

## **«Los juvenilia teatrales de Lorca: ortodoxia, trascendencia y burla en clave simbolista»**

### Resumen

Este artículo pretende constituir un análisis de las piezas teatrales escritas por García Lorca en su juventud –previas al estreno de *El maleficio de la mariposa* (1920). Todas ellas se caracterizan por una deuda evidente con el imaginario simbolista, sobre todo en lo que concierne a un pretendido abandono del realismo teatral y a la creación de atmósferas etéreas habitadas por seres *alegóricos*: animales, sombras, personajes bíblicos... A partir de este bastidor estético común, centramos nuestro análisis en un conjunto de piezas en las que el joven dramaturgo muestra una significativa querencia a un imaginario *crístico*, salpimentado de fuerte dosis de heterodoxia y rasgos grotescos. Late en todas ellas una apuesta decidida por buscar la trascendencia en los actos cotidianos, en el goce y en la risa, por encima de las restricciones de una religiosidad que, para Lorca, siempre es cauce de apertura y no cierre.

### Abstract

This article is an analysis of the plays written by García Lorca in his youth - prior to the premiere of *El maleficio de la mariposa* (1920). All of them are characterised by an evident debt to the symbolist imaginary, especially with regard to an abandonment of theatrical realism and the creation of ethereal atmospheres inhabited by allegorical beings: animals, shadows, biblical characters... On the basis of this common aesthetic framework, we focus our analysis on a group of plays in which the young playwright shows a significant preference for a Christic imaginary, peppered with a strong dose of heterodoxy and grotesque traits. In all of them there is a firm commitment to seek transcendence in everyday acts, in enjoyment and laughter, over and above the restrictions of a religiosity which, for Lorca, is always a channel of openness and not closure.

## 1. Un programa de teatro antirrealista

Las piezas juveniles lorquianas que serán objeto de análisis constituyen un *corpus* dispar. Aunque la publicación en 1994 de *Teatro inédito de juventud*, en edición a cargo de Andrés Soria Olmedo, para la editorial Cátedra, supuso un avance extraordinario –que se sumaba a la excelente monografía previa de Eutimio Martín sobre la obra juvenil (1986)– en el conocimiento y la valoración de un conjunto de materiales –muchos de ellos inconclusos– que constituían el *atelier* primerizo de García Lorca, lo cierto es que allí se recogían piezas derivadas de momentos creativos muy diversos y alejados entre sí: de 1917 a 1921-22. Creemos que el estreno de *El maleficio de la mariposa*, el 22 de marzo de 1920, el primero para el todavía muy joven autor granadino, en el Teatro Eslava de Madrid, dentro de las actividades del Teatro de Arte dirigido por Gregorio Martínez Sierra (Peral Vega, 2020), debe ser considerado un punto de inflexión en su desarrollo dramático, razón por la cual atenderemos tan solo a las obras que fueron escritas con anterioridad a esa fecha, para centrarnos así en un repertorio compuesto por *Comedieta ideal* (1917), *Teatro de almas. Paisajes de una vida emocional* (1917), *Dios, el Mal y el Hombre* (1917), *Del amor. Teatro de animales* (1919), *La viudita que se quería casar* (1919), *Cristo. Tragedia religiosa* (1919-1920), *Sombras* (1920) y, sobre todo, *El primitivo auto sentimental* (1918).

Todas ellas atestiguan una adscripción, estilística, genérica y formal, al movimiento simbolista europeo, que tuvo una estela muy prolongada en España, y particularmente en el teatro (Cuesta Guadaño, 2017). Sin embargo, esta querencia del joven Lorca cabe ser considerar algo tardía –o, incluso, trasnochada– a la altura de 1917-1920. Una devoción que, eso sí, da paso, en proporción bastante equitativa, a un distanciamiento irónico respecto a algunos de sus lugares comunes, como si nuestro autor fuera prematuramente consciente de los vicios de escuela que estaba adquiriendo su escritura y quisiera trascenderlos por vía de la deformación y la parodia.

La primera característica común a todas las piezas es su marcado antirrealismo. García Lorca se suma, así, a una ola generalizada en Europa que, desde distintas estéticas, manifiesta un repudio generalizado por la convención realista y una apuesta decidida por que la escena se convierta, utilizando una

expresión redonda de Ramón Gómez de la Serna, en una «síntesis gráfica de ideas». A la altura de 1927, Blanca de los Ríos –haciéndose eco de una terminología que ya había empleado Pérez de Ayala en *Las máscaras* (1917)–, iba aún más allá, y refiriéndose de forma concreta a la recuperación de Calderón entre los renovadores dramáticos europeos, apuntaba que lo que les agrupaba a todos ellos era «la tendencia antinaturalista y el anhelo de reteatralizar el teatro, la aspiración a un teatro integral» (1927: 11).

