

## LITERATURA E HISTORIA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX: EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

### LITERATURA E HISTÓRIA NA ESPANHA DO SÉCULO XX: O TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Recibido: 13/05/2022

Aprovado: 30/06/2022

Publicado: 28/07/2022

DOI: 10.18817/rlj.v6i1.2800

José Francisco da Silva Filho<sup>1</sup>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-5817-1043>

**Resumen:** Este artículo analiza la literatura y la historia en la España del siglo XX a través del estudio sobre la producción dramática de Federico García Lorca. Ese escritor granadino, por medio de su teatro, estuvo forjando una imagen de un dramaturgo que cuestionaba el modelo social vigente, y retrataba la lucha del individuo por superar las fuerzas opresoras de la realidad, lo que generó un rechazo a sus textos por parte del régimen franquista y, consecuentemente, el silenciamiento censorio sobre algunas de sus obras. Por lo tanto, podemos considerar que ese notable acoso se dio debido tanto a su imagen personal (acercamiento al sistema republicano y orientación sexual), como la de escritor cuestionador (autor de obras dramáticas que denunciaban la sociedad española ultraconservadora). Para ello, nos apoyamos en autores como Ian Gibson (1998), R. Domènech (2006), Cepeda Adán (1981), Hurtado Hernández (2017), García Villalba (2018), entre otros.

**Palabras clave:** Teatro; Historia; Literatura; Franquismo.

**Resumo:** Este artigo analisa a literatura e a história na Espanha do século XX através do estudo sobre a produção dramática de Federico García Lorca. Esse escritor granadino, por meio de seu teatro, esteve forjando uma imagem de um dramaturgo que questionava o social vigente, e retratava a luta do indivíduo por superar as forças opressoras da realidade, o que gerou uma rejeição a seus textos por parte do regime franquista e, consecuentemente, o silenciamiento censório sobre algumas de suas obras. Portanto, podemos considerar que esse notável acoso se deu tanto devido a sua imagem pessoal (aproximação ao sistema republicano e sua orientação sexual), como a de escritor questionador (autor de obras dramáticas que denunciavam a sociedade espanhola ultraconservadora). Para tanto, nos apoiamos em autores como Ian Gibson (1998), R. Domènech (2006), Cepeda Adán (1981), Hurtado Hernández (2017), García Villalba (2018), entre otros.

**Palavras-chave:** Teatro. História. Literatura. Franquismo.

### García Lorca: su arte y su tiempo

Una lectura de la producción literaria de Federico García Lorca, para bien o para mal, suele estar atravesada por cuestiones extraliterarias una vez que en diversos estudios se observa que sus vivencias personales están plasmadas en su

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto B do Colegiado de Letras com Espanhol da UNEB, Campus V. Possui mestrado em Literatura Ibero- americana pela Universidad de los Andes (Venezuela) e doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universitat Autònoma de Barcelona (Espanha). E-mail: [idasilva@yaho.com.br](mailto:idasilva@yaho.com.br)

arte y que el trágico asesinato<sup>2</sup> debido a cuestiones políticas en su país ha afectado de algún modo la recepción de sus obras.

El escritor granadino es considerado como una de las figuras cumbres de las letras españolas, no solo por su talento literario, sino además por la imagen de un hombre preocupado por la injusticia social y por la intolerancia ejercida sobre los impulsos naturales. El contexto político que le correspondió vivir fue marcado no solo por la dura experiencia de una guerra mundial y una dictadura militar (de Primo de Rivera), sino además por el nefasto periodo de una guerra civil en su España que culminó con su muerte.

La tierra andaluza donde nació posee una larga tradición de enfrentamiento bélico si pensamos que fue el último reducto musulmán en España en rendirse a los militares cristianos en la guerra por la Reconquista, tras más de siete siglos de dominación árabe (de 722 a 1492 d.C.). En su estudio sobre la versión de los vencidos, López de Coca Castañer apunta que muchos documentos sobre la caída del reino nazarí de Granada como crónicas, obras literarias, textos jurídicos, entre otros: "...subrayan que la guerra contra Castilla fue también una guerra civil. Estas fuentes muestran las dudas y vacilaciones de los vencidos, obligados a escoger entre la emigración al Magreb o la permanencia en Granada como mudéjar" (LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, 2005, p. 33). Teniendo presentes las diferencias entre la guerra de la Reconquista y la Guerra Civil del siglo pasado, durante el franquismo los republicanos en toda España también se vieron obligados a emigrar o a someterse al modelo impuesto por el vencedor. Coincidentemente, algunos conflictos políticos entre conservadores y progresistas que luego van a acentuarse en las primeras décadas del siglo XX, también se manifestaban en la Andalucía decimonónica. Conforme Céspedes Adán desde 1868 en esa región ya se confrontaban dos bandos rivales en las elecciones: "Los ideales difusamente progresistas dominaban en el artesanado y pequeños burgueses de las ciudades con ciertos aires de socialismo que se extendía al campo frente a los conceptos férreamente conservadores de los grupos mejor situados" (CÉPEDA ADÁN, 1981, p. 325). Nuestro escritor nace en el umbral de dos siglos, y de cierta manera la dualidad que le correspondió vivir en su época (libertad y

---

<sup>2</sup> "La rica personalidad de García Lorca unida a las trágicas circunstancias que rodeaban su muerte, suscitaron un gran interés por su biografía, que descenderá, como en ningún otro autor había ocurrido, hasta los más mínimos detalles. De ahí que mucho de lo que se publicó entonces, sobre todo centenares de artículos, se debían más a su condición de poeta asesinado que a su producción literaria" (CASTILLO LANCHA, 2008, p. 470-471).

opresión; tradición y vanguardia...) se puede observar en su creación artística (vida y muerte; andalucismo y universalismo; culto y popular...).

De acuerdo con Ian Gibson, reconocido hispanista que se ha dedicado a estudiar su biografía, Lorca nació el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros (Granada) y perteneció a la familia de los García, gente de buena situación económica, sin formación académica pero con cualidades artísticas “casi todos tenían una aptitud artística innata. Tocaban la guitarra, la bandurria o el piano, contaban con gracia infinitas anécdotas, improvisaban coplas, conocían muchas canciones populares” (GIBSON, 1998. p. 14). Ello nos lleva a pensar que sus dones artísticos para el arte en general tienen sus raíces en experiencias tempranas de vida en el seno familiar donde escuchaba de las criadas canciones tradicionales granadinas, leía obras literarias y jugaba con el teatro de títeres que le regaló su madre. Aunque el eje central de su producción creativa fue la literatura, su sensibilidad traspasaba los límites de los géneros dramático y poético. Así que ha incursionado en otros lenguajes artísticos como las artes plásticas (hizo ilustraciones para poemas, decorados para el teatro), el cine (escribió un guión – *Viaje a la luna*) y la música (tocaba piano y guitarra flamenca).

