente. Los críticos de los periódicos más liberales la consideraron como una de las grandes tragedias contemporáneas, como Melchor Fernández Almagro (*El Sol*), quien destacó «su visión de la tragedia simple, unitaria y directa» cuando no existían, a su parecer, tragedias en el teatro contemporáneo. También apuntaron, como Arturo Mori, crítico de *El Liberal*, el interés de recrear una tragedia que gira sobre el tema de la esterilidad femenina. Por el contrario, los rotativos más conservadores apreciaron en la obra un caso patológico y crudezas innecesarias. Luis Araujo-Acosta en *La Época* sentenció: «Su poema de la mujer estéril» es «un caso patológico de obsesión, de idea fija, de locura». «No hay allí la más breve brizna de verdadero teatro». En *ABC*, Adolfo Crespo tras señalar crudezas innecesarias en boca de la vieja pagana y la necesidad de censurarlas, insistió en que se trataba de una obra de un poeta, más que de un dramaturgo. Es de destacar la opinión de Ramón J. Sender, quien en *La Libertad* escribió: «No es una tragedia, sino el esquema mediocre de una buena tragedia, al que se le han incrustado dos poemas espléndidos: el de las lavanderas y la bacanal [...] que para mi gusto valen por la obra entera». También dedicaron múltiples líneas a abordar el tipo de público asistente. José Venegas, crítico de *Noticias gráficas* se hizo eco de las personalidades que presenciaron el estreno: «Lleno el teatro en el que figuraban los más destacados intelectuales del país». En una de las fotos publicadas aparecían Valle-Inclán, Pura Ucelay, Ángel Lázaro y Francisco López Silva. En otra, Miguel de Unamuno. Díez-Canedo, quien constató también el éxito de público del estreno, aprovechó la oportunidad para llamar la atención sobre la necesidad de que los autores se abrieran a «otro público en el que se advierte el cansancio de lo antiguo y el afán de lo nuevo; otro público para que los autores jóvenes lo estudien y lo atiendan» (*La Voz*). Sin embargo, el crítico de *Informaciones* arremetió contra este mismo tipo de público, al que le negó la condición de «aficionado al teatro», ya que «abundaban en él los jóvenes, que forman como una corte de García Lorca».

Otro aspecto que dividió al público y la crítica de aquel entonces fue esa innovación en el discurso narrativo y audiovisual del teatro de Federico García Lorca. Si en el estreno en 1920 de *El maleficio de la mariposa* la reacción fue de sorpresa y rechazo, en la presentación de *Mariana Pineda* en 1927 algunos sectores de la sociedad española comenzaban a entender estas innovaciones. José Alsina (*La Nación*) alabó en *Mariana Pineda* la «adecuada simplificación» de la presentación escénica con las escenografías «sintéticas» de Dalí: «original y elocuente decorado de Salvador Bartolozzi, pues contribuía al sincretismo perseguido en la unificación del sentimiento, de la palabra y del color». Tres años después Fernández Almagro (*El Sol*) señaló que «*La zapatera prodigiosa* gustó mucho, divirtió y

emocionó con el juego, perfectamente combinado, de sus distintos planos»: los literarios, completados con otros de color y sonidos, lo humorístico y lo patético. Y con ocasión de la presentación de *Bodas de sangre*, Buenaventura L. Vidal (*La Nación*) elogió su «teatralidad», «tan bien entendida que ni un instante decayó el interés en el público, antes, por el contrario, en aquéllas y en esta fue donde más entusiasmó al auditorio». Juan Chabas (*Luz*), observó cómo en *Amor de don Perlimplín*... a primera vista un «juego bufo de marionetas», iba poco a poco, en virtud del ritmo musical, «convirtiéndose en drama humano, hasta alcanzar su patética emoción de símbolo». Díez-Canedo (*La Voz*) consideró que la teatralidad de *Yerma*: «Raya en lo más alto de la arte».

En relación con la modernidad de su puesta en escena, la reacción de los medios conservadores fue negativa. Luis de Armiñán (*Informaciones*) apreció en *Mariana Pineda* la inadecuación del decorado «sintético» para suscitar «la emoción dramática» y el «efecto escénico». Sobre *Bodas de sangre*, el crítico de *ABC*, Adolfo Crespo, censuró la utilización del símbolo y la ruptura de la verosimilitud de la tragedia a través de la «intervención» de «personajes de fantasía, materialización de seres o conceptos de la Naturaleza, que no eran absolutamente precisos para marcar el influjo de la fatalidad».