Iniciando, pues, un camino que alcanzará su mayor cota de radicalidad en *Comedia sin título* (1936), la pieza inconclusa que andaba escribiendo cuando fue asesinado, García Lorca postula, ya desde 1917, la pérdida de referencialidad inmediata que el actor convencional establecía entre el escenario y el patio de butacas. Y lo hace, como el tardosimbolismo y la primera vanguardia, a través de un proceso de despersonalización que encuentra acomodo en modos diversos:

1. Mediante la sustitución del actor por marionetas o autómatas. Para ser representada por títeres había concebido inicialmente *El maleficio de la mariposa* (1920) –una vía finalmente descartada por el empresario Martínez Sierra–. Si bien no existen evidencias textuales suficientes, podría interpretarse como factible –por su sencillez compositiva, sus recurrentes escenas a dos voces– que al menos las cuatro primeras pudieran haberse resuelto escénicamente con muñecos, una línea de despersonalización que, avivada por el descubrimiento de la tradición *crístobita* andaluza, ocupó la segunda etapa creativa –esto es, la inmediatamente posterior– de García Lorca. Piénsese, así, en títulos como *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1922) o *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, compuesta para la «fiesta íntima de arte moderno» (Soria Ortega, 1986) celebrada en la casa familiar de los Lorca la tarde de Reyes de 1923.

Se tratara de muñecos o humanos, *Dios, el Mal y el Hombre* y *Del amor. Teatro de animales* (1919) entroncan con una de las líneas más fértiles de expresión escénica del simbolismo: el teatro de animales. Presentar fábulas encarnadas por animales, con el objeto de divagar sobre la imposibilidad del amor, la futilidad de la existencia humana... era uno de los caminos frecuentados por el *frisson* antirrealista que recorría el teatro europeo desde finales del XIX. Como ha demostrado Javier Cuesta Guadaño, los animales se convirtieron, para el simbolismo escénico, en «una especie de alegoría sobre los vicios y las virtudes

humanas» (Cuesta Guadaño 2017: 377), cuando no en estandartes de un ideal perseguido y las más de las veces no encontrado. En el caso concreto de Lorca, se trataba, qué duda cabe, de un intento tardío, toda vez que los realizados por otros autores, tanto en Europa como en España, se circunscribían a la década anterior. Me estoy refiriendo a obras como *El pájaro azul* (1908), del referido Maeterlinck, y *Chantecler* (1910), de Edmond Rostand, pero también *Cigales i formigues* (1907), cuadro lírico de Santiago Rusiñol, *El caballero lobo* (1909), de Manuel Linares Rivas, y *El sapo enamorado* (1916), de Tomás Borrás, una pantomima estrenada, tan solo cuatro años antes, en el mismo espacio que será testigo de su primero estreno profesional: el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra.

2. Descorporeizando al intérprete y convirtiéndolo en una proyección de sí mismo, fundamentalmente mediante la utilización de sombras chinescas. Como José Yxart se encargó de demostrar, ya desde fechas tempranas en el París del XIX fueron frecuentes las representaciones de misterios medievales con técnicas si no modernas –tal el caso de las aludidas sombras– sí, al menos, reconfiguradas para los nuevos tiempos. Dentro de la tradición inmediatamente anterior a García Lorca, cabría citar los espectáculos de tal condición que hicieron famoso *El Quatre Gats* de Barcelona –al fin un remedo de los locales parisinos *fin du siècle* y lugar de encuentro habitual de Picasso, Ramón Casas o Miquel Utrillo, entre otros– o las inserciones, algo posteriores, de Valle-Inclán en sus autos para siluetas (*Ligazón* y *Sacrilegio*, ambas piezas incluidas en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, publicado en 1927). Si bien la iluminación indirecta, a través de puntos de luz tenues repartidos por la escena, propiciaba, en la estela del simbolismo escénico practicado por Adrià Gual o Santiago Rusiñol, una condición nebulosa de los intérpretes, Lorca se adentra en esta dimensión descorporeizada de sus *dramatis* en la pieza *Sombras*, la más tardía, pues compuesta el 9 de febrero de 1920, inmediatamente antes del estreno de *El maleficio de la mariposa*.