Parte de los estudiosos que se centran en su biografía consideran que la primera vocación artística en Lorca fue la música cuando recibió clase de piano, pero al no poder dar continuidad a esta formación (aspiraba a marcharse a París para desarrollar sus estudios musicales) se orientó a la literaria. Santiago Trancón diverge de esa concepción de que su inclinación a la literatura aflorase después de la musical, y defiende la idea de que la música seguiría latente en su escritura desde los primeros poemas del joven Lorca (“Balada”, “Aria de primavera”...) hasta después en su teatro de madurez (Canción de las niñas en *Mariana Pineda*; Cantar de Bodas y Canción de cuna en *Yerma*...). Y concluye “Lorca ve en el carácter inaprehensible de la música y su lenguaje infalible, un elemento esencial que tratará de llevar a la poesía. Música y literatura comparten un fondo y una esencia que en ningún momento las hace incompatibles” (TRANCÓN, 2007, p. 122). De este modo, desde sus primeros escritos, Federico se permitía conjugar distintos géneros, prosa con poesía, poesía con diálogos que se acercan al formato teatral, teatro con versos poéticos. Tanto en su producción lírica como dramática –no olvidando que lo dramático está presente en su poesía, así como lo poético está en su dramaturgia–, ha permitido a Lorca un reconocimiento internacional, aunque, inicialmente, su fama se dio a través de la poesía, formando parte de la *Generación del 27* –grupo formado por poetas que, en

consonancia con la idea de encontrar en la tradición una estética moderna, se reunieron para conmemorar al centenario de Góngora en 1927– periodo en el que Lorca publicó importantes obras como *Libro de poemas* (1921), *Canciones* (1922) y *Romancero gitano* (1928).

Por tanto, en la creación artística lorquiana no se puede considerar que la poesía ocupe una posición menor en relación a su producción dramática (o viceversa) y, incluso, sus inquietudes sobre los problemas sociales que afectan a la gente de su época se reflejan tanto en sus poemas como en sus obras de teatro. José Ortega dedica una parte de su estudio a analizar la presencia del negro y del gitano en la poesía de García Lorca y comenta que Lorca, como un ser histórico y social, manifiesta, naturalmente, en su arte problemas de su periodo: “La intelección de la obra lorquiana exige, como producto social que es, un conocimiento de la realidad histórica donde surge, y, recíprocamente, el análisis de los grupos dominantes y dominados” (ORTEGA, 1989, p. 10). Con ello, como el propio estudioso llega a afirmar, no se pretende limitar la lectura de textos lorquianos a partir una época y un lugar, una vez que la grandeza y perennidad de sus obras están en traer a la superficie cuestiones universales y atemporales.

### **Teatro lorquiano: sus comienzos**

Federico García Lorca, aunque haya escrito toda su producción dramática antes del franquismo –por lo tanto, ningún texto suyo hace referencia o una crítica directa al régimen militar del caudillo–, sufrió una recurrente persecución de la censura durante los años en que Francisco Franco estuvo en el poder. Podemos considerar que ese notable acoso se debe tanto a su imagen personal (acercamiento al sistema republicano y orientación sexual), como la de escritor (autor de obras dramáticas que cuestionan modelos opresores en la sociedad española).

Al dejar de lado los escritos teatrales inéditos del joven Federico y volver la atención a su dramaturgia escenificada en sus comienzos, encontramos *El maleficio de la mariposa* (1919 o 1920), obra dramática escrita en verso y que aborda un tema recurrente en su producción literaria: la frustración amorosa. De acuerdo con Castillo Lancha, este primer estreno lorquiano en las tablas estuvo marcado por un rotundo fracaso y solo permaneció cuatro días en cartelera (22 a 24 de marzo de 1920), no volviendo a ser representada durante los años de vida del autor. “Estrenada el 22-III-1920 en el Teatro Eslava, *El maleficio de la mariposa* sólo tuvo 4 representaciones,

siendo uno de los fracasos más memorables de la primera postguerra” (CASTILLO LANCHA, 2008, p.113). Y apunta que tal vez por estar escrita en verso y con personajes-animales (gusanos, mariposas, alacranes y curianitas) se distanciaba del gusto del público de aquel entonces.

El teatro español en los primeros años del siglo XX era prácticamente una continuación del siglo anterior con: la comedia burguesa que retrataba los vicios de la burguesía, cuyo nombre más conocido era Jacinto Benavente; el teatro poético en forma de verso en que se destacaron Eduardo Marquina y Francisco Villaespera y el teatro cómico de rasgo costumbrista de los hermanos Álvarez Quintero y Carlos Arniches. Ferreras comenta que la comedia burguesa estaba más a servicio de la ideología dominante al omitir los problemas de la realidad: “Es claro que el teatro que llamamos convencional y la comedia burguesa de evasión tienen un papel político muy importante a la hora de ocultar la realidad que pedía respuestas políticas y sociales” (FERRERAS, 1988, p. 30). Lo cierto es que desde esta obra que inaugura su nombre en las carteleras teatrales, Federico ya presenta una crítica social, lo que va forjando la imagen de escritor contrario a las normas convencionales y que, por supuesto, desagradará a los conservadores. Por medio de la fantasía (un mundo habitado por insectos) denuncia un problema concreto de la realidad: el comercio amoroso. Al analizar *El maleficio*, Hurtado Hernández sostiene que ese tema será recurrente en la producción teatral de Federico,

Doña Curiana, madre de Curianito, que ve en Curianita Silvia un buen partido y, por tanto, un buen negocio, se dice a sí misma que hará que su hijo la ame, aunque sea a la fuerza. El comercio amoroso dará mucho fruto en la producción lorquiana posterior: desde 1922 con los títeres don Cristóbal y la señá Rosita, pasando por don Perlimplín y Belisa, el Zapatero y la Zapatera, el Novio y la Novia o Juan y Yerma, hasta llegar a 1936 con Pepe el Romano y Angustias (HURTADO HERNÁNDEZ, 2017, p. 186).