### Preservación de su legado y proyección internacional: icono de la diversidad ideológica, diversidad de género, diversidad/divergencia de lenguajes expresivos y diversidad de culturas

Tras su muerte, gracias a la preservación de su legado y de la proyección internacional de sus obras posibilitadas por sus amistades, su familia y el hispanismo internacional, el teatro de García Lorca volvió a contribuir al proceso de construcción de la identidad colectiva española cuando se produjo su recuperación para la escena comercial a partir de la década de los sesenta (antes habían tenido lugar algunas tentativas en los teatros de cámara y ensayo, como la representación en 1950 por parte de La Carátula de *La casa de Bernarda Alba*, cinco años después de su estreno en Buenos Aires).

Es posible hablar de tres grandes períodos en este proceso. Un primer momento en el que se convierte en icono de los valores políticos y culturales de la Segunda República; un segundo, a partir de la década de los sesenta, en el que se produce el reencuentro de la sociedad española con su figura y su obra, convertido en símbolo de una nueva sociedad que aboga por la reconciliación, y un tercero, ya en Democracia, donde se intensifica su valor como icono de la diversidad ideológica, de género (defensa de los derechos de las mujeres y aceptación de otras identidades sexuales –homosexualidad–), de etnias y culturas, y, por supuesto, de lenguajes expresivos (estrenos de su teatro *imposible* en Madrid).

En relación con el primer período, conviene recordar el estreno en el Teatro Avenida de Buenos Aires de *La casa de Bernarda Alba* (1945), pero también la publicación de algunas de sus obras dramáticas y de libros claves para la comprensión de su figura. Habría que mencionar la edición de sus *Obras completas* por

Guillermo de Torre (1938) y Arturo del Hoyo (1954), la de *Poeta en Nueva York* por José Bergamín (1940), y la de sus *Tragedias*, por su hermano, Francisco (1947). Asimismo fueron determinantes en la proyección internacional de su figura y la conservación de su legado la publicación de estudios como *Federico García Lorca. Vida y obra*, de Ángel del Río (1941), *Federico García Lorca y su mundo*, de José Mora Guarnido (1958), y *En España con Federico García Lorca*, de Carlos Morla Lynch (1958), a los que habría que sumar los de un gran número de hispanistas (Vilches, 2008).

Estas publicaciones permitieron el acceso a sus textos de los profesionales de la escena española que a partir de la década de los sesenta representaron su teatro en algunas de las principales salas teatrales madrileñas. El público y la crítica acogieron con expectación y cada vez mejor aceptación el reencuentro de la sociedad española con la figura y la obra de Federico García Lorca, convertido ya en símbolo. Contribuyeron a ello directores de escena como Luis Escobar, José Tamayo, Alfredo Mañas, Juan Antonio Bardem y Víctor García, quienes entendieron la teatralidad de las obras de su trilogía andaluza y de *La zapatera prodigiosa* en su presentación en los teatros madrileños Eslava (1960), Bellas Artes (1962), Goya (1964), Marquina (1965) y Comedia (1971). Si durante el período republicano su teatro suscitó la división de la crítica, a partir de la década de los sesenta se produjo una paulatina apertura de la periódicos más conservadores a su puesta en escena, resaltando el éxito de público, su valor literario y la importancia y satisfacción de que estuviera en los escenarios, de «su vuelta» (*ABC*, *Arriba*, *El Alcázar*, *Pueblo*), lo que contribuyó a la consolidación del mito y de su condición de portavoz de una nueva sociedad que abogaba por la reconciliación.

El primer gran estreno, el de *Yerma* (fig. 5), bajo la dirección de Luis Escobar (Eslava, 21-03-1960), permitió a Vázquez Zamora desde las páginas de la revista literaria *Ínsula* reivindicar abiertamente el deseo de conocer su teatro por parte de un público que se enfrentaba a «la anemia teatral persistente en España» («Los llenos diarios del teatro Eslava demuestran con qué entusiasmo se ha acogido a este poeta español que había pasado demasiado tiempo en el extranjero»). Dos años después, la presentación en el Teatro Bellas Artes por parte de José Tamayo de *Bodas de sangre* permitió a Francisco García Pavón, crítico de *Arriba*, expresar su satisfacción ante el regreso de «una de las producciones escénicas más expresivas del teatro poético español». Cuando llegó la tercera entrega de su trilogía con el estreno de *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Goya (10-01-1964), Arcadio Baquero, en *El Alcázar* incidió en la importancia de su representación en los escenarios madrileños: «La obra, la creación máxima del poeta español, está ahora, en pie, en un escenario madrileño. Eso es lo importante». Hay que tener presente otro estreno anterior fuera del circuito comercial, el de *La casa de Bernarda Alba* en el Parque Móvil Ministerios (20-03-1950), realizado en el marco del teatro de arte y ensayo por el grupo La Carátula, dirigido por José María de Quinto y José Gordon, lo que llevó a Alfredo Marquerie a escribir en *ABC* que se trataba de «una de las mejores piezas de la escena contemporánea, por su ambiente, por su estilo, por su construcción y su tensión, por las enormes calidades humanas y teatrales que encierra». Cuando llegó el trabajo de Alfredo Mañas al Teatro Mar-