3. Desposeyendo al actor de su entidad corpórea y psicológica para convertirlo bien en un tipo bien en una idea. La primera opción se relaciona con la recuperación masiva que de las máscaras de la *commedia dell'arte* italiana, en especial –aunque no solo– la más melancólica de ellas, Pierrot, llevó a cabo el fin de siglo, primero en Francia y después en nuestro país. A la dimensión esencial de esta máscara en el imaginario lorquiano dediqué un ensayo hace algunos años

(*Pierrot / Lorca: White Carnival of Black Desire*, 2015). Si bien Lorca manifiesta una querencia temprana al universo del carnavalesco italiano y, de forma concreta, a Pierrot como proyección de sí mismo –baste citar el texto prosítico *Pierrot. Poema íntimo* (marzo de 1918)–, apenas una alusión puede rescatarse en el corpus analizado; así, al presentar a Antón Pirulero, bufón de *La viudita que se quería casar*, se advierte en acotación que «*va vestido como el polichinela de la farsa italiana*» (1994: 140). La segunda opción, por su lado, entronca con el *revival* de autos sacramentales barrocos y de su reinterpretación a los ojos de la modernidad que vivió la Europa de los años veinte y treinta, primero en Austria y Suiza, y después en España, en el que García Lorca fue pionero con algunas de estas piezas –en especial *Teatro de almas* y *El primitivo auto sentimental*–.

Nos encontramos, pues, ante un repertorio variado que, pese a su condición tentativa, dibuja ya, *in status nascendi*, las diferentes vías de expresión que Lorca asumirá, en años venideros, para la renovación del teatro español, siempre marcada por un expreso deseo de apartamiento de los cauces veristas.

## **2. En la estela (distante) de un simbolismo (heterodoxo)**

La condición germinal de estos *juvenilia* justifica su adscripción a un sendero estético unívoco, el del simbolismo, y, de forma particular, el de impronta maeterlinckiana. El belga Maurice Maeterlinck había sido un guía espiritual para Adrià Gual, Santiago Rusiñol, *Azorín*, Ramón Goy de Silva o Pérez de Ayala, entre otros, y lo seguía siendo para un joven Lorca (Peral Vega, 2019) que contaba aún con un abanico de referencias reducido, y algo tardío en su recepción –como ya hemos señalado– desde su Granada natal.

Desde esta clave hemos de entender la hipertrofia de «*marcas de escuela*» que se superponen en este corpus de piezas primerizas. Son, todas ellas, cuadros estáticos, penetrados de largos silencios y señales premonitorias, en los que las palabras constituyen pinceladas añadidas a un bastidor sobrecargado de estímulos y tonalidades recurrentes. No debe sorprendernos, en este sentido, la preeminencia de atmósferas decadentes, de luz menguante, y las sinestesias encadenadas, muchas de las cuales establecen un diálogo –casi al modo de *écfrasis*– con referentes pictóricos, ya clásicos, ya de la misma escuela simbolista.

Basten algunos ejemplos, espigados entre las diversas obras de nuestro repertorio:

*Detrás de todo la gran hoguera de topacio fuerte del crepúsculo... [...] Una gama maravillosa de colores pálidos recorre todos los sitios de la escena cambiando de alma y expresión las cosas. Bajo la columnata de mármol el suelo de violetas y de lotos blancos deja esparcir unas brumas indefinidas e inefables... Sobre el crepúsculo una alborada de lirios hace resaltar mil flores raras. Los violines siguen llorando. Es la hora del anochecer doloroso. (Comedieta ideal, 1994: 79)*

Esta es la acotación que da paso al diálogo inicial entre los duendes y el Hombrecillo en la *Comedieta ideal*. La escena, como puede verse, está enmarcada por una «columnata de mármol», tan solo sugerida, como una pieza más de un voluptuoso decorado crepuscular, respunteado de flores y sonidos estridentes. Pareciera que el joven Lorca hubiera asumido, desvistiéndolo de toda trascendencia, el fondo de escenario de los cuadros de Gustave Moreau. Piénsese, por ejemplo, *La aparición* (1876) o en *Canción de canciones* (1893), por citar tan solo algunos de los que podrían aducirse.

