

DE LORCA A LOPE

ANDRÉS SORIA OLMEDO (Universidad de Granada)

CITA RECOMENDADA: Andrés Soria Olmedo, «De Lorca a Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 287-309.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.149>>

Fecha de recepción: 01 de septiembre de 2015 / Fecha de aceptación: 17 de septiembre de 2015

RESUMEN

Lorca atendió a Lope de diversos modos. Como director de La Barraca dirigió *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo* para un público popular y rural, *La dama boba* para el público urbano de Buenos Aires, Madrid y Barcelona, y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* para el experimental Club Teatral Anfistora, acomodando los textos y la escenografía a cada contexto. Como dramaturgo y poeta integró en su obra una serie de alusiones significativas de Lope.

PALABRAS CLAVE: Federico García Lorca, Lope de Vega, intertextualidad.

ABSTRACT

Lorca paid several «forms of attention» to Lope de Vega. As director of La Barraca he staged *Fuenteovejuna* and *El caballero de Olmedo* for popular and rural audiences, *La dama boba* for the urban audiences of Buenos Aires, Madrid, and Barcelona, and *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* for the experimental Anfistora Club, reshaping the texts and the stage setting accordingly. As a playwright and poet, he integrated in his work a number of intertextual allusions to Lope.

KEYWORDS: Federico García Lorca, Lope de Vega, intertextuality.

FORMAS DE ATENCIÓN

De Federico García Lorca a Lope de Vega se tiende una red de lo que Kermode [1988:15] llamó formas de atención.¹ Quedan configuradas por el presente de Lorca y no son exclusivas de él. En los años treinta Alberti [1964:4] recapituló su actitud ante la poesía tradicional y popular en dos conferencias (1933 y 1935) donde el modelo inevitable es Lope de Vega (entre los «ahijados de Lope», Lorca, Villalón y Altolaguirre, «me considero el más cercano, algo así como un sobrino de Lope») cuyo tricentenario se celebró en 1935: «Vamos a coger los aires, sus aires, los que Lope, como Gil Vicente un siglo antes, supo cazar en los aires vivos de la poesía popular, y no para matarlos, sino para soltarlos otra vez, llenos de sangre nueva; para devolverlos otra vez al mismo aire que se los había entregado» (Alberti 1964:4; véanse también Soria Olmedo 2003:35-48 y Díez de Revenga 2003:141-149).

Lorca alcanzó los aires de Lope en poesía y teatro, desde que era estudiante de Letras hasta componer de *La casa de Bernarda Alba*, es decir durante toda su vida activa. El propósito de este trabajo es situar, resumir y comentar algunas de estas huellas.

FILOLOGÍA Y POESÍA

En el proceso de asimilación contó con la filología, por obra de su paisano, amigo y luego cuñado José Fernández Montesinos. En la carta-prólogo a Fernando Lázaro para agradecerle la reedición de *Estudios sobre Lope*, fechada en Berkeley a 19 de abril de 1967, protesta Montesinos [1967:xi] que el valor del libro no está en lo erudito sino en ser

un testimonio del querer y obrar de una generación llegada a la vida con un desapoderado deseo de reaccionar contra inconcebibles negaciones de los hombres del 98 [...] que

1. Una primera versión de este trabajo se dio en el Congreso «No te piensa pagar con versos vanos». Góngora y Lope entre su tiempo y el nuestro (Universidad de Berna, 18-19 de abril de 2013).

España no había creado una gran poesía lírica, que el viejo teatro era una montaña de incongruencias...

Escribiendo todavía desde el exilio constata con orgullo que en esa reacción

la palma, entonces como siempre, fue para los creadores. Y los creadores fueron Federico García Lorca, Rafael Alberti, con otros menores o que vinieron después. Ellos tomaron de la mano a Lope y lo volvieron a acercar a Lope mismo. (Permítame una anécdota sumamente reveladora. Allá por los años 33 o 34, cuando yo enseñaba en Madrid, leía a mis alumnos el *Peribáñez* de Lope, y al llegar a aquellos extraordinarios cantares y danzas del acto primero, una de las chicas del curso, tan lista como poco erudita, dijo entusiasmada: «¡Pero esto parece de Lorca!». Tenía razón, y probablemente sacó un sobresaliente como una casa por aquel rasgo de agudeza crítica.) Sí, aquello parecía de Lorca porque muchas cosas de Lorca parecen de Lope. Pero, y esto tengo que decirlo con gran modestia, y pido perdón por decirlo, antes había venido yo, que no había escrito versos lopescos ni de otra especie, pero había sacado a luz aquellos de Lope que mi generación mejor podía entender [1967:xi].

En resolución (y aunque la cita es ya muy larga y conviene rematarla): «Se reanudó verdaderamente la historia de España, se encontró la verdadera entraña en Lope [...], se tuvo una voluntad de reintegración desconocida antes» [1967:xi].

El gesto se enmarca en el voluntarismo que caracterizó al «nacionalismo liberal y progresista que entre nosotros se opuso al nacionalismo falso de la derecha política» (Mainer 2004:18). Y desde luego se cifra en una labor concreta, los dos tomos de *Poesías líricas* publicada en 1925 y 1926 por Clásicos Castellanos de La Lectura, hecha sobre todo en Hamburgo, en cuya universidad era lector (por cierto, trabajó en la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*). Al ir a Madrid para terminarla se encontró, en *Lo cierto por lo dudoso*, la seguidilla «Río de Sevilla, / cuán bien pareces...» y con Federico, quien le agradeció la noticia «con saltos y brincos» (Montesinos 1967:xii). En 1931 el poema reapareció en forma de *Sevillanas del siglo XVIII* en el disco grabado con la Argentinita (véase García Lorca 2010).

No era la primera vez que Federico le agradecía información sobre Lope. En su expediente académico (Soria Olmedo 2007:1, 16-19) destacan un suspenso, protestado por sus amigos (Mora Guarnido 1998:82) y una matrícula de honor, obtenida por presentar nada menos que la edición de un manuscrito autógrafo de Lope de Vega, de la comedia bíblica *Barlaán y Josafat*, prestada por el entonces

amigo de la tertulia de «El Rinconcillo» del café Alameda, ya ligado al Centro de Estudios Históricos. Álvarez de Miranda [1995:59-61] estudió el episodio. En la jugosa carta (27 de agosto de 1920) que acompañaba al trabajo le especificaba:

Recibo tu carta canallesca, y aunque no debiera me apresuro a complacerte. Bien es verdad que si te remito el trabajo con tanta prontitud no es tanto por favorecerte a ti cuanto por reírme, porque nos riamos de esa Facultad de Letras que Dios confunda, más rica en melones que Villaconejos. El trabajito que te acompañó es como para volver loco a cualquiera que sepa de estas cosas, porque te prevengo que todo lo que contiene es auténtico y habla de un hallazgo de bastante interés; por lo cual te encargo, con todo encarecimiento, que te guardes muy bien de comunicarlo a nadie [...] Quiere decir todo lo anterior que te presto el trabajo para el examen, pero que si por inadvertencia alguien pisa el descubrimiento tendrás que darme estrecha cuenta y habrá rompimiento de cara, masticamiento de nuez y otros excesos.