En seguida, se pueden destacar dos farsas escritas para ser representadas por títeres: *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *Retablillo de don Cristóbal*. Sobre la primera, Miguel García-Posada comenta que dicho texto solo tendrá su estreno en diciembre de 1937, cuando no vive nuestro autor, ya que existía una gran dificultad para llevarla a las tablas. Ese retraso tal vez se deba a que: “la *Tragicomedia*, integrada por veintitantos personajes, dotada de un intenso movimiento escénico y escrita en un lenguaje dramático muy variado (escenografía, folclore, etc.), es de una extraordinaria complejidad...” (GARCÍA-POSADA, 1997, p. 30). Es una obra que

evoca la tradición de la farsa y del teatro de títeres y tiene un largo recorrido desde su manuscrito hasta la publicación. En una investigación sobre el teatro lorquiano menos difundido, Hurtado Hernández señala que *Tragicomedia* ha sufrido cambios de títulos y correcciones en las diversas ediciones que tuvo,

Tras el recorrido por los manuscritos autógrafos, los apógrafos y las ediciones, la hipótesis que se sostiene es la siguiente: en agosto de 1922, el núcleo primitivo de la versión manuscrita presenta ya lo esencial de la obra en argumento, estructura y lenguaje, aunque no es el texto definitivo. En 1923-1924, el autor la reforma macro estructuralmente, quizás, con vistas a intentar estrenar la obra... (HURTADO HERNÁNDEZ, 2017, p. 375).

La segunda pieza escrita para ser representado por títeres es *Retablillo de don Cristóbal* cuando vuelve el tema de don Cristóbal pero con algunos cambios en relación a la obra anterior. Según Francisco García Lorca, aunque se trata de la obra más corta de nuestro autor, evidencia mucho más el vínculo complejo entre autor-público-personaje, además de hablar a favor de la libertad de creación. “No solo por lo que especialmente se dice contra las convenciones teatrales, sino porque la procacidad misma es el ejemplo más evidente del propósito de romper la convención” (1981, p. 282). Sobre esa cuestión, comenta en 1920 Rivas Cherif, director de la compañía de teatro *El Caracol* que sufrió la mano dura de censura franquista, inclusive cuando intentó llevar a las tablas una obra lorquiana: “El Guiñol infantil, la marioneta ingravida, la improvisación; he aquí, tal vez, los elementos más asequibles para la creación de un teatro libre, desmoralizador, antinacional...” (apud HURTADO HERNÁNDEZ, 2017, p. 430). Por lo tanto, en las dos obras escritas concretamente para títeres y comentadas arriba (*Tragicomedia* y *Retablillo*) nuestro dramaturgo trae de manera germinal otra crítica que serán ampliada en su teatro posterior: la función social de la mujer, en una cultura patriarcal como la española, vista como mercancía y cuyo único destino es el matrimonio.

La obra lorquiana a la que hemos hecho referencia antes es *Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín* (subtitula “Aleluya erótica”<sup>3</sup>), una farsa romántica escrita para ser representada por actores y que aborda el antiguo tema del viejo

---

<sup>3</sup> Francisco García Lorca aclara sobre el título de la obra: “El título completo de la obra, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, es un dístico octosílabo. Se subtitula *Aleluya erótica*. Cuando éramos niños (la costumbre que relataré ha desaparecido ya), se vendían una grandes hojas de papel barato en varios colores, con diversas viñetas (las más antiguas grabadas en madera) que representaban una historia. Cada viñeta aparecía explicada al pie por un dístico. Estas hojas, que venían a ejercer la función de los *comics* actuales, se llamaban ‘aleluyas’; sabido es cómo el nombre se identifica hoy con el dístico”. (GARCÍA LORCA, 1981, p. 314)

casado con una joven llena de vitalidad. Conforme Cedrid Busette: “La acción de la obra y su desenlace se basan casi exclusivamente en las limitaciones fisiológicas de *Perlimplín* y las imperiosas necesidades físicas de Belisa” (BUSETTE, 1971, p. 139).

Como ya habíamos comentado, en 1928 Lorca había acordado con Rivas Cherif y su compañía *El caracol* que representasen su obra, lo que no pudo ocurrir en 1929 por problemas con la censura. *Perlimplín* solo va a tener su estreno en abril de 1933 en el Teatro Español de Madrid por el Club Teatral Anfístora, o sea, ya en el periodo republicano. Castro Filho, citando el estudio de Plaza Chillón, comenta detalles de la intervención censoria sobre esa farsa lorquiana,

Con el agravante de que Primo de Rivera había decretado luto nacional por la muerte de la reina María Cristina, en el último ensayo de la obra, a puerta cerrada, pocas horas antes del estreno, el general Mazo irrumpió de asalto a la sala de la calle Mayor. Además de prohibir la temporada, los censores clausuraron el teatro, depositando los manuscritos de *Don Perlimplín* en los archivos de la Dirección General de Seguridad, donde permanecieron, hasta la Segunda República, en la Sección de Pornografía (PLAZA CHILLÓN, 1998 apud CASTRO FILHO, 2014, p. 57-58).

Sobre los motivos que llevaron a la prohibición de esa obra, algunos suponen que tal vez el subtítulo “Aleluya erótica” pudo haber sido visto como una provocación a los principios religiosos, mientras que otros especulan que quizás haya sido porque el protagonista de la obra tenía cierta semejanza con el dictador Primo de Rivera. Susana Ferrada sostiene que ese texto cuestiona la sagrada institución del matrimonio cuando habla del tabú del adulterio: “La imagen bufa del cornudo es utilizada por Lorca para señalar al adúltero, desmitificar la institución del matrimonio y poner de manifiesto la hipocresía social que incumple la norma que aparentemente profesa” (FERRADA, 2016, p. 97).

La otra farsa escrita para ser representada por actores es *La zapatera prodigiosa* y aunque Lorca la escribió en 1926, solo tuvo su estreno en Madrid en 1930 por la compañía de Margarita Xirgu. Una vez más encontramos el tema del deseo femenino: la protagonista también es una joven casada con un hombre mayor, que vive un matrimonio de apariencias y sueña con amores imaginarios.