El cuadro segundo de esa misma obra se abre con una extensa acotación que constituye, en sí mismo, un ejercicio poético en prosa y, sobre todo, un ejemplo evidente de transposición de un referente pictórico simbolista como marco para la acción:

*Una isla de marfil en medio de los lagos de la inquietud. Estos lagos están poblados por millares de quimeras que a cada instante cambian de color y forma. [...] A ella se llega caminando en la barca de la elevación espiritual. En el centro de la isla y sobre rocas gigantes de acero bruñido está enclavado un fantástico castillo de coral coronado de almenas diamantinas bajo un lúgubre palio de nubes. El agua verdinegra de la inquietud lo cubre a veces borrándolo del infinito. Es la mansión de las almas grandes que tomaron personalidad en la inmensidad.*

Me refiero, parece evidente, a *La isla de los muertos*, del pintor suizo Arnol Böcklin (1883), un paradigma de la comunión de sentimientos silentes que ansiaba la pintura simbolista, a medio camino entre la serenidad y la angustia en la expresión de la trascendencia tras la muerte.

El abanico de referencias, en este diálogo escenográfico que Lorca abre con la pintura, es inabarcable. Servirá con añadir la acotación que inicia la escena segunda de *Teatro de almas*: «Por los lagos de la inquietud cruzan barcas de

*plata con ramos de azabache, llenas de almas de ambos sexos»* (1994: 99-100), y su más que sugerente filiación con *Procesión de almas* (1893), del pintor simbolista francés Louis Welden Hawkins, representación algo enigmática de la resurrección.

La superabundancia, por último, de silencios y de atmósferas azules, decadentes y nocturnas («*El cielo se adormece soñadoramente en su color azul*» [Del amor. *Teatro de animales*: 122], «*El cielo luce su infinita pedrería viva*» [La viudita que se quería casar: 135], «*En el fondo hay dos grandes arcadas y un horizonte azul* [Cristo. *Tragedia*: 225]), remite a un límite difuso entre el cuento, la ensoñación y la realidad, como ámbito natural para el simbolismo, que tiene, al fondo, el referente literario del primer Jacinto Benavente –el del *Teatro fantástico* (1892) y, en particular, el de *El encanto de una hora*– y, en el ámbito pictórico, el Adrià Gual de *El rocío* (1897) y, sobre todo, el Julio Romero de Torres de *Canto de amor* (1905), con ese fondo de azul intenso enmarcando la luz interior que emana de las figuras del cuadro.

Como hemos apuntado anteriormente, a veces la tensión entre silencio y palabra abre un diálogo con pintores clásicos que se encontraban entre los referentes del Simbolismo. Me refiero básicamente a *El Bosco* y Fra Angélico, como se sabe maestro inspirador, por su condición seráfica, su vida austera y la búsqueda constante de la belleza, para algunos de los grupúsculos más notables del movimiento. *El jardín de las delicias*, obra magna del primero, constituye el modelo escenográfico de referencia para recrear el espacio de convivencia entre los sueños y el hombre (*Teatro de las almas*):

*Aparece por el fondo la bandada majestuosa de los sueños. No tienen forma ni expresión continua. Hay perfiles de mujeres con cuernos de oro. Hay lagartos con ojos de cristal amarillo y túnicas de seda, hay encapuchados raros que se ocultan en su propia vaguedad. Todo girando sin cesar, tomando ya formas monstruosas, ya divinas actitudes de encaje y olor. A veces toman la forma de un corazón. Suena una orquesta aterciopelada y lánguida cuyos temas no se resuelven nunca.* (1994: 101-102)

En *Cristo. Tragedia*, por su parte, García Lorca se permite explorar, de forma ciertamente heterodoxa, el arranque de la juventud de Cristo, precisamente el instante en el que, ante los temores de José y, sobre todo, María, comienza a gestar la idea de la predicación y la vida pública. La premonición de la madre sobre el destino fatal que aguarda a su hijo invita al arcángel San

Gabriel, en una relectura libérrima de las *Sagradas escrituras*, a una segunda anunciación, esta vez en sueños: «Yo soy Gabriel. [...] Otra vez me contemplaste. Mis manos volcaron en tu vientre la profunda sabiduría de las estrellas» (1994: 244). La metamorfosis de Gabriel, que aparece primeramente en escena como «un hombre envuelto en un amplio manto negro», ataviado con «un báculo altísimo y sandalias de plata» (241), en joven «radiante y hermoso» aureolado de «luz blanca» (244), anticipa resoluciones estéticas posteriores en el drama lorquiano, en especial la del cuarto cuadro de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y el descubrimiento, manto encarnado mediante, de la verdadera entidad del «amante de la capa roja». Con todo, la acotación que acompaña remite, de forma expresa, a *La Anunciación* (h. 1426) del pintor cuatrocentista italiano, en una especie de ejercicio ritual que hace del sueño, terreno dilecto del imaginario simbolista, un ámbito de conocimiento y abolición del tiempo lineal<sup>1</sup>: «*La Virgen se inclina y queda en éxtasis con las manos sobre el pecho y los ojos entornados, tal como la pintara Fray Angélico*» (1994: 244).