Además, le recomienda que para el examen se lea la comedia en el tomo IV de la edición de Lope de la RAE, «la edición en folio, no la pequeña» y el prólogo de Menéndez Pelayo «de donde puedes sacar más camelos si te hacen falta», así como la vida de Lope de Rennert y Castro. Federico se lució y Montesinos [1921:131-149] se aplicó a dar noticia filológica del hallazgo. Lorca tuvo en su biblioteca (Phocas-Sabbah 1993:72) algunas de las seis ediciones que Montesinos publicó en la colección «Teatro antiguo español» del Centro de Estudios Históricos: IV, *El cuerdo loco*, 1922; V, *La corona merecida*, 1923; VI, *El Marqués de las Navas*, 1925; VII, *El cordobés valeroso. Pedro Carbonero*, 1929; VIII *Barlaán y Josafat*, 1935 (ver Madroñal 2010:5).

Por otro lado, si Montesinos [1925:11] le reprochaba a Menéndez Pelayo que considerase a Lope «un niño eterno» y salía al paso del «lugar común crítico» que constituye «lo instintivo del arte de Lope» aun concediendo que «el poeta en Lope excedía con mucho al pensador» [1925:23], en el prólogo de su antología *Die Moderne Spanische Dichtung*, publicada en 1927 pero escrita en 1924 y teniendo a la vista *Libro de poemas* exclusivamente, Montesinos hizo un paralelismo implícito con ese lugar común al afirmar: «entre los poetas españoles de los últimos años no hay ninguno que tenga una instrucción literaria tan escasa, pero tampoco ninguno que muestre un talento poético tan pronunciado como García Lorca» (Soria Olmedo 1995:88), echando a rodar el tópico del Lorca «poeta salvaje» del que este se quejaría —con razón— más tarde.

También Dámaso Alonso [1975:758-766] reunió a Lope y a Lorca en su común capacidad de expresar «lo español» («Federico García Lorca y la expresión de lo español»), o sea de juntar «la máxima intensidad en el sentido local» con «la más horadante indagación en el alma humana universal». Así Lope de Vega, cuya obra está llena de «sol y sal de España». Así, muchos años después, Alberti y Lorca, quienes «se meten en la entraña de lo popular». Más: el arte del segundo es «función hispánica en absoluto». Lorca «conoce toda España. En gran parte por conocimiento directo, por apoderamiento del sentido íntimo de las formas populares. Y el resto lo inventaba. Lo inventado resulta en él tan popular, tan genuino como lo demás. Lope hacía lo mismo muchas veces: hoy resulta en ocasiones difícil saber qué es lo de Lope y qué lo tomado de la tradición del pueblo» (Prados 1986:17). Publicado por primera vez en Valencia y 1937, en el *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte* que montó Emilio Prados y se regaló a los participantes en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, el armazón nacionalista en que se sustenta este ensayo se leyó entonces dentro de la idea republicana de la guerra civil como guerra de liberación nacional contra la agresión extranjera de los fascistas alemanes e italianos. Dámaso [1975:758-766] repitió la publicación en 1944, 1952 y 1975, sustituyendo solo la mención de «La Barraca» por «los juveniles actores de su compañía». Al no datar de 1944 (Wahnón 1986) no es síntoma completo del nacionalismo franquista.

De Lorca a Lope, pues. En el plano intertextual, o de la memoria poética como estudió el latinista Gian Biagio Conte, las alusiones de Lope se diseminan por la poesía y el teatro lorquiano. En el de la práctica dramática, además, Lorca puso en escena obras de Lope.

MONTAJES TEATRALES

El nuevo clima de libertad política de la II República propició el acceso al teatro comercial y al teatro clásico, primero con *La Barraca* (1932-1936) y a partir de la estancia en Buenos Aires (1934) con compañías profesionales. En 1935, el tricentenario de Lope de Vega le dio ocasión de alternar las dos actividades (García Santo-Tomás 2000).

Estas iniciativas forman parte de un proyecto de reforma del teatro en el que Lorca se empeñó a fondo; es un proyecto múltiple, no reductible a oposiciones binarias como teatro comercial frente a teatro de vanguardia o clásico frente a moderno;

solo tiene en común el punto de partida negativo: Lorca no quiso hacer la comedia burguesa, la comedia de salón que no afronta los grandes temas humanos, el amor, la muerte, el paso del tiempo, la opresión y la rebeldía, el sino.

En pleno triunfo bonaerense (marzo de 1934) lanzó unas vibrantes y razonadas advertencias en defensa del teatro, que a su juicio sufría una «grave crisis de autoridad»: «El teatro necesita dinero, y es justo y vital para su vida que sea motivo de lucro; pero hasta la mitad nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura» (*Obras completas*, III, p. 243). Especifica que no se refiere al «teatro de arte» ni «teatro de experimentación», sino del «teatro corriente», al que hay que «recordarle en todo momento su función artística, su función educativa» (*Obras completas*, III, p. 243).

Por esas fechas ya tenía la experiencia contrastada de La Barraca, con la que se acercó al teatro clásico español como una de las alternativas posibles al viejo paradigma y como medio para cambiar el horizonte de expectativas del público (Fernández Cifuentes 1986:24). En una de las primeras explicaciones públicas de las intenciones del grupo, dada quizá en el pueblo de Almazán en julio de 1932, durante la «temporada preliminar», aclara: «El poco teatro clásico que ustedes han visto ha sido bajo una absurda y sentimental visión romántica que quitó a Lope, a Tirso y a Calderón y a Vélez de Guevara y a todos, su eternidad y su verdor para dar lugar al ridículo lucimiento de un divo» (*Obras completas*, III, p. 216). Y en una de las últimas (25 de enero de 1935, presentando la puesta en escena de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*): «En la avalancha de comedias de ascensor y piso principal, comedias donde no hay ni una rosa [...] ni un llanto por causa verdadera» se ha roto la tradición con el «magnífico teatro de ardiente expresión hispánica». Entre aquellos clásicos y nosotros se interpone «Un río de merengue y venenosa hipocresía». El problema le parece digno de cierta elocuencia solemne y violenta: «Hemos olvidado el clima de un teatro entero y, al olvidarlo, se nos ha convertido en agua sucia la sangre poderosa que llevábamos en las venas» (*Obras completas*, III, p. 251). En enero de 1934 le confiesa al periodista argentino Octavio Ramírez: «Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada» (*Obras completas*, III, p. 496).