A partir de la llegada de la Democracia, tras el período de la Transición Política (1976-1978), el tercer período mencionado, se intensifica su valor como icono de la diversidad ideológica, diversidad de género por su acerada defensa de los derechos de las mujeres y la aceptación de otras identidades sexuales –homosexualidad–, diversidad de culturas y etnias, y, por supuesto, diversidad/divergencia de lenguajes expresivos. Las representaciones y estrenos en Madrid por grandes directores de escena como Miguel Narros, José Luis Alonso, Lluís Pasqual, Joan Baixas y Lindsay Kemp de su *teatro imposible* –*Así que pasen cinco años* (Eslava, 19-09-1978), sus diálogos en *5 Lorcas 5* (Teatro María Guerrero, 22-10-1986), *El público* (Teatro María Guerrero, 16-01-1987) (fig. 6), y *Comedia sin título* (María Guerrero, 23-06-1989)– supusieron la consolidación de su teatro como símbolo del nuevo país y paralelamente como parte fundamental del patrimonio clásico universal.

El camino estaba abierto para que la sociedad española reivindicara, además de su valor como icono de los valores culturales y políticos de la Segunda República, la significación de su obra literaria en el contexto internacional y su valor como icono de la diversidad de género y de la diversidad de lenguajes expresivos. En el diario *El País* Jorge Semprún escribió en 1976: «Pero Lorca no es sólo una muerte, también es una obra». En efecto, la sociedad y la crítica española se decantaron cada vez más por apreciar en el teatro de Federico García Lorca aspectos que hasta entonces apenas habían sido apuntados, valores como su condición de icono de la diversidad de género por su defensa de los derechos de las mujeres y de otras identidades sexuales –la homosexualidad–. Cuando se produce la apertura de la temporada con el estreno en el Teatro Eslava de la versión de Ángel Facio de *La casa de Bernarda Alba*, el 17 de septiembre de 1976, cuya Bernarda es interpretada por Ismael Merlo, López Sancho, crítico de *ABC*, apuntó: «Yo siempre he pensado que García Lorca trasponía en sus personajes femeninos lo que él, en su alma, tenía de femenino. Siempre he entendido que en la pasión de Yerma contra su infertilidad se expresaba en clave un ansia secreta de Federico y no precisamente en cuanto a varón».

La publicación en 1978 de las ediciones de *El público* y *Así que pasen cinco años*, la primera por Rafael Martínez Nadal, y la segunda por Marie Laffranque, así como el estreno de *Así que pasen cinco años*, bajo la dirección de Miguel Narros, convirtió a Federico García Lorca en símbolo de modernidad para una sociedad, la española, orgullosa de poder presentarlo entre las grandes figuras de la vanguardia del siglo xx. La complejidad estructural, la ruptura de los límites espacio-temporales, la falta de progresión argumental, la presencia de elementos fantásticos, la atención por lo espectacular, el gusto por lo onírico y la teatralidad de su *teatro imposible* le situaban entre los grandes renovadores vanguardistas de la escena mundial. Enrique Llovet en *El País* consideró que con el estreno de esta obra la «difícil, delicada y tardía inserción de la obra de Federico García Lorca en el esquema de nuestro teatro contemporáneo llega ahora a su culminación». Por su parte, Pablo Corbalán en *Informaciones* relacionó el desconocimiento de esta parte de su obra con la falta de libertad que había existido en el país. La ayuda del Ministerio de Cultura para el montaje del espectáculo le lleva a concebir esperanzas sobre la posibilidad de crearse «el nuevo teatro democrático de esta hora de España».