Otro de los lugares comunes del Simbolismo europeo fue la recuperación del medievo como una forma de escapismo y de idealización del pasado, a menudo a partir de fábulas escénicas de amores contrariados que encontraron en Maurice Maeterlinck –en especial su *Pelears y Melisanda* (1892)– y, sobre todo, Richard Wagner – con *Tristán e Isolda* (con estreno en 1865) como paradigma, hasta el punto de convertirlo en un motivo luego reproducido de forma recurrente en la pintura, incluso en la española (así el caso del cuadro *Tristán e Iseo [La muerte]* de Rogelio de Egusquiza)– sus modelos referenciales (Cuesta Guadaño, 2017: 117ss). Lorca, lector impenitente de Maeterlinck, no deja pasar la oportunidad para dedicar una de sus piezas juveniles, *La viudita que se quería casar*, a los abortados amores entre la Viudita y el Conde de Cabra, luego de resultar malditos por la pasión incestuosa del Marqués de los Encinares, presunto padre de la joven dama y, a la sazón, tío suyo, pues asesinó, siendo ella aún niña, a su padre «por heredar sus masías / y sus torres» (1994: 190). Más allá de una ambientación prototípica –«*Aparece la terraza de un castillo medieval en un país muy lejano y desconocido*» (1994: 135)–, la superposición de personajes con una función meramente ambiental –guerreros, bufones y doncellas– y la pátina

---

<sup>1</sup> Remito, por ejemplo, al cuadro *Somni* (ca. 1905), del pintor catalán Joan Brull.

*fin du siècle* con la que se maquilla a los caracteres principales –«*El marqués muestra el semblante empolvado por la melancolía*» (1994: 153)–, la obra adolece de un efectismo trágico desmesurado, con una acción sometida a virajes inverosímiles y una resolución abrupta que, a buen seguro, atestigua una falta de conclusión en el proceso de escritura. No obstante lo anterior, *La viudita...* guarda entre sus versos, de métrica variada, algunos instantes rescatables, sobre todo en las intervenciones de Antón, quien, haciéndose estandarte de otro tópico finisecular –la alabanza de los cómicos ambulantes (recuérdese, en el terreno dramático, *Saltimbanquis*, de los Martínez Sierra, incluida en *Teatro de ensueño* (1905); y, en el pictórico, *La familia de saltimbanquis*, del mismo año, de Pablo Picasso)– idealiza la figura del bufón, condenado a exhibir una risa perpetua que esconde la tristeza de su corazón marchito:

Los bufones somos plantas  
viciosas en los sembrados  
de los hombres.  
Somos hechos  
para alegrar los placeres  
de las fiestas.  
Nuestras risas  
nos dejan desconsolados  
y aburridos.  
¡En cuántos amaneceres  
nuestros cuerpos  
soñaron con el encanto  
de dormir amortajados!  
¡Somos muñecos dolientes  
de la [?] feria humana,  
somos corazones rotos  
desterrados del amor,  
no tenemos pan sabroso,  
y el agua limpia no mana  
para nuestros pobres labios  
marchitos por el ardor  
del corazón! (1994: 150-151)

También cabe ser considerada un rasgo paradigmático de escuela la proliferación de las figuras alegóricas, no solo como mecanismo dramático para romper con el proceso de identificación entre auditorio y personaje, sino también como elementos prioritarios para encarnar un sentido de transcendencia muy marcado en el quehacer simbolista. Como sucede en la pintura europea coetánea –basta pensar en las *Alegorías* de Santiago Rusiñol, para el caso español, y en

pintores como Alphonse Osbert, Valère Bernard o Lucien Lévy-Dhurmer, entre los extranjeros—, estas piezas iniciales de la andadura dramática lorquiana se pueblan de figuras abstractas que encarnan virtudes y valores: las Locuras, las Luces e incluso una representación de la Muerte, en *Comedieta ideal*; los Sueños, las Voces y el propio Hombre, en *Teatro de almas*, a todas las cuales habría que añadir, en sentido estricto, los animales de *Del amor...* y las Sombras del poema escénico homónimo.