El experimento se completa con el efecto de extrañamiento proporcionado por la escenografía, que viene del lado de la vanguardia: «Como escenógrafos, tengo la colaboración de los mejores pintores de la escuela española de París, de los

que aprendieron el más moderno lenguaje de la línea al lado de Picasso», le señala a Octavio Ramírez (*Obras completas*, III, p. 494). Y a Silvio d'Amico en 1935: «Yo escojo, adapto, dirijo la escena y la interpretación, compongo las músicas y las danzas» (cit. en Soria Olmedo 1989:203).

Estos procedimientos contribuyeron a que el teatro del Siglo de Oro se integrase con naturalidad en los intereses de modernización ideológica de la II República. Claro que para construir esa naturalidad era precisa una mirada nueva, o un comentario nuevo, según Kermode [1988:64]. Y en una «Presentación del auto sacramental *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, representado por la Barraca» expuesta a comienzos de la aventura (leída en Toledo en marzo de 1933 según Mario Hernández, editor del texto en *Federico y su mundo*, fechada el 25 de octubre de 1932 en la edición de *Obras completas; Obras completas*, III, pp. 218-221). Lorca traza un plano imaginario del teatro clásico español en el que Lope viene a interponerse entre el mundo celestial de Calderón y el terrenal de Cervantes; en sus dramas «el mal llamado realismo ibérico adquiere tonos misteriosos e insospechados, de fresca poesía» (*Obras completas*, III, p. 218). Mario Hernández apuntó que detrás de esa alusión al realismo está la argumentación de Dámaso Alonso contra el tópico casticista («Escila y Caribdis en la literatura española»), expuesta por primera vez en la excursión gongorina a Sevilla de diciembre de 1927 y publicada en los años treinta en la revista *Cruz y Raya*. Aun rescatado para la poesía, Lope no puede hacer autos sacramentales como Calderón («todos los autos de Calderón son el drama de Dios»). Cuando lo intenta le salen lo que Lorca llama «autos de sangre; hace comedias de hombres». La escena entre Cristo y el alma del auto de *Los Cantares*, donde se glosa el *Cantar de cantares* de Salomón le parece a Lorca «mucho más erótica y ardiente y arrebatada que *Romeo y Julieta*», y la conversación de Cristo con el Demonio, «tiene el mismo acento que el diálogo entre dos muchachos valientes del dieciséis en una encrucijada de Sevilla» (*Obras completas*, III, p. 220).

Por otro lado, en el citado texto de 1935 sigue meditando en la incomodidad —nuestra, como público— ante «las ideas revolucionarias, las terribles palabrotas» de *Fuenteovejuna* o ante «aquellos pechos de doña María Coronel desnudos en medio de la escena, quemados por el hacha purificadora» (*Obras completas*, III, p. 252). Con ejemplar acribia Mario Hernández [2003:347] ha averiguado que esta alusión procede de la citada edición de *La corona merecida* por José F. Montesinos,

no del texto, donde el nombre de María Coronel no aparece, sino del prólogo, donde su ya cuñado aclara la leyenda genealógica que se dramatiza en la comedia y copia la frase en la que se fija Lorca (*Obras completas*, III, p. 252).

La atención, en forma de mirada, de argumentación o de comentario se detiene en varios enclaves relativos al modo de presentar y representar. La norma dominante en el siglo XIX consistía en refundir las piezas para entresacar los elementos moralizantes y los monólogos de lucimiento a expensas de la estructura. En el siglo XX, indagó Stefano Arata [2005], el filólogo Menéndez Pidal y el músico Manuel de Falla contribuyeron a romper con esa visión, y de ambos aprendió García Lorca. En *La epopeya castellana a través de la literatura española* (1910) Menéndez Pidal vio la importancia decisiva del teatro del Siglo de Oro en la conservación y la transmisión de la poesía medieval, sobre todo el romancero. En su opinión, el romancero era depósito de espíritu democrático, realismo y sensibilidad popular, y al infundirse al teatro del Siglo de Oro terminó por darle una dignidad nueva; esta visión sintonizaba con el campo ideológico de la Institución Libre de Enseñanza (para Juan Ramón Jiménez, citado por Palau de Nemes [1974:123], lo popular era «lo aristocrático de intemperie») y se plasmó en la citada colección de «Teatro antiguo español», dirigida por Menéndez Pidal).

En cuanto a Falla, maestro en la estilización del material popular (Maurer 1997:43-69), a comienzos de los años veinte compuso *El Retablo de Maese Pedro* para muñecos, presentando «un don Quijote justo, exacto, como vive en la novela», según le precisó Federico García Lorca a Luis Jiménez en una entrevista de 1926, un don Quijote opuesto a la imagen romántica heredada del siglo XIX (cit. en Maurer 1997:68); y la noche de Reyes de 1923 se celebró en casa de los García Lorca la «fiesta íntima de arte moderno» donde Falla tocó la *Historia del soldado* de Stravinski para acompañar un entremés de Cervantes traspasado a muñecos. A juicio de Arata [2005:445], esa velada fue un «micro experimento» de La Barraca. Sabemos que Lorca usó el teatro de muñecos como paradigma de libertad (Fernández Cifuentes 1986:65-94); proyectado sobre los actores vivos les permitía distanciarse de la verosimilitud naturalista, y ese parece haber sido el caso de los actores de La Barraca. Analizando las fotos y las imágenes del breve documental de Gonzalo Menéndez Pidal, Arata [2005:447] observó que la dramaturgia de los actores tendía a la «machinizzazione» del cuerpo, en la línea que va desde Diaghilev al teatro futurista italiano, aunque a diferencia de la predilección de Valle-Inclán

por el «grand guignol» grotesco, «nella marionetta Lorca vede esaltato l'aspetto di un candore infantile, di un'innocenza disarmata che vibra di passione amorosa, ma che è come costretta, prigioniera di un corpo inadeguato, legnoso e torpido». Esa oposición expresionista de inocencia interior y torpeza del cuerpo impide el uso del «tono medio» imitado de la comedia burguesa.

Fuenteovejuna fue la primera pieza de Lope que montó La Barraca (1933, Valencia y la Mancha; 1934, Ceuta, Tetuán, Tánger; 1935, Madrid, Santander). Lorca evitó la refundición, pero no el corte. En una entrevista con Joan Tomas, publicada en catalán (*Mirador*, 19 de septiembre de 1935, p. 5) e incluida en *Obras completas*, III, p. 586, precisa que con La Barraca dio solo «sesenta escenas», advirtiendo previamente que se trataba de «una antología»; quizá siguió en esto una recomendación de Karl Vossler, cuyo libro sobre Lope de Vega, elogiado por Montesinos, se tradujo en 1933 (el propio Lorca lo cita, véase más abajo): «No se deberían llevar a la escena dramas aislados, sino escenas seleccionadas, y en vez de una obra, representar un florilegio» (*Obras completas*, III, p. 365).