Susana Ferrada reconoce que tanto a través del personaje masculino del zapatero en esa obra como del *Perlimplín* en la otra, Federico pone en descrédito una institución sagrada como el matrimonio: “En ambos casos se hace una referencia burlesca al matrimonio, pilar del sistema burgués, basado en la familia, cuya

perfección también se pone en duda indirectamente”. Y continúa: “La risa en la que incurren los comentarios de ambos personajes, priva de dogmatismo a esta sagrada institución” (FERRADA, 2016, p. 71).

Francisco García Lorca también ha identificado en ese texto semejanzas con *Perlimplín*: “Yo me atrevo a creer, no obstante, que sin *La zapatera* no se hubiera escrito el *Perlimplín*. (...) El tema de la ‘aleluya erótica’ y de la ‘farsa violenta’ es el del ‘esposo viejo y decente/casado con joven tierna’” (GARCÍA LORCA, 1981, p. 318). Sin embargo, también reconoce algunas diferencias que entre ambas: los personajes en *La zapatera* se mantienen iguales del comienzo al final, mientras que en *Perlimplín* se procesan cambios. Federico reconoce en ese texto la lucha entre las fantasías íntimas y la realidad represora, tema tan recurrente en su obra como en su vida: “Yo quise expresar en mi *Zapatera*, (...) la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura”. (GARCÍA LORCA, 1975, p. 1143).

Podemos considerar que Federico hace uso de formas del teatro popular como la farsa y el teatro de títeres para poder, a través del humor, satirizar la hipocresía de la sociedad burguesa: “En lo concerniente a *La zapatera prodigiosa*, a su visión veraz de la sociedad se une el componente cómico-grotesco. La risa desvirtúa y actúa como un espejo deformante que devuelve una imagen distorsionada de la realidad que en él se refleja...” (FERRADA, 2016, p. 54). Por tanto, aunque hubo un momento en que parte de la crítica las consideraba obras menores que cumplían más un papel de entretenimiento, hoy día ya se reconocen en ellas la imagen de un autor combativo que cuestiona los falsos valores.

### Obras “irrepresentables”

Además de la producción dramática lorquiana clasificada como farsas para títeres o para actores, como las que hemos comentado antes, existe otro grupo de obras, las cuales suelen estar acompañadas del adjetivo “irrepresentables” o “imposibles”, debido a su complejidad –aunque, luego se verá que son textos posibles y representables porque serán escenificados.

El primer texto que podríamos incluir en esa categoría es *El público*, una obra que la crítica ha encontrado cercana al surrealismo – “*El público*, la primera de las grandes obras surrealistas que nos han llegado de Lorca, fue seguramente escrita en Nueva York entre los años 1929-30 y prácticamente terminada en 1930 en La

Habana...” (EDWARDS, 1983, p. 81), aunque Lorca no se ha declarado claramente afiliado a ese movimiento<sup>4</sup>. Al traer un mensaje llenos de símbolos (caballo, máscaras, relojes) y una historia con personajes extraños que se distancia de un relato coherente a los moldes racionales, ha generado cierto grado de dificultad de entendimiento y, consecuentemente, la categorización de obra irrepresentable.

Según algunos estudios, la influencia del surrealismo en la obra de García Lorca puede tener su origen en el contacto que mantuvo con Buñuel y Dalí durante su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid en los años de 1920. También se observa una presumida influencia de Pirandello y Cocteau en *El público* ya que nuestro autor estaba atento a las nuevas tendencias en el mundo teatral de aquel momento: “Obra con ecos de Pirandello y de Cocteau, con influencias de Buñuel y Dalí que invaden el espacio escénico de imágenes cinematográficas y plásticas. Pieza precursora que anuncia a Artaud y a Beckett, al teatro de la crueldad y al teatro del absurdo” (IRIBE, 2011, p. 1). Sobre la diversa filiación estética encontrada en Lorca, que por cierto va más allá de la de los dos nombres antes citados, comenta Domènech: “Jugador de ajedrez en varias partidas simultáneas, Lorca asume para sí no pocas contradicciones estéticas de su época, alcanzando una suerte de síntesis, con la que aventaja a sus compañeros” (DOMÈNECH, 2006, p. 60).

La imagen de un escritor rebelde se intensifica con esa obra al llevar al escenario el tema de la homosexualidad. Esa cuestión, aunque en su país representaba un tema tabú, Lorca sentía necesidad de manifestarla a través de su arte ya que le afectaba tanto a él, personalmente, como a otros, igualmente reprimidos. Cramsie comenta que es la primer texto que aborda en escena ese espinoso problema al público burgués reaccionario de los años 30: “Lorca, arrojado y rebelde, confronta a ese público con una verdad intolerable que no está de acuerdo con sus códigos de conducta y que tapa problemas humanos transcendentales con máscaras moralizantes: uno de ellos, la homosexualidad que es el equivalente de un cáncer social” (CRAMSIE, 1984, p. 40). Por todo lo que representa de ruptura violenta con los modelos convencionales tanto a nivel teatral como social, *El público* estuvo

---

<sup>4</sup> Domènech analiza el reproche de Lorca al surrealismo a partir de fragmentos de conferencias y una carta que escribió a su amigo Sebastián Gasch en 1928, donde decía: “Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo! ¡ojo!, con la tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!” (DOMÈNECH, 2008, p. 34)

silenciada por más de medio siglo en territorio español (su estreno en España solo ocurrió en los años 1980)<sup>5</sup>.

*Así que pasen cinco años* es otra obra lorquiana dentro del llamado teatro irrepresentable y en ella se habla del paso del tiempo (tiene como subtítulo *Leyenda del tiempo en tres actos*). Ian Gibson considera que este texto parece ser de más fácil comprensión que *El público* “Pese a la atmósfera de ensueño que la envuelve, *Así que pasen cinco años* es una obra menos irracional que *El público*, con una coherencia estructural y temática notables” (GIBSON, 1998, p. 75). En seguida nos llama la atención un dato histórico: el manuscrito de *Así que pasen cinco años* tiene la fecha del 19 de agosto de 1931. “El hecho de que matasen a Lorca el 18 o 19 de agosto de 1936, *exactamente cinco años después*, hace inevitable que reflexionemos sobre el posible carácter premonitorio de esta obra, al final de la cual, además, el Joven muere violentamente” (GIBSON, 1998, p. 75). No se puede afirmar si hay algo más allá de la mera coincidencia en esos detalles, pero sí que sabemos que esta obra no ha sido bien comprendida durante algunas décadas y sólo tendrá su estreno en España en los años 1970.