Y es precisamente en este último aspecto, el de la recuperación de una cierta forma contemporánea del auto sacramental barroco —a partir de la aparición de figuras alegóricas que manifiestan, de forma seria o grotesca, su parecer sobre la creación, el Hombre y el sentido último de la trascendencia—, el terreno en que García Lorca se adelanta, con determinación, a intentos paralelos realizados, primero, fuera de nuestras fronteras y, después, por sentido imitativo, dentro de ellas. Me refiero, claro está, al *revival* de autos calderonianos (Peral Vega, 2021) que se inicia, precisamente con voces tardosimbolistas como protagonistas —Hofmannsthal y Reinhardt, sobre todo—, en Austria (1922) y continúa después en Suiza (1924), y que muy pronto encuentra acomodo, con *El gran teatro del mundo* como texto central, en la Granada del 27 —con Antonio Gallego Burín, Hermenegildo Lanz y Manuel de Falla como artífices— y, después, de la mano de Cipriano de Rivas Cherif, entra en el circuito comercial (Teatro Español, 1930).

Convendría detenernos para ilustrar esta temprana —e inédita en España— apuesta de Lorca por un auto sacramental remozado en *Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual*<sup>2</sup>, una obra interpretada íntegramente por personajes de carácter alegórico a los que se sitúa en espacios de fuerte impronta simbólica. Adelantándose a una práctica que será constante en sus obras de madurez —desde *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* hasta *Comedia sin título* pasando por *La zapatera prodigiosa*— adopta el prólogo como un eslabón más en su apuesta por la retreatralización. Lo utiliza al modo del *introito* clásico, de forma tal que es un Actor quien lo pronuncia, “*vestido de negro*” (1994: 93). Es el propio Actor quien define la pieza como “un episodio [?] espiritual” (93) a través del cual pretende reflejar la “inquietud al presentir el más allá de la

---

<sup>2</sup> Soria Olmedo (1996) la sitúa en 1917.

muerte...” (83); es él también quien reafirma la condición no referencial de las *dramatis personae* –“estos personajes son nuestros sufrimientos, nuestros dolores, nuestra vida interna en una palabra” (93)–, y quien, en último término, apela a la implicación visceral del espectador –“va a empezar la tragedia. Escuchadla con el llanto de vuestro corazón” (93)– en tanto que concernido en el misterio dialéctico que tiene lugar ante él.

Resulta evidente el poso calderoniano de la pieza, ya que la escena se sitúa en un “*teatro maravilloso*” (1994: 95), con referencia explícita a la teoría baudelairiana de las correspondencias –“*La música de la melancolía hace sonar sus colores...*” (95)–, y preludio, al fin, de las proyecciones del subconsciente que llenarán las piezas surrealistas del Lorca más maduro. Sin embargo, es de nuevo la huella de Maeterlinck la más importante, toda vez que este “teatro” alegórico en que se representan los principales temores del Hombre es el “*de nuestro mundo interior*” (95). En *El tesoro de los humildes* insiste Maeterlinck en la superioridad del “reino interior”<sup>3</sup> sobre las torpes palabras que logran describirlo:

En cuanto expresamos algo, lo disminuimos extrañamente. Creemos haber penetrado hasta el fondo de los abismos y cuando remontamos a la superficie, la gota de agua, que se desprende de la punta de nuestros pálidos dedos, no se asemeja ya al mar de donde sale [...] Y, sin embargo, el tesoro brilla invariablemente en las tinieblas. (*El tesoro*: 41)

Y, en este mismo sentido, el sufrimiento como modo de conocimiento, pues, como apunta Maeterlinck, parafraseando a Emerson, “llegamos a desear ardientemente el sufrimiento, en la esperanza de que allí, al fin, encontraremos la realidad y sentiremos las agudas puntas y los ángulos de la verdad” (*El tesoro*: 42). Ese “reino interior”, que tiene que ver con la toma de conciencia de nuestra posible trascendencia, es descrito por Maeterlinck en el capítulo XII de *El tesoro de los humildes*, el titulado “La vida profunda” (161-178), con una disposición metafórica que recuerda la atmósfera en que Lorca dispone estas piezas (luces / sombras): “[...] la fuente de todo lo que hay de mejor y de santo, desde el universo hasta Dios, está oculta detrás de estrellas demasiado lejanas” (162-163).