A renglón seguido añade: «He separat tot el drama politic i m'he limitat a seguir el drama social» (esta frase falta en la edición de *Obras completas* de García Posada). Para ello eliminó la disputa entre los Reyes Católicos y el poder feudal de la Orden de Calatrava en torno a Ciudad Real, y por tanto la escena última donde intervienen para hacer justicia (Byrd 1984 y Sáenz de la Calzada 1998) y se concentró en el conflicto entre la autoridad y el pueblo. Al deshacer el «armazón de dos pisos» (Vossler 1933:336) de la tragicomedia instaló la obra en el espacio argumental de la tragedia (Arata 2005).

En definitiva, prescindió del elogio del orden político y el poder (Phocas-Sabbah 1993:94). Era de esperar que la presencia del rey no generase una expectativa muy alta entre el público de la II República; en cambio, el montaje ofrece lo que Paul Ricoeur, citado por Huerta [1977:484], llamó «tiempo de expectativa», abierto entre el «espacio de la experiencia», es decir la persistencia del pasado, en este caso de los abusos sociales, y la posibilidad de un nuevo orden social, realzando «la trascendencia de la acción solidaria como determinante de la sociedad futura». A este respecto Emilio Peral [2006:364] ha recordado la presencia difusa de los montajes soviéticos de *Fuenteovejuna*, que mencionó por ejemplo Fernando de los Ríos en su reportaje de 1921.

Además, la proximidad con el público rural quedaba subrayada por el vestuario («trajes actuales» según Sáenz de la Calzada 1998:90), puesto que muchos

de los espectadores vestían aún trajes rústicos y podían reconocerse en los espectadores del drama (Byrd 1984:13), los decorados, en los que el escultor Alberto «pudo meter a Castilla entera» según Sáenz de la Calzada [1998:94] y las canciones para la boda de Laurencia y Frondoso, arregladas por él, así como los bailes, inspirados en Pilar López.

El montaje de *La dama boba* en Buenos Aires abrió otro registro, el del trabajo para un gran teatro burgués y un público urbano y cultivado, realizado por primera vez con una obra ajena. Estrenado el 3 de marzo de 1934, con la compañía de Eva Franco, sobrepasó las 200 representaciones. En 1935 la versión lorquiana fue repuesta por Margarita Xirgu y Enrique Borrás, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif. Se representó en agosto en Madrid, en el parque del Retiro y en el Teatro Español, en Barcelona el 10 de Septiembre: siempre con gran éxito.

En Buenos Aires este trabajo sucedió al triunfo de *Bodas de sangre* con Lola Membrives (29 de julio de 1933) y a la estancia en Montevideo (enero-febrero de 1934). Cuando se trasladó a Uruguay ya se había incorporado a un proyecto ya pensado por el escenógrafo Manuel Fontanals y la propia Eva Franco.

Unos días antes del estreno (25 de febrero de 1934) fue entrevistado por Octavio Ramírez, de *La Nación*. Con «la vehemencia comunicativa de su tono» (*Obras completas*, III, p. 520), afirmó:

No he refundido, sino que he cortado. Las obras maestras no pueden refundirse [...] No he hecho más que cortar versos. De estos sí he suprimido muchos [...] Cortar significa, en seguida, engazar. Y el engarce del verso con lógica, con ritmo, con armonía es un trabajo muy difícil, muy prolijo, que es que yo he hecho con toda escrupulosidad, con el fervor que me ha despertado siempre la joya literaria que he tenido en las manos. *La dama boba* se representará, pues, en la Comedia, aligerada, cortada, nunca refundida (*Obras completas*, III, p. 521).

El éxito fue tan grande que Lorca ofreció los aplausos al propio Lope, junto a una breve reflexión histórica sobre la actualización del pasado: «Con profundo respeto he puesto la obra, pensando que salgan a luz todas sus esencias perennes y ocultando cuidadosamente lo que solamente se entendía en su tiempo y carece ahora de virtud poética» y (en América) situando a Lope entre los clásicos europeos: «Lope de Vega, múltiple, llega al paisaje de Shakespeare con su tragedia *El caballero de Olmedo* y abre la puerta de esta Dama Boba al aire de espejos y

violines amarillo, donde respira Molière, o al aire lleno de pimienta, donde suenan los cascabeles de Goldoni» (*Obras completas*, III, p. 240).

El 15 de marzo tuvo lugar una función especial de la obra en honor de Lola Membrives. Lorca volvió a hablar en defensa de la integración de canciones y bailes; esta vez invocó de modo explícito la autoridad de Karl Vossler: «Con alegría y profundo respeto, tratando de resucitar viejas esencias y orientarme sin refundiciones odiosas hacia el modo antiguo. Vossler, el gran tratadista de Lope de Vega, lo aconseja diciendo: “Hoy no se puede representar una obra clásica íntegramente sino dándole un nuevo ritmo”, y yo añado: y exaltando lo que tuvo de espectáculo en su época, es decir, con la ayuda de la danza y el canto» (*Obras completas*, III, p. 245).

De nuevo comprobamos el recurso a la filología y la historia literaria más prestigiosa de aquellos años; en efecto, para Vossler [1933:330-331] se podría escribir un libro «sobre la intercalación de motivos musicales, canciones populares y danzas, al servicio todo del interés y la ornamentación textuales».

En agosto de 1935 Federico fue con La Barraca a la Universidad Internacional de Santander. Allí dio una entrevista a Miguel Pérez Ferrero donde estableció distancias entre la versión que estaba a punto de estrenar con Margarita Xirgu y la canónica de la compañía de Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero, que había venido representándose desde 1895: «A mi juicio, aquella grande e inoivable actriz que se llamó María Guerrero [...] se equivocó [...] la dama boba aparecía ya lista y después se fingía boba. Y no es así como la hace Lope. La dama boba es una boba a la que el amor hace lista; pero ella vuelve a ser boba —esta vez de modo fingido— para conseguir lo que desea». Su pretensión es que la Finea de Margarita Xirgu tenga «ritmo escénico de Molière», sin inconveniente en que el lenguaje de los criados esté cerca «de nuestro actual Arniches» (*Obras completas*, III, p. 576).

Lope escribió *La dama boba* para la actriz amiga Jerónima de Burgos, y en 1613 le regaló el manuscrito, fechado el 28 de abril de 1613. Estuvo perdido muchos años hasta que lo editó Rudolph Schevill [1918], en *The Dramatic Art of Lope de Vega, together with La dama boba*. Ese fue el texto editado por la Real Academia Española en 1929 y en el que se basan las ediciones modernas (Zamora Vicente). En 1617 Lope incluyó *La dama boba* en la *Novena parte* de sus comedias. No pudo recuperar su propio texto y recurrió a una copia hecha por el memorioso Luis Rodríguez de Arellano, que se dejó fuera casi 500 versos respecto del autógrafo. Esta versión

fue reproducida por Juan Eugenio Hartzenbusch [1853] en la Biblioteca de Autores Españoles y con ella trabajó Lorca.