*Comedia sin título* completaría la llamada “trilogía del teatro imposible”, cuyo texto no se tiene completo y en el que también la crítica apunta, así como ocurrió con *El público*, una aproximación al surrealismo: “Tanto *El público* como *Comedia sin título* quedan bajo la influencia del surrealismo. Pero en el teatro que proclama Lorca, el surrealismo no constituye en fin en sí mismo sino un medio de expresión teatral” (ASZYK, 1986, p. 140). Del texto solo quedó el manuscrito del primer acto ya que Lorca fue asesinado cuando aún lo escribía. Sobre el hecho de ser una obra inacabada, Martínez Nadal y Laffran comentan que: “Interrumpido moralmente, o psicológicamente si se quiere, por los acontecimientos político-sociales del último año de su vida, ese drama nunca dejó de pertenecer al conjunto de obras que el poeta quiso expresamente llevar a cabo” (MARTÍNEZ NADAL & LAFFRAN 1978, p. 278).

Con esta obra Lorca hace una crítica al teatro español de su época de base comercial y que servía de entrenamiento para al público burgués. En esta misma

---

<sup>5</sup> Se puede considerar como otro condicionante para esa demora el hecho de que antes de 1970 existían fragmentos incompletos de esa obra que solo después llegaron a nosotros a través de la interpretación, versión y ‘Guía al lector’ de Martínez Nadal – había guardado un manuscrito durante décadas. Fernández Cifuentes estudia el recorrido que envuelve la publicación de *El público* y señala: “la mano original de García Lorca se presenta al lector bajo tres capas de escritura ajena: la transcripción, la versión depurada y la guía de Martínez Nadal” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986, p. 278).

perspectiva, funda un grupo de teatro universitario ambulante que representaba textos clásicos no a la clase media burguesa, sino a los campesinos en un proceso de democratización del arte que no agradaría años después al régimen franquista. Castillo Lancha sostiene: “Las actividades de Lorca al frente de La Barraca constituyeron una clara fuente de conflictos no sólo políticos sino también literarios entre nuestro autor y la estética falangista que no podía aprobar un teatro que políticamente no satisficiera su instrumentalidad propagandística...” (CASTILLO LANCHA, 2010, 305).

Cuando pensamos en el compromiso de García Lorca con lo social a través del proyecto de su grupo La Barraca, donde el arte estaba a servicio del pueblo, podemos reconocer que nos habla de cómo debe ser el teatro, preocupación que está presente en *Comedia sin título*. García Villalba considera que en esa obra (tildada de “drama social”) “Lorca manifiesta su compromiso social a través de una auténtica revolución literaria-teatral a través de la cual esgrime su defensa de un teatro que supere las barreras de la ficcionalidad para potenciar una sociedad...” (GARCÍA VILLALBA, 2018, p. 201). Un texto que propone una revolución estética que se extiende a lo social, seguramente no sería tolerado en aquellos años difíciles en España si Lorca la hubiera concluido –su estreno en España solamente ocurrió en 1989 bajo la dirección de Lluís Pascual.

### **Dramas lorquianos**

En el conjunto de obras dramáticas de las que Lorca pudo ver su representación, encontramos *Mariana Pineda*, que tuvo su estreno en 1927 por la compañía de Margarita Xirgu en Madrid. Se considera que posee rasgos históricos una vez que ha sido inspirada en una mujer que existió en el siglo XIX en Granada, cuando se tornó una heroína por haber luchado contra la represión absolutista hasta su prisión y muerte.

La historia de Mariana Pineda no solo era conocida por nuestro autor desde su infancia –según García Morejón (1998, p. 56): “Hay que recordar que la estatua de la heroína se sitúa en una plazoleta granadina a pocos pasos de la casa que habitó el poeta, y que la historia le obsesionaba”–, sino además del pueblo andaluz ya que era un personaje cantado en diversas coplas y romances populares. Aunque bajo nuevo ropaje, el elemento político pervive en la nueva versión, lo que coloca en evidencia que la lucha entre la libertad y la opresión es un tema no superado, aún menos en

aquellos años que en se escribe la obra. Morejón señala que “El hecho de encontrarse la nación bajo el peso de la Dictadura de Primo de Rivera debió de contribuir bastante para el éxito del drama. Federico se inspiró en un tema histórico popular granadino y compuso un canto a la libertad y al amor” (MOREJÓN, 1998. p. 55).

Otro drama lorquiano que la crítica opina que contiene aires históricos es *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, obra que aborda el tema de mujer que no logra casarse en una sociedad como la española en que esa condición era algo trágico en tiempos pasados. Sánchez recoge un fragmento de una entrevista que ha dado Lorca sobre esta historia: “Recojo toda la tragedia de la cursilería española y provinciana (...) es de un hondo dramatismo social, porque refleja lo que era la clase media. (...) ¿Hasta cuándo seguirán así todas las donas Rositas de España?”. (SÁNCHEZ, 1973, p. 324).

*Doña Rosita* se estrenó en diciembre de 1935 con Margarita Xirgu en el papel principal en el Teatro Principal Palace de Barcelona y fue el último estreno de Lorca antes de ser asesinado. Presenta una vez más el tema de la frustración amorosa femenina, esta vez a través de una doncella que queda esperando a su primo prometido que nunca vuelve para cumplir la promesa de casamiento. Sin embargo, el valor de esta obra no está en su tratamiento de la soltería o de la desilusión, sino por denunciar un modelo social opresor y sin sentido. Ortega sostiene que “*Doña Rosita la soltera* constituye un valioso documento social con el que Lorca está expresando su condena contra una sociedad clasista, ultraconservadora, defensora de un orden social y moral que impide el ejercicio de cualquier forma de libertad” (ORTEGA, 1989, p. 152). Por lo tanto, evidencia un problema que afectaba a las mujeres: tener como único destino el casamiento y pasar de las manos del padre a las del esposo.

Muchos especialistas del teatro de García Lorca consideran *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* como las obras de madurez en el conjunto de su producción dramática. La mayoría apunta las tres como una trilogía rural ya que están ambientadas en el universo campesino andaluz, teniendo a mujeres como protagonista de las historias que luchan contra convenciones sociales que les impiden realizarse individualmente.