La escena primera de *Teatro de las almas...* se sitúa en “un gran llano de flores bajo la bóveda del cielo muy azul...”, con “los lagos de la inquietud” al

---

<sup>3</sup> Sintagma utilizado por el hispanista Giovanni Allegra para su ensayo, aún referencial, *El reino interior: premisas y semblanzas del Modernismo español* (Madrid, Encuentro, 1986).

fondo; sobre el paisaje lúgubre “aparece el Hombre pensativo y sensual” y el escenario “se llena de sombras” (1994: 97). Este Hombre arquetipo expresa la imposibilidad del ser para enfrentarse cara a cara con la idea de eternidad –“en nuestra alma sentimos el soplo de la eternidad, pero ni lo conocemos ni lo podemos mirar” (98)–, no tanto por la extinción del ser corpóreo en la muerte sino por la conciencia de nuestra inferioridad perpetua respecto a un ser superior y divino:

Suponiendo que nuestra alma se eleve a un mundo superior, siempre será subordinada a algo más superior aún. [...] Al pensar, contemplando la maravilla del cielo en la noche dolorosa o en el día apasionado, comprendemos o casi adivinamos el suplicio de nuestras almas en la eternidad. (98)

Se trata de un sufrimiento inmisericorde y eterno que se expresa, también, retóricamente, como un acto ritual, puesto que la primera y última intervención del Hombre resultan idénticas: “Abaten los pegasos sus alas al sentir el viento de la eternidad” (1994: 97 y 99).

La segunda escena se desarrolla en la Laguna Estigia y son las sombras, antes solo intuitas, las que toman la palabra, en una nueva lucha dialéctica –similar a la planteada en *El primitivo auto sentimental*– entre la prevalencia del placer o el sufrimiento:

VOZ 2ª. Oye a tu corazón. No refrenes tus instintos. Las pasiones son los espíritus superiores. Pueden con nosotros.

VOZ 1ª. La pasión es el sufrimiento. Sumérgete en los abismos de la espera al más allá.

VOZ 2ª. (*Muy lejos.*) Oye a tu corazón. Oye a tu corazón... (1994: 101)

Estamos, en última instancia, ante la escenificación alegórica, con toques apocalípticos, de dos concepciones vitales: aquella que privilegia la sumisión ante una divinidad que sanciona el placer, y aquella otra que decide vivirlo con intensidad. En la escena tercera cobran protagonismo unas nuevas figuras alegóricas, los Sueños, presentados como “creadores de resignación”, capaces de generar “aspiraciones a un ideal”, pero, al fin, contrapesos para una vida de luz. Más que por el debate que García Lorca plantea –casi idéntico a *El primitivo auto sentimental*– esta escena tercera sobresale por su escenografía alucinógena, muy cercana a El Bosco y anticipadora de alguna de las metáforas que el de Granada

desarrollará, sumergido ya plenamente en la estética surrealista, en *Poeta en Nueva York*:

Hay perfiles de mujeres con cuernos de oro. Hay lagartos con ojos de cristal amarillo y túnicas de seda, hay encapuchados raros que se ocultan en su propia vaguedad. Todo girando sin cesar, tomando ya formas monstruosas, ya divinas actitudes de encaje y olor. (1994: 101-102)

Es este afán de trascender la realidad más inmediata y adentrarse en el mundo del misterio, el Simbolismo, europeo y también español, encontró –ya lo hemos apuntado someramente más arriba– en Jesucristo una de sus más evidentes recurrencias. Al fin, el redentor cristiano aunaba en sí mismo un haz de dualidades de impronta unívocamente finisecular: vida / muerte, carne / alma, realidad / trascendencia... No hace falta hacer un repaso exhaustivo por los principales pintores simbolistas para percatarse de la presencia de Cristo desde ópticas muy diversas. A veces, con una dimensión más esencialista, sobre todo la que ensalza su condición desveladora para los hombres. Cabría citar, en este sentido, *La luz del mundo* (1853), del pintor británico William Holman Hunt, en la que un Cristo nimbado, que camina en medio de la noche portando un farol que proyecta luz en medio de la oscuridad, aparece con una capa roja. El Salvador abre una puerta que, cerrada desde siempre, se ha conectado tradicionalmente con uno de los pasajes del *Apocalipsis*. Otras veces, Cristo es representado en distintos momentos de su biografía, asumiendo en su persona alguno de los lugares comunes del imaginario finisecular. Así, casi con porte andrógino, en *Cristo y María Magdalena*, de Armand Point (ca. 1900); o, revestido de una aureola épica, en los diversos cuadros que le dedica el ya citado Moreau: *Cristo en el huerto de los olivos*, ca. 1897, es un buen ejemplo de ello.