Juan Aguilera e Isabel Lizarraga y Jacqueline Phocas, por independiente, descubrieron en los años noventa del siglo pasado el ejemplar de esta versión destinado a la censura de la República. Los primeros lo editaron en 2001 (pasemos por alto el “descubrimiento” de la pieza en 2008), de manera que se puede comprobar muy de cerca lo que el granadino hizo con el texto (cfr. también Muro 2009).

Aunque en la citada entrevista con Joan Tomas se jactó de haber suprimido «Veinte versos. ¡Menos! Unos quince solamente [...] Son puntos muertos de la obra» (*Obras completas*, III, p. 586), en realidad fueron 186 versos, y una escena entera, un monólogo de Laurencio donde explica que va a dejar de cortejar a la sabionda Nise para dedicarse a la boba Finea. A juicio de Jacqueline Phocas [1993], Lorca siguió criterios de síntesis, de simplicidad, de modernización; para lograrla resumió párrafos descriptivos, prescindió de digresiones filosóficas y dejó fuera arcaísmos culturales (astrología, alusiones literarias).

Por otro lado, no solo suprimió sino que añadió dos canciones de Salinas, una de Barbieri y otras originales de Lorca (Aguilera-Lizarraga 2008:74), la canción de los gatos y las seguidillas del final, que son de Cervantes («pisaré yo el polvico»), supliendo así los bailes que están en el autógrafo y no en la edición que manejó; todo el conjunto se dispuso en función del ritmo, musical y dramático, aplicando los modelos a los que se refirió en las entrevistas: Molière, la *commedia dell'arte*, las marionetas, Arniches, de modo que logró aproximar la obra a lo contemporáneo sin recurrir a la refundición .

En cuanto a la puesta en escena, la reconstrucción de un corral de comedias dentro del escenario a la italiana se ha visto como un gesto de modernidad (Phocas-Sabbah 1993:78). El corral favorece el dinamismo escénico y la participación del público, y para los intelectuales de la II República volver a la dramaturgia de Lope supone «rétablir entre peuple et culture les liens que la bourgeoisie a rompus à son profit» (Phocas-Sabbah 1993:85), de nuevo en el ámbito del nacionalismo cultural.

Una de las contribuciones más brillantes al Centenario fue el montaje de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Se estrenó el 25 de enero de 1935, en la Sala Capitol de Madrid, a cargo del Club Teatral Anfistora, y se representó siete veces más con gran éxito de crítica (Iglesias 2002). Mario Hernández estudió y editó —fijando el texto de modo definitivo— la alocución previa, de la que ya hemos citado unos fragmentos. Al

parecer también aquí Lorca quiso suprimir las escenas finales, en las que el Rey perdona a Peribáñez, pero se siguió el criterio de la directora del Club, Pura Maórtua, asesorada por José F. Montesinos, y la obra se representó íntegra (Ucelay 1992:461).

En esta ocasión el «anacronismo necesario» consistió en el vestuario:

Las pajas amarillas, los espejitos de las capotas, los corazones de pana roja, las cintas, los refajos de diez colores y los encajes gordos en la penumbra morena del seno de las campesinas actuales se hermanan, de modo justo, con los relinchos, las coces, con la aceitada cabellera poética de la Casilda de Lope y con la camisa maravillosa de Peribáñez, que, llena de jazmines, trae en dorado azafate una vieja, el día antes de su boda (Hernández 2003:355; *Obras completas*, III, p. 253).

Lorca y Agustín de Figueroa fueron a Montehermoso (Cáceres) y La Alberca (Salamanca) en busca de trajes que el poeta consideraba «expresiones populares vivas», siguiendo la tradición ideológica en que un Manuel Bartolomé Cossío [1966:252] afirmaba en 1913 que el arte popular «no admite en el contemplador términos medios: arte de humildes, arte de refinados».

El caballero de Olmedo fue la última obra que representó La Barraca, desde agosto de 1935 hasta abril de 1936. Según su hermano Francisco Lorca [1981:291] era la obra de Lope que más le gustaba. Igual que en *Fuenteovejuna* y *La dama boba*, le contó a Joan Tomas «he cortado, en la versión que representa el grupo La Barraca, las tres escenas finales de la venganza. Con la muerte de Olmedo acaba todo, ¿no es cierto? Pues, ¡basta! ¡Tras la muerte, a dormir!» (*Obras completas*, III, p. 586). Cienfuegos y Huerta [2013:82] opinan que debió suprimir solo dos escenas y terminar con el parlamento del gracioso Tello ante su amo agonizante. En todo caso, con la supresión del final reparador el drama trágico queda desnudo (Phocas-Sabbah 1993), subrayado por la inadecuación del personaje a la situación, de modo que la obra mostraría la «tragedia dell'anacronismo di un cavaliere dai valori medievali (lealtà, coraggio e amore cortese) che si ritrova in un universo ormai estraneo, dove la polvere da sparo ha sostituito la spada e l'interesse ha cancellato la *generositas* caballeresca» (Arata 2005:457).

Los decorados de José Caballero, inspirados en las agujas de coser que pintó Dalí en *La miel es más dulce que la sangre*, acentuaban fuertemente esa inadecuación (en palabras de Sáenz de la Calzada [1998:132], a don Alonso Manrique lo matan «sobre un paisaje de agujas grises»).

FORMAS DE LA MEMORIA POÉTICA

Si nos asomamos al mundo de los intertextos, al recorrer las menciones que Lorca hace de Lope, en «La imagen poética de don Luis de Góngora» (1926-1927) es lógicamente un personaje secundario, que «recoge los arcaísmos líricos de los finales medievales y crea un teatro profundamente romántico, hijo de su tiempo [...] su teatro de amor, de aventura y de duelo le afirma como un hombre de tradición nacional» (*Obras completas*, III, p. 56), inseguro en lo bucólico frente a Góngora («la Arcadia que Lope de Vega no supo iluminar con luces permanentes» (*Obras completas*, III, p. 74), cuyos sonetos cultos resultan «a veces oscuros» (*Obras completas*, III, p. 75) a diferencia de los de Góngora, protegidos por «una preocupación de andamiaje» (*Obras completas*, III, p. 76). En una contraposición final, mientras «Madrid frívolo y galante aplaude las comedias de Lope» (*Obras completas*, III, p. 77), nadie se acuerda del racionero.

Pero ya desde 1928, cuando San Juan de la Cruz releva a Góngora a la vez que la imaginación calculadora cede ante la inspiración productora de una poesía «evadida» de la realidad, Lope y su *Literarisierung des Lebens* ganan presencia de modo inexorable, ya que para Lorca vida y literatura son como una prenda reversible.