Ian Gibson comenta que *Bodas de sangre* se basa en una noticia publicada en 1928 por la prensa madrileña sobre un asesinato ocurrido en el pueblo almeriense de Níjar, donde la novia había dejado a su novio las vísperas de bodas para huir con un primo que fue asesinado por los parientes del novio abandonado: “El caso llamó

fuertemente la atención a Lorca, quien tal vez, al leer los reportajes aparecidos en la prensa, recordaría los meses de niño en Almería...” (GIBSON, 1998, p. 76). Y añade: “Como *Bodas de sangre*, *Yerma* se basa en hechos reales, en este caso la romería de Moclín, pueblo montañoso situado a unos quince kilómetros de la Vega de Granada y cuyo Cristo del Paño tiene fama de curar la esterilidad” (GIBSON, 1998, p. 79). Este hispanista comenta que existe la posibilidad de que Lorca haya pensado, cuando crea su *Yerma*, en la primera mujer de su padre que murió sin tener un hijo durante los catorce años de vida conyugal. En la misma línea, *La casa de Bernarda Alba* tuvo como base un personaje real, una viuda llamada Francisco Alba que era vecina de la familia del escritor.

En cada una de las tres obras se puede observar que aunque los conflictos se instauran en el ámbito personal, estos tienen una inevitable relación con el contexto social donde el personaje está inserido. El personaje de la Madre en *Bodas de sangre* ve en la boda de su hijo la posibilidad de ampliar la posesión de la tierra como señala Ortega (1989, p. 142): “Este trágico personaje tiene, como otras figuras de los dramas lorquianos, un valor dual por encarnar una concreta problemática social – la mujer del campo interesada en preservar y aumentar sus bienes”. Sobre *Yerma* este autor igualmente identifica que las cuestiones económicas afectan directamente a los personajes, por ejemplo el personaje femenino principal de esta obra que fue dado por su padre a su marido como una mercancía. Su condición de propiedad del cónyuge la hace resignarse en un matrimonio fracasado y obedecer la moral establecida. “*Yerma* constituye un documento de un concreto contexto histórico: la sociedad feudal campesina patriarcal andaluza donde la mujer y su relación con el hombre está totalmente supeditada a la estructura económica” (ORTEGA, 1989, p. 145). En *La casa de Bernarda Alba*, el personaje de la madre tampoco acepta que los jóvenes del pueblo sean novios de sus hijas por considerarlos de clase económica inferior “Los hombres de aquí no son de su clase” –como ha ocurrido con el personaje citado en la obra de Henrique Humanes que quería en matrimonio a Martirio y Bernarda se opuso. Sobre la relevancia dada al valor económico en la sociedad andaluza retratada en las tres obras reflexiona John Crispin (1985, p. 177): “En los dramas rurales de Lorca, gran parte de este deber comunitario se asienta en la necesidad de preservar y aumentar el patrimonio familiar. El mundo rural andaluz evocado por Lorca es, pues, un patriarcado basado en la propiedad”.

En *La casa de Bernarda Alba* los valores sociales asumen un papel aún más explícito en la trama de esa obra, tanto través de la hipocresía social que les exige a los miembros de la casa de Bernarda mantener la apariencia de honor, como por medio de la tradición de una cultura que obliga a las mujeres a mantenerse el luto cerrado mientras sus cuerpos sudan erotismo. En relación al peso de los valores sociales que se intensifican aún más sobre los personajes de esa obra lorquiana, comenta Cueto Pérez: “*La casa de Bernarda Alba* supone la culminación de este proceso, y no solo porque en Bernarda confluyan todas las tradiciones y convenciones sociales sino, sobre todo, porque el código de valores que sustenta es más rígido que el de las obras anteriores” (CUETO PÉREZ, 1983, p. 194).

*Bodas de sangre*, la primera obra de esta trilogía, que estrenó en marzo de 1933 en Madrid tuvo luego una gran acogida por parte del público y de la crítica. Josephs y Caballero comentan que, primero, Federico la leyó en septiembre de 1932 a grupo de amigos en Madrid. Seis meses después de la segunda lectura en la casa de Morla Lynch, ocurre su estreno en el teatro Beatriz con la compañía de Josefina Díaz de Artigas bajo la dirección de Eduardo Marquina y el propio Lorca (JOSEPHS & CABALLERO, 1985, p. 32-34). La consagración de esa obra aumenta con el montaje exitoso en Argentina, donde nuestro escritor estuvo por un periodo: “Lorca llega a Buenos Aires el 13 de octubre de 1933 y su estancia se prolonga hasta finales de marzo de 1934. Da conferencias y recitaciones, recibe homenajes y banquetes, y *Bodas de sangre* alcanza unas 180 representaciones” (JOSEPHS & CABALLERO, 1985, p. 41). Y afirman que tras el fracaso de una versión en inglés en Nueva York, el triunfo de *Bodas de sangre* en el territorio español se dio por completo en 1935 con la puesta de escena de ese texto por la compañía de Margarita Xirgu bajo la dirección de Rivas Cherif y colaboración de García Lorca (JOSEPHS & CABALLERO, 1985, p. 42-44). Edwards opina que con ella Lorca logró no solo reconocimiento y cierta independencia económica, sino además una confianza mayor en su potencial como dramaturgo. Y añade que el texto “nos refleja en gran medida la realidad de las estrechas y agobiantes fuerzas del honor y la tradición que, llevadas a un extremo en las zonas rurales, eran, no obstante, características de la sociedad española en general” (EDWARDS, 1983, p. 170-171).

De acuerdo con Castillo Lancha, *Yerma*, segunda obra de la trilogía dedicada al medio rural, supuso la consagración definitiva de Federico en España como dramaturgo: “El estreno tendrá lugar en el teatro Español, a cargo de la compañía de

Margarita Xirgu y Enrique Borrás, el 29 de diciembre de 1934”. (CASTILLO LANCHA, 2008, p. 383). Ese primer montaje bajo la dirección artística de Cipriano Ribas Cherif y decorados de Manuel Fontanals, llegó a hacer más de 100 representaciones consecutivas –también estuvo en gira por Barcelona y Buenos Aires. A pesar del gran éxito, la obra incomodó la mentalidad conservadora de la época, conforme sostienen Vilches de Frutos y Dougherty (1992, p. 97): “Casi todas las publicaciones periódicas se hicieron eco del estreno, que se vio marcado por una gran controversia en torno a la moralidad de la obra”. Y agregan que: “En el programa de mano se pudo leer que la dirección artística advertía al público que no se trataba ‘de una de tantas comedias como se anuncian inadecuadas para señoritas’”. (VILCHES DE FRUTOS & DOUGHERTY, 1992, p.103).