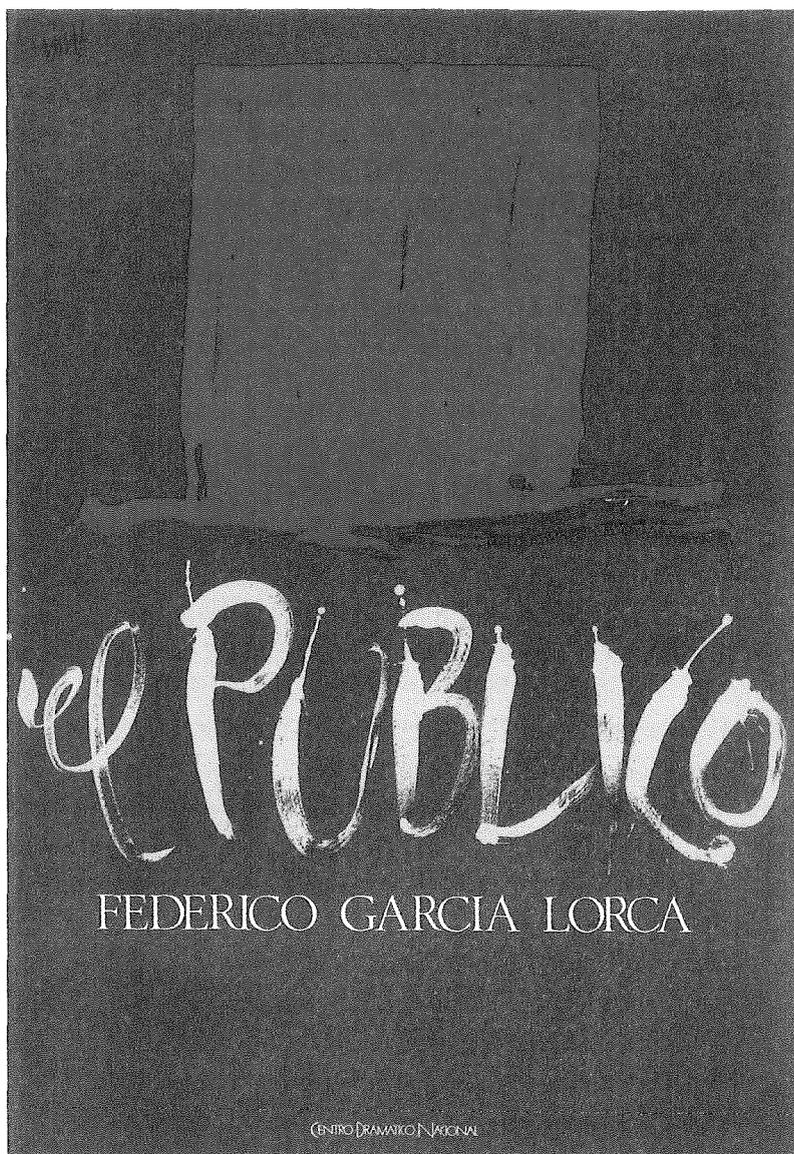


Fig. 6. Programa de la representación en el Teatro María Guerrero de *El público*, dirigida por Lluís Pasqual (1987). Procedencia: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

El estreno bajo la dirección de Jorge Lavelli de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* en el Teatro María Guerrero (12-09-1980) supuso una destacada inflexión en la consideración de Federico García Lorca como icono de la diversidad ideológica y de la voluntad de convivencia de la sociedad española<sup>9</sup>. Francisco Umbral apuntó en *El País* su importancia en el proceso de construcción de la identidad colectiva española y la intención por desmarcarse de la herencia franquista del partido en el poder, la Unión de Centro Democrático, de Adolfo Suárez:

<sup>9</sup> Previamente se había estrenado en el Teatro Guimerá, de Santa Cruz de Tenerife, el 10 de marzo de 1980.

Nuestra historia contemporánea se divide en antes y después de Lorca, como la historia de Occidente en antes y después de Cristo. De modo que lo que había la otra noche en el María Guerrero [...] era otra vez el minué de las dos Españas, que efectivamente hemos llegado a que sea un minué mejor que una guerra. [...] En el minué del estreno —digno espejo del minué del escenario— la España dividida en dos para siempre por la muerte de Lorca hizo muy bien sus pasos y su papel. [...] Todos por dos horas, en un silencio religioso, en una religión tácita e implícita que esparce su círculo más allá de lo teatral: 120 minutos de silencio y olvido por una guerra superada y un guerrero inerme a quien volaron a tiros su lenguaje de las flores. Ya que no en la Moncloa, la democracia está madura en el María Guerrero.

Los actos de celebración del 50 aniversario del estreno de *Yerma* en 1984 permitieron cuatro años después rendir «homenaje a un español universal» y «ofrecerle, con todas nuestras fuerzas, el premio que en vida nunca pudo recibir del pueblo español, al que él tan presente tenía, esas gentes que aman el teatro», como apuntó Miguel Narros, Director del Teatro Español en ese momento. En esta conmemoración se produjo también la presentación en la misma sala el 16 de noviembre de 1984 del trabajo de José Carlos Plaza con *La casa de Bernarda Alba*, un espectáculo emblemático que permitió visibilizar la condición de Federico García Lorca como icono de la diversidad de género por su denuncia de la grave situación de las mujeres en España y su condición de precursor en la defensa de los derechos de las mujeres como ciudadanas. Así lo constató Haro Tecglen, crítico de *El País*, al verla, entre otras posibilidades «como una obra de rebeldía contra unas costumbres atroces», «como una exposición dolorida crítica sobre la condición de la mujer en España». Una opinión en la que redundó varios años después, cuando se produjo la presentación en el Teatro María Guerrero el 1 de septiembre de 1992 de una nueva versión de la obra, dirigida por Pedro Álvarez-Ossorio: «No es tan extemporánea esta obra. Ni lo son otras dimensiones que Lorca sentía como bárbaras en el tiempo de escribirla (1936)». Haro Tecglen volvió a incidir en esta denuncia de la situación de las mujeres en la presentación en el Teatro Español el 8 de septiembre de 2004 de la versión de Miguel Narros de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, pero apuntando en esta ocasión en la grave lacra que suponía la violencia de género contra las mujeres en la sociedad española:

Federico García Lorca tuvo siempre un interés por mostrar el drama de la mujer española. Antes de esta obra *Bodas de sangre* y *Yerma*; después, *La casa de Bernarda Alba*. La mujer condenada, encerrada, abandonada, muerta; no siempre por un hombre, porque a veces la tiranía viene de una mujer que mantiene el tono de encierro y el destino escrito. [...] Ya somos otros, ya somos libres. Pero el periódico del día nos habla de más mujeres asesinadas por sus hombres, de peores tratos, de menos trabajo para la mujer y menos remunerado.

El estreno de *El público* en el Teatro María Guerrero el 16 de enero de 1987, bajo la dirección de Lluís Pasqual, permitió dar un paso más en esta consideración

de Federico García Lorca como icono de la diversidad de género al visibilizar y reivindicarse con este montaje otra identidad sexual, la homosexualidad. Así lo vio Fernando Lázaro Carreter en *Blanco y Negro* al plantear la obra como una «acusación a la sociedad (*El público*), que inflinge al homosexual la tortura de una perpetua contradicción consigo mismo; una requisitoria despectiva contra quienes se someten a tal imposición; y una proclamación reivindicativa de todas las formas del amor como igualmente válidas».

Otro aspecto reseñable, presente en numerosos montajes teatrales realizados a partir de la década de los noventa, sobre todo, es la reivindicación del teatro de García Lorca en su condición de icono de la diversidad cultural y étnica, con referencias explícitas al pueblo gitano). Con ocasión de la presentación en el Teatro de la Abadía de *Bodas de sangre* el 26 de octubre de 1985, bajo la dirección de José Luis Gómez, su director llamó la atención sobre su condición «universal y a la vez totalmente andaluza y española»<sup>10</sup>. De ahí su incidencia en acentuar en el espectáculo sus raíces andalucistas, sobre todo en la incorporación del cante y la música de la tradición popular. Fue también la clave del montaje de *La zapatera prodigiosa* presentado por Luis Olmos en el Teatro Albéniz el 25 de octubre de 1995, donde el coro de vecinas estuvo integrado por bailaoras de flamenco. O en el de *Yerma*, cuya versión a cargo de Miguel Narros presentada en 2012 incluía música y cante de Enrique Morente, coreografía de María Pagés, y escenografía de Juan Ruesga, quien se inspiró en los colores de la Andalucía almeriense. En esta línea habría que mencionar, entre otros, significativos espectáculos que pudieron verse en los teatros madrileños: *Bengües*, de Antonio Canales (Nuevo Apolo 19-11-1997), inspirado en *La casa de Bernarda Alba*, bajo la dirección de Lluís Pasqual; *Los flamencos cantan y bailan a Lorca*, de Mario Maya (Centro Cultural de la Villa de Madrid, 24-09-1997), y las *Yermas* de Carmen Cortés (Teatro Madrid 14-05-1998) y de la Compañía andaluza de Danza, dirigida por José Carlos Plaza (Español 4-06-2004).

## Conclusiones

El teatro de Federico García Lorca ha tenido una significativa influencia en el proceso de construcción de la identidad colectiva española durante los casi cien años transcurridos desde el estreno de su primera obra teatral en 1920 hasta la actualidad, en la que se conmemora este Año Lorca 2019. Madrid ha contribuido de manera decisiva a este proceso al abrir algunas de sus salas más importantes a la puesta en escena de sus obras, tanto en el período de preguerra como a partir de la década de los sesenta, cuando volvieron a representarse algunas de sus creaciones más conocidas y se produjeron los estrenos de su *teatro imposible*. El análisis de la recepción por parte de la crítica y del público de sus vanguardistas re-

---

<sup>10</sup> Su estreno se produjo en el Teatro Cervantes, de Almería (5-10-1985).

creaciones de géneros, temas y personajes de la tradición literaria realizado puede permitir apreciar la transformación de una sociedad, la española, deseosa de construir un futuro basado en la aceptación de la diversidad.