Cuando va a Nueva York, ya se sabe instalado en su «nueva manera espiritualista» y compara a Antonia Mercé, «La Argentina» (1 de febrero de 1930) con las «espléndidas danzarinas que entusiasmaban al gentío en los dramas de Lope de Vega» (*Obras completas*, III, p. 248).

Como sabemos, en Buenos Aires las relaciones son ya muy intensas. En la conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre» (1933) contrapone la «expresión dramática» de la Sevilla de Lope, Tirso, Beaumarchais y Zorrilla a la «lírica» de la Granada del vihuelista Narváez, Falla y Debussy (*Obras completas*, III, p. 144). Pero cuando despliega el «Juego y teoría del duende» (1933) opina que es el duende quien «quema ninfas desnudas por los sonetos religiosos de Lope» (*Obras completas*, III, p. 161). Montesinos [1925:54] aducía *Sagesse* de Verlaine para referirse a ellos y el propio Lorca colocó algunos de los versos finales del citado auto *De los Cantares* como epígrafe de la sección «Carne» de la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1928): «¡Qué bien os quedasteis, / galán del cielo, / que es muy de galanes / quedarse en cuerpo». Y siguió aludiendo a esos versos («aquel cuerpo humano / tan hermoso y bello / con que el Ser divino / tenéis

encubierto» (Lope de Vega, *De los cantares*, p. 389) dentro de los suyos: «Es tu cuerpo, galán, tu boca, tu cintura, / el gusto de tu sangre por los dientes helados. / Es tu carne vencida, rota, pisoteada, / la que vence y relumbra sobre la carne nuestra» (*Obras completas*, I, p. 469). En la imaginación del lector de hoy se filtran Caravaggio y Pasolini.

Arrancando de más atrás, ya Henríquez Ureña [1933:154] se acordaba de «Riberitas hermosas / de Darro y Genil, / esforzad vuestros aires / que me abraso aquí» —que había recogido Montesinos [1925:159] ante la «Baladilla de los tres ríos»: «Guadalquivir, alta torre / y viento en los naranjales. / Dauro y Genil, torrecillas / muertas sobre los estanques» (*Obras completas*, I, p. 305)—.

Igualmente las seguidillas «Salen de Valencia / noche de san Juan / Mil coches de damas / al fresco del mar» (Montesinos 1925:168) se prolongan en «San Rafael» del *Romancero gitano*: «Coches cerrados llegaban / a las orillas de juncos» (*Obras completas*, I, p. 429), tal como una imagen de la canción de bodas de *Peribáñez* que volvió a usar en *Bodas de sangre* (véase más abajo): «en espadas verdes / guarnición de lirios» (Montesinos 1925:140) llega a «La casada infiel»: «Con el aire se batían / las espadas de los lirios» (*Obras completas*, I, p. 425). O en «A Irene García» de *Canciones*: «En el soto, / los alamillos bailan / uno con otro» (*Obras completas*, I, p. 379), donde sueñan otras seguidillas de *Santiago el verde* (Montesinos 1925:157): «Álamos del soto, / ¿dónde está mi amor? / Si se fue con otro / moriréme yo».

Lope late y vibra como una marca de agua en el «Son de negros en Cuba», con el que termina *Poeta en Nueva York* (Soria Olmedo 2013). El manuscrito está fechado en abril de 1930 y se publicó en una revista de la isla ese mes. El 31 de mayo viajó en tren Santiago de Cuba, donde llegó el 1 de junio. El tiempo futuro del poema, es pues, literal: «Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba, / iré a Santiago / en un coche de agua negra. / Iré a Santiago. / Cantarán los techos de palmera. / Iré a Santiago» (*Poeta en Nueva York*, p. 281). El poema ejemplifica lo complejo de la relación entre poesía y realidad y la maestría de la invención lorquiana, alimentada por elementos de la memoria personal y formas de la memoria poética (Conte 2012). Ya en 1935, Ángel del Río (p. 183) recordó que el empleo de los «ritmos musicales afrocubanos» se establecía «sobre pautas tradicionales del teatro español clásico, fuente remota de mucho de lo que hoy pasa por negroide», y en 1940 (p. 234) que «los ritmos antillanos» remitía a «algún baile de negros de alguna olvidada comedia del siglo XVII». Sin separar ambos ámbitos, es probable que el ritmo del estribillo

«Iré a Santiago» venga de *La dama boba*. Aunque como sabemos no empleó el autógrafo para su versión teatral, lo vio, según el recuerdo de Federico de Onís, registrado en una conferencia de 1951 que rescataron Maurer y Anderson [2013:172]: «En *La dama boba* de Lope, hay una escena en que el Maestro de Danzas llega a dar clases de música. García Lorca la leyó en copia fiel autografiada por el autor...» y describe cómo «comenzó a cantar y a inventar una melodía adaptada al ambiente y al espíritu de lo escrito. Y lo que resultó fue un son cubano o antillano. [...] Por Lope, García Lorca podía identificarse con lo cubano, sentir plenamente a Cuba».

En efecto, a comienzos del acto III la letra de un baile para las dos protagonistas femeninas cuenta que el dios Amor, cansado de que las damas no le hicieran caso «por desnudo y pobre» emigró a América; cuando volvió, rico y bien vestido, la voz solista pregunta: «¿De dó viene, de dó viene?» y el conjunto replica: «Viene de Panamá». Y así: «De dó viene el caballero? / Viene de Panamá». A este Amor indiano lo vienen a buscar «Niñas, doncellas y viejas» y le siguen cantando con otro estribillo, esta vez procedente del cancionero medieval, usado también por Lope en *El villano en su rincón*: «¡Deja las avellanicas, moro, / que yo me las varearé! / El Amor se ha vuelto godo. / Que yo me las varearé. / Puños largos, cuello corto. / Que yo me las varearé» (*La dama boba*, vv. 240-243). Quizá cabría añadir, procedente del libro de Montesinos [1925:194]: «*Uno*: Guárdate del toro, niña / *Todos*: que a mí mal ferido me ha. / Es amor que desatina / que a mí malferido me ha. / Arma la frente de lira / que a mí malferido me ha», etc.

Cienfuegos y Huerta [2013:76-79] han rastreado la presencia de *El caballero de Olmedo* en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), en imágenes fatalistas (respectivamente «¡Eran las cinco en sombra de la tarde!» y «Sombras le avisaron / que no saliese», vv. 2386-2387; en el encomio del héroe —superpuesto al modelo manriqueño— «¡Qué gran torero en la plaza! / ¡Qué buen serrano en la sierra!»; cuando se elogia la lidia de don Alonso y su generosidad con el rival don Rodrigo: «¡Qué gallardo, que animoso / don Alonso le socorre!», vv. 2015-2016) y en la escena de las muertes de Ignacio y de don Alonso, iluminada por la luna —«la luna de par en par / caballo de nubes quietas»—: «La luna, que salió tarde, / menguado el rostro sangriento, / me dio a conocer los dos» dice Tello —es decir, me permitió ver a los matadores de su amo—, vv. 2675-2677).