*La casa de Bernarda Alba* es la última obra escrita por nuestro autor y con el estallido de la guerra civil en el mismo año que fue concluida (1936), su estreno solo fue posible en tierras lejanas de la España franquista –será en Buenos Aires con la Compañía de Margarita Xirgu en 1945. Nel Diago comenta que el mundo artístico porteño ya tenía estima por García Lorca y la actriz Margarita Xirgu puesto que la compañía de la directora catalana había presentado *Yerma* y *Doña Rosita la soltera* en la capital Argentina en 1937. El estreno mundial de la obra póstuma de Federico tuvo gran repercusión en América y en la prensa bonaerense: “La crítica porteña se hizo eco de su éxito y se refirió a la aceptación unánime de la puesta en escena protagonizada por la compañía de Margarita Xirgu, aludiendo a la estrecha relación que García Lorca mantuvo con la escena argentina...” (DIAGO, 2012, p. 466). Sobre el largo periodo de silenciamiento impuesto a este texto en el territorio español, menciona Edwards: “La primera representación de *La casa de Bernarda Alba* no tendría lugar en España, desolada entonces por la guerra civil y por sus consecuencias, sino en América del Sur”. Y sigue: “En España la primera representación tuvo lugar el 10 de enero de 1964, en el Teatro Goya de Madrid, veintiocho años después de que la obra hubiera sido escrita” (EDWARDS, 1983, p. 321).

### **Consideraciones finales**

En la historia del teatro español del siglo XX, no únicamente la trilogía rural como todo texto lorquiano era considerado una amenaza al sistema político dominante, o sea, durante el franquismo se instauró un silencio oficial sobre la

creación artista del granadino. Solo a partir de los años 60, cuando empieza a haber una parcial apertura política, es que sus obras pudieron volver a los escenarios de España en temporada más larga. El reestreno de *Yerma* el 21 de octubre de 1960, más de dos décadas después de su estreno en 1934, en el Teatro Eslava bajo la dirección de Luis Escobar es, conforme Higuera Estremera, un hito histórico pues representó la vuelta de una obra lorquiana a los escenarios españoles a nivel comercial<sup>6</sup>, algo que no ocurría desde la guerra civil. En su estudio presenta comentarios de Escobar sobre la tensión que había en el teatro a cada noche de función debido la presencia de los policías y de la actriz protagonista sobre la emoción de oír, al final de la representación, todo el público gritando “!Federico!,!Federico!” (1999, p. 576). Y afirma que la reaparición del teatro lorquiano con *Yerma* en 1960 era importante: “No solo por la recuperación de autores que estaban significativamente asociados con el ideario republicano, lo que suponía novedad y aire fresco, sino sobre todo porque recuperaba la esperanza de la libertad” (HIGUERA ESTREMER, 1999, p. 583).

A partir del paso dado por Luis Escobar con la vuelta de *Yerma*, otro importante director consigue traer para la escena madrileña más un gran texto lorquiano. Vilches de Frutos comenta que con el montaje de *Bodas de sangre* en el Teatro Bellas Artes el 10 de octubre de 1962, José Tamayo marca el regreso a los escenarios español de esa obra después de muchos años de ausencia y cita una declaración de García Pavón, crítico de teatro en los diario *Arriba*: “Estrenada en Madrid en 1933, luego de rodar victoriosa por todo el mundo durante estos veintinueve años, (...) el drama de Lorca regresó anoche a su vieja patria” (GARCÍA PAVÓN, 1962, apud VILCHES DE FRUTOS, 2008, p. 70).

Dos años después será *La casa de Bernarda de Alba*, obra que completa la trilogía rural, que regresa a los escenarios españoles tras décadas de censura franquista: “[Goya, Madrid 10-I-1964], un trabajo de dirección del cineasta Juan Antonio Bardem en colaboración con el pintor Antonio Saura como escenógrafo y Viudes como figurinista” (VILCHES DE FRUTOS, 2008, p. 70).

---

<sup>6</sup> Vilches-de-Frutos aclara que algunos meses antes (22-III-1960) en el mismo Teatro Eslava, había habido una única presentación de *La zapatera prodigiosa* bajo la dirección de Alberto Castilla: “El hecho de que se ofreciera en representación única suscitó el rechazo de todos aquéllos que abogaban por la inmediata incorporación de Federico con todos los honores a la escena comercial”. (VILCHES-DE-FRUTOS, 2008, p. 69).

En el breve repaso que hemos hecho antes sobre la producción dramática lorquiana, hemos visto que a cada obra teatral Federico va forjando una imagen de un dramaturgo que cuestiona el modelo social vigente, y retrata la lucha del individuo por superar las fuerzas opresoras de la realidad, lo que ha generado un rechazo a sus textos por parte del régimen franquista y, consecuentemente, el silenciamiento censorio. Como correctamente señala Ortega (1989, p. 141): “Las piezas escritas en la última parte de su vida reflejan no solo una madurez de la estética lorquiana, sino una evidente preocupación por el planteamiento directo de la oposición entre las oscuras fuerzas de la represión y las de la imaginación o libertad”. En esa lucha el silencio se convierte en un instrumento utilizado para impedir que se hable la verdad, situación esa que se manifiesta tanto en los tres dramas rurales –*La casa de Bernarda Alba* inicia y termina con la palabra “silencio” en la voz dictatorial de Bernarda; también está presente en *Yerma* como en un diálogo de la pareja principal donde queda claro que hay cosas que son sofocadas en nombre del honor: “Juan: - Silencio./Yerma: - ¡Eso! ¡Eso! Silencio. Descuida”; En *Bodas de sangre* igualmente la encontramos en un pasaje donde Leonardo encuentra la Novia y se desahoga: “Leonardo: Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima” (GARCÍA LORCA, 1975, p.559)<sup>7</sup> –, como en la realidad española con el triunfo de Francisco Franco y la dictadura militar.