En efecto, el escaso número de representaciones que tuvieron sus primeros textos estrenados revelan la sorpresa inicial suscitada por un transgresor e innovador discurso narrativo y audiovisual alejado de las convenciones sociales de la época y de los estándares del teatro realista imperantes en la escena, una actitud que cambió tras el éxito alcanzado en Buenos Aires por Lola Membrives en una nueva versión de *Bodas de sangre* (1933) y por *Yerma* (1934), que llegó en Madrid a sobrepasar las cien representaciones, una cifra asociada al éxito. En aquel momento su teatro y figura se relacionan ya con a la defensa de los valores culturales y educativos de la Segunda República, lo que motivó por otra parte un incremento de la división de la crítica ante su teatro.

Gracias a la preservación y proyección internacional de su legado, posibilitadas por la labor de sus amistades, su familia y del hispanismo internacional, el teatro de García Lorca volvió a contribuir al proceso de construcción de la identidad colectiva española cuando se produjo su recuperación para la escena comercial a partir de la década de los sesenta (antes se habían producido algunas representaciones por parte de los teatros de cámara y ensayo). Los teatros madrileños, el público y la crítica acogieron con expectación y cada vez mejor aceptación el reencuentro de la sociedad española con la figura y la obra de Federico García Lorca, convertido ya en un mito. Contribuyeron a ello directores de escena como Luis Escobar, José Tamayo, Alfredo Mañas, Juan Antonio Bardem y Víctor García, quienes entendieron la teatralidad de las obras de su trilogía andaluza y de *La zapatera prodigiosa* en sus montajes realizados en los teatros Eslava (1960), Bellas Artes (1962), Goya (1964), Marquina (1965) y Comedia (1971). También los críticos de los rotativos de mayor tirada, quienes resaltaron el éxito de público alcanzado por estos espectáculos, el valor literario de las obras, la importancia de «su vuelta» a los escenarios madrileños, y la necesidad de considerar su obra como «un bien nacional» (Neville), lo que contribuyó a presentarlo como portavoz de una nueva sociedad que abogaba por la reconciliación y que comenzaba ya a plantear la necesidad de respetar la diversidad.

A partir de la llegada de la Democracia, tras el período de la Transición Política (1976-1978), el éxito logrado por los montajes de sus obras permiten seguir profundizando en su valor como icono de la diversidad ideológica y de género, por su decidida defensa de los derechos de las mujeres y por la aceptación de otras identidades sexuales, de etnias y culturas, y, por supuesto, de lenguajes expresivos. Los estrenos en teatros madrileños de su *teatro imposible* por parte de grandes directores de escena como Miguel Narros, Lluís Pasqual Joan Baixas, Lindsay Kemp y José Luis Castro –*Así que pasen cinco años* (Eslava, 1978); *5 Lorcas 5* (María Guerrero, 1986); *El público* (María Guerrero, 1987), y *Comedia sin título* (María Guerrero, 1989)– supusieron la consolidación del teatro de García Lorca como símbolo de un país que apostaba por el respeto a la diversidad y apreciaba el legado de Federico García Lorca como parte de la contribución española al patrimonio teatral universal.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACORDE (1934), «Yerma, de Federico García Lorca», *Informaciones*, 31 diciembre, p. 8.
- AGUILERA, Juan y Manuel AZNAR (1999), *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Asociación de Directores de Escena, Madrid.
- ALSINA, José (1927), «Inauguración del teatro Fontalba y estreno del drama en verso, de García Lorca, *Mariana Pineda*», *La Nación*, 17 de octubre.
- ARMIÑÁN, Luis de (1927), «La abnegada Mariana Pineda, vista en la realidad y falseada por los romances», *Informaciones*, 22 de octubre, p. 5.
- BAGARÍA, Luis (1936), «Diálogos de un caricaturista salvaje», *El Sol*, 10 de junio, en Federico García Lorca, *Obras completas*, II, Aguilar, Madrid [1975], pp. 1019-1024.
- BAQUERO, Arcadio (1964), «Críticas: *La casa de Bernarda Alba*, en el Goya», *El Alcázar*, 14 de enero, p. 24.
- CABALLERO, José (1984), «Con Federico en los ensayos de *Yerma*», *ABC, Sábado Cultural*, 29 de diciembre, p. 1.
- CAMPOAMOR, Clara (1936), *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo*. Imp. Beltrán, Madrid.
- CAPEL, Rosa (dir.) (2003), *El voto de las Mujeres. 1877-1977*, Editorial Complutense, Madrid.
- CORBALÁN, Pablo (1978), «*Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca», *Informaciones*, 25 de septiembre, p. 26.
- CRESPO, Adolfo (1933), «Informaciones y noticias teatrales», en Madrid. Beatriz: *Bodas de sangre*», *ABC*, 9 de marzo, p. 43.
- (1934), «Español: *Yerma*», *ABC*, 30 de diciembre, p. 52.
- CUEVA, Jorge de la (1927), «Fontalba. Mariana Pineda», *El Debate*, 13 de octubre.
- CHABAS, Juan (1934), «Vacaciones de La Barraca», *Luz*, en Federico García Lorca, *Obras completas* [1975], pp. 966-968.
- DE BURGOS, Carmen (1927), *La mujer moderna y sus derechos*, Editorial Sempere, Valencia.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1930), «Espectáculos de El Caracol», *El Sol*, 26 de diciembre, p. 4.
- (1934) «*Yerma*, el poema trágico de Federico García Lorca, obtuvo un extraordinario éxito», *La Voz*, 31 de diciembre, p. 3.
- DOMÉNECH, Ricardo (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Fundamentos, Madrid.
- DOUGHERTY, Dru (1996), «Poética y práctica de la farsa: *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán», en M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (coords. y eds.), *Teatro, Sociedad y Política en la España del siglo XX*, Fundación Federico García Lorca, Madrid, pp. 125-144.
- ESPINA, Antonio (1933), «Estreno en el Teatro Beatriz. *Bodas de sangre*, de García Lorca», *Luz*, 9 de marzo, p. 13.
- FAGOAGA, Concha y SAAVEDRA, Paloma (1981), *Clara Campoamor. La sufragista española*, Dirección General de la Juventud y Promoción Socio-Cultural/Ministerio de Cultura, Madrid.

- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1927), «Estreno de Mariana Pineda en el teatro Fontalba», *La Voz*, 13 de octubre, p. 2.
- (1930), «Un espectáculo de arte en el clásico coliseo municipal», *El Sol*, 25 de diciembre, p. 2.
- (1934), «Español: estreno de *Yerma*», *El Sol*, 30 de diciembre, p. 7.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1992), «El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de García Lorca», Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabapress, Madrid, pp. 89-102.
- GARCÍA LORCA, Federico (1938), *Obras completas*, Losada, Buenos Aires. Edición de Guillermo de Torre.
- (1940), *Poeta en Nueva York*, Arbol/Séneca, Nueva York/México. Edición de José Bergamín.
- (1947), *Three Tragedies of Federico García Lorca*, New Directions, Nueva York. Prólogo de Francisco García Lorca.
- (1954), *Obras completas*, Aguilar, Madrid. Edición de Arturo del Hoyo.
- (1978), *El público*, Ariel, Barcelona. Edición de Rafael Martínez Nadal.
- (1988), *El público*, Cátedra, Madrid. Edición de María Clementa Millán.
- (1989), *Charla sobre teatro*, Casa-Museo Federico García Lorca, Fuente Vaqueros. Edición facsímil.
- (1990), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Cátedra, Madrid. Edición de Margarita Ucelay.
- (1997), *Epistolario completo*, Cátedra, Madrid. Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer.
- (2005), *La casa de Bernarda Alba*, Cátedra, Madrid. Edición de M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos.
- (2018), *Comedia sin título*, Cátedra, Madrid. Edición de Emilio Peral Vega.
- GARCÍA LORCA, FRANCISCO (1980), *Federico y su mundo*, Alianza, Madrid. Edición y prólogo de Mario Hernández.
- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO (1962), «Teatro: *Bodas de sangre*, de García Lorca», *Arriba*, 11 de octubre, p. 20.
- GIBSON, Ian (2003), *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, [1998], Plaza & Janés, Barcelona.
- GONZÁLEZ-DELEITO, Nicolás (1935), «Federico García Lorca y el teatro de hoy», *Escena* (mayo), en Federico García Lorca, *Obras completas*, 1975, pp. 981-985.
- HARO TECGLEN, Eduardo (1984), «Un Lorca antes de Lorca», *El País*, 18 de noviembre, p. 46.
- (1992), «No tan insólita», *El País*, 3 de septiembre, p. 25.
- HARTWIG, Susanne (2018), *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.
- HERNÁNDEZ, Mario (1990), *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Tabapress/Fundación Federico García Lorca, Madrid.
- LAFFRANQUE, MARIE (1978), *Théâtre impossible*, Université de Lyon, Lyon.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2011), *Los cautiverios de las mujeres*, Horas y HORAS, Madrid.

- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1972), «Resurrección de *Yerma*», *Gaceta Ilustrada*, nº 17.798, 23 de enero, p. 3.
- (1972b), «El drama de *Yerma*», *Gaceta Ilustrada*, 17.799, 30 de enero, p. 3.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1988a), «Un drama enigmático», *Blanco y Negro*, 7 de agosto, p. 12.
- (1988b), «*El Público*. Un drama hermético», *Blanco y Negro*, 28 de agosto, p. 12.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1976), «*La casa de Bernarda Alba*, en una versión desnaturalizadora», *ABC*, 19 de septiembre, pp. 62-63.
- LLOVET, Enrique (1976), «Devorar a García Lorca», *El País* (26 de septiembre).
- MARQUERÍE, Alfredo (1950), «Estreno de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca», *ABC*, 22 de marzo, p. 21.
- (1965), «Teatro: *La zapatera prodigiosa*, en el Marquina», *Pueblo*, 28 de diciembre, p. 33.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (1931), *La mujer española ante la República*, Tipografía Artística, Madrid.
- MILLÁN, María Clementa (1988), «Introducción», en García Lorca (1988), pp. 13-115.
- MORA GUARNIDO, José (1958), *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Losada, Buenos Aires. Reedición con prólogo de Mario Hernández (Caja de Granada, Granada 1998).
- MORALES, Felipe (1936), «Al habla con Federico García Lorca», en Federico García Lorca, *Obras completas* [1975], pp. 1013-1018.
- MORENO BÁEZ, Enrique (1933), «La Barraca», *Revista de la Universidad Internacional de Santander*, en Federico García Lorca, *Obras completas* [1975], pp. 920-922.
- MORLA LYNCH, Carlos (1958), *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936)*, Aguilar, Madrid.
- MORI, Arturo (1934), «Una jornada gloriosa en El Español», *El Liberal*, 30 de diciembre, p. 5.
- NARROS, Miguel (1984), «Ójala que Federico pudiera estar aquí... Gracias», *Teatro Español. Noticias: El español en gira (temporada 84-85)*, p. II.
- NELKEN, Margarita (1975), *La condición social de la mujer en España* [1919], CVS Ediciones, Madrid. Edición de María Aurelia Capmany.
- NEVILLE, Edgar (1966), «La obra de Federico, bien nacional», *ABC*, 6 de noviembre, p. 4.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar et alii. (eds.) (2008). *Mujer, Literatura y Esfera pública. 1900-1940*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Philadelphia.
- NÚÑEZ DE ARENAS, M. (1933), «Información teatral. En el Beatriz. *Bodas de sangre*, tragedia en tres actos, de García Lorca», *La Voz*, 9 de marzo, p. 3.
- PARÍS, Luís (1930), «Un estreno en El Español», *El Imparcial*, 26 diciembre, p. 4.
- PEMÁN, José María (1966), «De la magia musical al hecho social», *ABC*, 6 de noviembre, p. 3.
- PERAL VEGA, Emilio (2015), *Pierrot/Lorca. White Carnival of Black Desire*, Tamesis, Londres/Nueva York.
- PRATS, Alardo (1934), «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo», *El Sol*, 15 de diciembre, en Federico García Lorca, *Obras completas* [1975], pp. 969-974.

- Río, Ángel del (1941), *Federico García Lorca. Vida y obra*, Hispanic Institute in The United States, Nueva York.
- S.A. (1930), «Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca», *La Libertad*, 24 de diciembre, p. 9.
- SEMPRÚN, Jorge (1976), «Símbolo y crítica», *El País*, 19 de agosto, p. 15.
- SENDER, Ramón J. (1934), «El poeta en escena», *La Libertad*, 5 de enero, p. 1.
- SORIA OLMEDO, Andrés (2004), *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Amigos de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
- TINELL, Roger D (1993), *Federico García Lorca y la música*, Fundación Juan March/Fundación Federico García Lorca, Madrid.
- UMBRAL, Francisco (1980), «*Splenn* de Madrid: García Lorca», *El País*, 16 de septiembre, p. 28.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael (1960), «La actualidad teatral: García Lorca en el Eslava: *Yerma*», *Ínsula*, nº 168, p. 19.
- VENEGAS, José (1935), «Un nuevo poema del Poeta García Lorca», *Noticias gráficas*, 14 de enero, p. 1.
- VIDAL, Buenaventura (1933), «Vida teatral. Estreno. Beatriz. Bodas de sangre, tragedia en verso y prosa en tres actos, de Federico García Lorca», *La Nación*, 9 de marzo, p. 7.
- VILCHES DE FRUTOS, M<sup>a</sup> Francisca (1998), «El teatro de Federico García Lorca en el contexto internacional: la dirección de escena», *Acotaciones*, nº 1 (julio-diciembre), pp. 11-21.
- (2008), «El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986)» *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. XXXIII, nº 2, pp. 65-110.
- y Dru DOUGHERTY (1992), *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Fundación Federico García Lorca/Tabapress, Madrid.
- y Dru DOUGHERTY (1997), *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Fundamentos, Madrid.
- VV. AA. (1966), *Número homenaje a Federico García Lorca*, ABC, 6 de septiembre, pp. 43 y 46-47.