Respecto del teatro lorquiano, Lázaro Carreter [2004:68] ya escribió en 1960 que Lorca aprendió de Lope «el uso estratégico de la canción popular o popularizante»

y lo empleó en las canciones de *Mariana Pineda*, premonitorias como en *El caballero de Olmedo*. A su vez, se ha relacionado esta obra con *Bodas de sangre* ya desde 1950 (véase Sánchez 1950). La célebre copla que canta un Labrador, llenando de inquietud a don Alonso: «Que de noche lo mataron / al caballero, la gala de Medina, la flor de Olmedo» (vv. 2374-2377) repercute en la escena inicial del tercer acto de *Bodas de sangre* cuando tres Leñadores anuncian el crimen, tal como el encuentro con la Sombra que dice ser don Alonso tiene su paralelo en la acotación que indica: «(Aparece la luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados» (*Obras completas*, II, p. 466; ver también Jareño 1970, Loughran 1980). Antes del final trágico, la escena de la boda en *Peribáñez* (también recogida por Montesinos 1925:140, y véase más arriba) «Dente parabienes/ el mayo garrido / los alegres campos, / las fuentes y ríos», tiene su contrapartida: «Voces: ¡Despierte la novia! Criada (moviendo algazara) Que despierte / con el ramo verde/ del amor florido. / Que despierte / por el tronco y la rama de los laureles!» (Montesinos 1926:439).

En un plano más general, Peale [2011] ha estudiado la oposición de los dos espacios que nombra la copla en *El caballero de Olmedo*: urbano (Medina) y feudal (Olmedo) y su homología en *Bodas de sangre* (tierras del Novio y tierras de la Novia) *Yerma* (hogar del labrador Juan y entorno del pueblo) y *La casa de Bernarda Alba* (interior y exterior alusivo), así como la adscripción respectiva de los personajes: Don Alonso es dechado de la caballería feudal; don Rodrigo, aunque aristócrata, tiene maneras comerciales de medinense comerciante (se degrada al usar armas de fuego: «Yo vengo a matar, no vengo / a desafíos, que, entonces, / te matara cuerpo a cuerpo. / Tírale» (vv. 2458-2461); deja un eco en el disparo de Bernarda a Pepe el Romano —que es un tiro a la oscuridad— en los momentos finales del drama). En *Bodas de sangre* hay análoga oposición entre el Novio y Leonardo, en *Yerma* entre el labrador Juan y el pastor Víctor, en *La casa de Bernarda Alba* entre Bernarda y sus hijas.

El canto de los labradores de *Peribáñez*: «Trébole de la casada / que a su esposo quiere bien» repercute en la canción de las Lavanderas de *Yerma*. En otro registro, es muy probable que Lorca se fijara en un monólogo de Joaquín, procedente del drama religioso *La madre de la mejor*, sobre el nacimiento de la Virgen, que recogió Montesinos. El futuro padre de la Virgen, hasta entonces estéril, se queja de que todas las criaturas tengan descendencia menos él: «¿Qué tigre, que leona / los

tiernos hijos al amor perdona? / Yo solo solamente / carezco deste bien por mis pecados» (*Obras completas*, I, p. 284). Miguel García Posada [1986:12] conjeturó que a través de este fragmento Lorca llegó al contacto directo con la obra, que presenta un universo donde «ser estéril es ser maldito» y fue un estímulo para la construcción de *Yerma*.

Terminaremos con dos alusiones posibles: *La dama boba*: «¿Quién la mete a una mujer / con Petrarca y Garcilaso / Siendo su Virgilio y Tasso, / hilar, labrar y coser?» (Aguilera y Lizarraga 2008:198); Bernarda: «Hilo y aguja para las hembras, látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles» (*Obras completas*, II, p. 591); *Fuenteovejuna*: «Ortuño: ¡Las puertas rompen. / Flores: ¡El pueblo junto viene! Juan Rojo (*Dentro*): ¡Rompe, derriba, hunde, quema, abrasa!» (Byrd 1984:94-95); la irrupción del público en el teatro en la pieza homónima y en la que quizá se iba a titular *El sueño de la vida*.

De Lorca a Lope se multiplican y combinan las formas de atención, que traen el pasado al presente, y las alusiones (Conte 2012:74-78), tanto integrativas, donde las dos voces se funden de modo análogo a los términos de una metáfora, como reflexivas, análogas al símil, donde las dos palabras se acercan y se comparan, con todo el arco de valores que media entre ambas opciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, «*Lope de Vega y la poesía española contemporánea*» seguido de «*La Pájara Pinta*», pról. R. Marrast, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, París, 1964.
- AGUILERA SASTRE, Juan e Isabel LIZARRAGA VIZCARRA, *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de «La dama boba»*, Universidad de La Rioja, Logroño, 2008, 2ª ed. rev.
- ALONSO, Dámaso, *Obras completas. IV. Estudios y ensayos sobre literatura. Tercera parte. Ensayos sobre literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1975.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, «José F. Montesinos, Federico García Lorca y un trabajo sobre Lope», *Voz y Letra*, VI 2 (1995), pp. 59-61.
- ARATA, Stefano, «Candore e tragedia: Federico García Lorca e la poetica della Barraca», en *Scena ritrovata: mitologie teatrali del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2005, pp. 437-460.
- BYRD, Suzanne W., *La «Fuente Ovejuna» de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 1984.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema y Javier HUERTA CALVO, *El caballero de Olmedo. Versos y versiones*, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2013.
- CONTE, Gian Biagio, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Sellerio, Palermo, 2012.
- COSSÍO, Manuel B., *De su jornada (fragmentos)*, pról. J. Caro Baroja, Aguilar, Madrid, 1966.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «El “descubrimiento” de la poesía de Lope», en *La tradición áurea: sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 141-149.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Federico García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1986.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas, I. Poesía*, ed. M. García Posada, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico *Obras completas, II. Teatro*, ed. M. García Posada, Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico *Obras completas, III. Prosa*, ed. M. García Posada, Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.