Con este tipo de análisis, no se tiene la intención de condicionar la lectura de sus obras a las cuestiones sociales, sin embargo, no se puede negar que, naturalmente, cada texto dialoga con el medio de donde vino. Conforme señala Ortega: “El artista no puede enajenarse a las ideologías dominantes de su época, a su clase o ideología que afecta al proceso artístico de su creación, esa experiencia individual que se realiza en lo general” (ORTEGA, 1989, p. 10). Y añade: “El hombre Lorca, como ser histórico, crea un arte que se inscribe en una superestructura ideológica y que está inevitablemente relacionado con un concreto periodo histórico” (ORTEGA, 1989, p. 10). Justamente por darse la conciencia de que la creación literaria (como la de García Lorca que ganaba fama internacional), podría influenciar en el pensamiento de los lectores, es que los regímenes dictatoriales (como el del

---

<sup>7</sup> Para un estudio sobre el silencio en estas obras, nos hemos apoyado en el texto de “Los silencios en los tres dramas rurales de García Lorca”. Nelson R. Orringer. *García Lorca Review*, V (Fall 1977): 114-120.

general Francisco Franco), hicieron uso de un instrumento de represión como la censura literaria cuando asumen el poder.

De este modo, lo que se vio a partir del momento que instauró el franquismo, fue la incidencia de la censura teatral sobre la producción teatral lorquiana, por considerarla una amenaza al sistema vigente. Lo cierto es que nuestro escritor fue asesinado y tuvo sus obras silenciadas por cuestionar los tabúes, los prejuicios, el fanatismo, entre otras formas opresoras, convirtiéndose en un símbolo de resistencia y lucha.

## Referencias

ASZYK, Úrsula. *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno*, Valle-Inclán y García Lorca. AIH, Actas IX, 1986:133-142.

BUSETTE, Cedric. *Obra dramática de García Lorca: estudio de su configuración*. Madrid: Anaya, 1971.

CASTILLO LANCHA, Marta. "Las herejías literarias de García Lorca desde la estética franquista". *Boletín de Arte*, nº 30-31, Uma Editorial, Universidad de Málaga, 2010: 301-325.

\_\_\_\_\_. El teatro de García Lorca y la crítica. *Colección Estudios del 27* número 18. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2008.

CASTRO FILHO, Claudio. Las vértebras de la censura: *Amor de don Perlimplín*, una aleluya erótica lorquiana. En: *Revista Let.* São Paulo, v. 54, n. 2, 2014, p. 49-63.

CEPEDA ADÁN, José. Historia de una decadencia: Andalucía 1830 – 1900. Análisis, apunte bibliográfico y líneas de investigación. *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*. Vol 2. Universidad Complutense de Madrid: 1981. p. 321-337.

CRAMSIE, Hilde F. *Teatro y censura en la España franquista*. New York: Peter Lang Publishing, 1984.

CRISPIN, John. La casa de Bernarda Alba: dentro de la visión mítica lorquiana. In: *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra, 1985. p. 177

CUETO PÉREZ, Magdalena. Naturaleza y sociedad en las tragedias de F. García Lorca. *Archivum*. Vol. 33, Año 1983. p. 187-200.

DIAGO, Nel. El estreno de *La casa de Bernarda Alba* en la prensa argentina de la época. *Anales de literatura española contemporánea*, Vol. 37, No. 2, 2012, p. 445-467.

DOMÈNECH, Ricardo. *El pensamiento estético de Federico García Lorca*. Madrid: Rumagraf, 2006.

\_\_\_\_\_. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos, 2008.

EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1983.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986.

FERRADA, Susana. *Federico García Lorca: una obra teatral satírica*. LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (dir.). 2016. 180 p. Tesis (Doctorado en Filología Española). Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Espanyola, Barcelona, 2016.

FERRERAS, Juan Ignacio. *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus, 1988.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1975.

GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

GARCIA-POSADA, Miguel. Prólogo. In. GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas II (Teatro)*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997.

GARCÍA VILLALBA, Miriam. La iniciática “rehumanización” hacia el drama social: Comedia sin título de Federico García Lorca y El sueño de la vida de Alberto Conejero. Edición de Emilio Peral Vega (Cátedra, 2018). *Anagnórisis. Revista de Investigación teatral*, no. 18, diciembre de 2018, p. 200-205.

GIBSON, Ian. *García Lorca – Biografía esencial*. Barcelona: Ediciones Península, 1998.

HIGUERA ESTREMER, Luis Felipe. El primer estreno comercial de García Lorca en la posguerra española (“Yerma”, Teatro Eslava, 1960). *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 24, No. 3, 1999, p. 571-592.

HURTADO HERNÁNDEZ, Mónica. *Federico García Lorca: la obra de juventud, el teatro para títeres y los proyectos inconclusos*. Sotelo Vázquez, Marisa (dir.). 2017, 563 p. Tesis (Doctorado en Filología Hispánica). Universitat de Barcelona, Filología Hispánica. Barcelona, 2017.

IRIBE, Nora Gabriela. Teatro bajo arena: *El público* de Federico García Lorca. In: MACCIUCI, Raquel (Dir.). *Diálogos transatlánticos*. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Vol. III. La Plata, 2011, p. 1-7.

JOSEPHS, Allen; CABALLERO, Juan. Introducción a Federico García Lorca. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 1985. p. 9-90.

LOPEZ DE COCA CASTAÑER, José Henrique. La conquista de Granada: el testimonio de los vencidos. *Norba. Revista de Historia*. Vol. 18. 2005. p. 33-50.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael & LAFFRANQUE, M. *Federico García Lorca. El público y Comedia sin título*. Dos obras teatrales póstumas. Barcelona: Seix Barral, 1978.

MOREJÓN, Julio García. *Federico García Lorca – La palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: CenaUn, 1998.

ORRINGER, Nelson R. Los silencios en los tres dramas rurales de García Lorca. *García Lorca Review*, V (Fall 1977): 114-120.

ORTEGA, José. *Consciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 1989.

TRANCÓN, Santiago. El primer Lorca y su teatro inédito de juventud. *Epos*. XXIII, 2007, p. 119-136.

SÁNCHEZ, Roberto G. García Lorca y la literatura del siglo XIX: apuntes sobre *Doña Rosita la soltera*. En: GIL, Ildelfonso-Manuel. *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus, 1973. p. 323-336.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986). *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 33, No. 2, 2008: 65-110.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca & DOUGHERTY, Dru. *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*. Madrid: Tabapress, 1992.