- GARCÍA LORCA, Federico, *Fotobiografía sonora*, textos de A. Soria Olmedo y J.M. López, Ouvirmos, Sarria, 2010.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, 1ª ed. del original con intr. y notas A. A. Anderson, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2013.
- GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, ed. M. Hernández, Alianza, Madrid, 1981.
- GARCÍA LORCA, Miguel, «Un estímulo lopesco en la creación de *Yerma*», *Ínsula*, 476-477 (1986) , pp. 11-12.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del «Fénix»: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Hernando, Madrid, 1933.
- HARTZENBUSCH, J.E., ed., Lope de Vega, *Comedias escogidas de frey Lope de Vega Carpio*, Rivadeneyra, Madrid, 1953, vol. I, pp. 297-316.
- HERNÁNDEZ, Mario, «Federico García Lorca, hispanista», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, XXXIII-XXXIV (2003), pp. 335-355.
- HUERTA, Teresa, «Tiempo de iniciativa en la *Fuenteovejuna* de García Lorca» *Hispania*, LXXX 3 (1997), pp. 480-487. <<http://dx.doi.org/10.2307/345824>>
- IGLESIAS, Miguel A., «*Peribáñez y el comendador de Ocaña* en la versión de Federico García Lorca y el Club Teatral Anfistora: Noticias y recepción de la obra en la prensa madrileña», *Boletín de La Fundación Federico García Lorca*, XXXII (2002), pp. 33-45.
- JAREÑO, Ernesto, «*El caballero de Olmedo*, García Lorca y Albert Camus», *Papeles de Son Armadans*, LVIII (1970), pp. 219-242.
- KERMODE, Frank, *Formas de atención*, Gedisa, Barcelona, 1988.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Azaña, Lorca, Valle y otras sombras*, Alianza, Madrid, 2004.
- LOUGHRAN, David K., «Lorca, Lope and the Idea of a National Theater: *Bodas de sangre* and *El caballero de Olmedo*», *García Lorca Review*, VIII (1980), pp. 127-136.
- MADROÑAL, Abraham, «El Centro de Estudios Históricos y el teatro», en línea: http://digital.csic.es/bitstream/10261/33341/1/Madro%C3%B1al_A_El%20CDH%20y%20el%20teatro.pdf. Consulta del 15 de julio de 2015.
- MAINER, José-Carlos, *La doma de la Quimera*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid /

- Frankfurt am Main, 2004 2ª ed.
- MAURER, Christopher, «García Lorca y el arte tradicional: del romancero oral a los *Ballets Russes*», en *La mirada joven*, ed. A. Soria Olmedo, Universidad de Granada / Cátedra Federico García Lorca, Granada, 1997, pp. 43-69.
- MAURER, Christopher y Andrew A. ANDERSON, *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2013.
- MONTESINOS, José F. , «Contribución al estudio del teatro de Lope de Vega. I- La fuente de *Los Tellos de Meneses*. II - Una nueva redacción de *Barlaam y Josafat*», *Revista de Filología Española*, VIII (1921), pp. 131-149.
- MONTESINOS, José F., ed., Lope de Vega, *Poesías líricas I. Primeros romances. Letras para cantar. Sonetos*. Ediciones de «La Lectura», Madrid, 1925.
- MONTESINOS, José F., ed., Lope de Vega, *Poesías líricas II. Canciones. Epístolas. Romances. Poemas diversos*, Ediciones de «La Lectura», Madrid, 1926.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope*, Anaya, Salamanca, 1967.
- MORA GUARNIDO, José, *Federico García Lorca y su mundo* [1958], pról. M. Hernández, Fundación Caja de Granada, Granada, 1998.
- MURO, Miguel Ángel, «Lorca y el teatro clásico español: *La dama boba*», *Monteagudo*, 3ª época, 14 (2009), pp. 171-78.
- PALAU DE NEMES, Graciela, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, Gredos, Madrid, 1974.
- PEALE, C. George, «Dos calas en las estructuras profundas de la tragedia moderna: *El caballero de Olmedo*, Lope y Lorca», *Bulletin of the Comediantes*, LXIII 1 (2011), pp. 37-58. <<http://dx.doi.org/10.1353/boc.2011.0024>>
- PERAL VEGA, Emilio Javier, «De reyes destronados: la figura del rey en el teatro clásico durante la Segunda República», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 351-378.
- PHOCAS-SABBAH, Jacqueline, «Au sujet d'un travail inédit de García Lorca: la versión lorquienne de *La dama Boba* de Lope de Vega», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX 3 (1993), pp. 63-95. <<http://dx.doi.org/10.3406/casa.1993.2665>>
- PRADOS, Emilio, *Homenaje al poeta García Lorca* (Antonio Machado, José Moreno Villa, José Bergamín, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Pedro Garfias, Juan Gil Albert, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Manuel

- Altolaguirre, Arturo Serrano Plaja, Miguel Hernández, Lorenzo Varela, Antonio Aparicio) *Selección de sus obras (poemas, prosas, teatro, música, dibujos) por Emilio Prados*, Ediciones Españolas, Valencia / Barcelona, 1937; ed. facs., pról. L. García Montero, Comisión Nacional del Cincuentenario, Granada, 1986.
- RÍO, Ángel del, «El poeta Federico García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, I (1934-1935), pp. 174-184.
- RÍO, Ángel del, «Federico García Lorca (1898-1936)», *Revista Hispánica Moderna*, VI (1940), pp. 193-260.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, «*La Barraca teatro universitario*» seguido de «*Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*», transcripción musical de Á. Barja, ed. rev. y anotada J. de Persia, Amigos de la Residencia de Estudiantes / Fundación Sierra Pambley, Madrid, 1998.
- SÁNCHEZ, Roberto G., *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, Ediciones Jura, Madrid, 1950.
- SCHEVILL, Rudolph, *The Dramatic Art of Lope de Vega, together with La dama boba*, University Of California Press, Berkeley, 1918, pp. 117-250.
- SORIA OLMEDO, Andrés, ed., *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1989.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «José Fernández Montesinos y la poesía española moderna», *Voz y Letra*, VI 2 (1995), pp. 79-89.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «Los usos de lo popular», en *Rafael Alberti: el poema compartido*, ed. L. García Montero, Consejería de Cultura / Centro andaluz de las Letras, Granada, 2003, pp. 35-48.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «El estudiante Federico García Lorca», *El Fingidor*, XXXIII-XXXIV (2007), pp. 1, 16-19.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «Cuba en un poema de Federico García Lorca», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XXXVIII 1-2 (2013), pp. 441-459.
- UCELAY, Margarita, «El club teatral Anfistora», en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918- 1939*, eds. D. Dougherty y M.F. Vilches de Frutos, Tabapress, Madrid, 1992, pp. 453- 467.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña y La dama boba*, ed. A. Zamora Vicente, Espasa, Madrid, 1963.
- VEGA CARPIO, Lope de, *De los cantares, Auto sacramental*, en *Obras de Lope de Vega*

- VI, *Autos y Coloquios I*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1965.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 1981.
- VOSSLER, Carlos, *Lope de Vega y su tiempo*, trad. R. de la Serna, Galo Sáez, Madrid, 1933.
- WAHNÓN, Sultana, «García Lorca y la estética de posguerra», *Ínsula*, 476-477 (1986) p. 12.