Ya advirtió Eutimio Martín, en un excelente ensayo, de la presencia constante de la figura de Cristo en toda la obra literaria de García Lorca (2013) y, de forma muy particular, en la dramática. Bastará aquí recordar las evidentes connotaciones crísticas de Perlimplín (*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*), hombre viejo casado con mujer joven que sacrifica su existencia para liberrar, con su sangre, el alma cautiva de Belisa. Pero también, desde una óptica martirológica que emparenta el destino de los homosexuales, por atreverse a decir la verdad de su deseo, con el sacrificio de Cristo, torturado por pregonar la verdadera palabra de Dios, hay que citar a Gonzalo, de *El público*, quien, en una

de sus variadas proyecciones (Pérez Pérez, 2020), acaba crucificado como «un *Desnudo Rojo*, coronado de espinas azules» (2017: 187).

Estos *juvenilia* testimonian, pues, la evidencia temprana de esta obsesión, sobre todo en *Cristo. Tragedia*. Dejando a un lado las conexiones biográficas entre el Cristo de 19 años concebido por Lorca y el poeta mismo (Martín, 2013: 92ss), lo más significativo de la pieza<sup>4</sup> es la adecuación de ambiente y personaje al patrón simbolista. La acción, caracterizada por un absoluto quietismo y un silencio que todo llena de inquietud, de acuerdo al modelo trágico maeterlinckiano, queda sumergida, desde el inicio, en una paradigmática «lejanía azul» (233). Por su parte, Jesús es caracterizado, aún de forma indirecta, pues aún no ha irrumpido en escena, como un ser melancólico y abúlico. Su aparición se acompaña de una larga acotación que lo presenta, frente a la caracterización más extendida, con porte efébo, casi como un héroe homérico revivido por el pincel de un prerrafaelita: «*Su cabellera es de oro oscuro, y sus ojos de un azul nublado*» (1994: 250).

Admitiendo, pues, que el caballete sobre el que trabaja este primer Lorca tiene mucho de técnicas y colores trasplantados de un conjunto bastante notable de pintores y escritores simbolistas, también es necesario señalar que su teatro juvenil certifica, a un tiempo, la toma de conciencia rápida y creciente –resulta evidente la evolución entre las piezas más primerizas y aquellas que las van sucediendo– de un afán por apartarse de aquellos resabios, fundamentalmente a través de una concepción muy particular de la vida, la religión y los placeres. Podríamos afirmar, de forma rotunda, que, sobre los ambientes delicados y melancólicos tamizados de pátinas azules, Lorca coloca un sentido hedonista que otorga a su *voz simbolista* un carácter tempranamente genuino.

Comprobémoslo con algunos ejemplos. En la *Comedieta ideal*, Anís, un duendecillo, de halo shakespeariano –prefiguración de los que habrán de aparecer años después en *Amor de don Perlimplín...*–, y del que se dice «*tiene los ojos azules, con profundidad misteriosa y una mano nacarada portadora de una copa de cristal dorado*» (1994: 80), se convierte en portavoz de una vida de intensidad plena que contradice la mortecina existencia encarnada por los

---

<sup>4</sup> Existe otra versión, inconclusa, y bastante más heterodoxa en cuanto a la caracterización de José como personaje que llevaba por título *Cristo. Poema dramático*, compuesta en fecha coincidente y que fue también incluida en *Teatro inédito de juventud* (1994: 223-230).

hombres; así anuncia que va a causar «locuras, placeres, lujurias, amor...», definidos todos ellos como «estados superiores» (84). Se trata de una primera voz que antecede la más rotunda del Coro de Sátiros, quienes claman el triunfo de la «voluptuosidad» y la «gloria carnal» (89).

Una misma idea subyace en *Teatro de almas*, pieza que sintetiza la tensión entre el sueño y la realidad, entre el ideal y la carne, en un juego coral que contrapone las dudas del Hombre con las diversas voces que se superponen a su conciencia. Lorca hace resonar, de forma rotunda, la idea subyacente de que la «luz de la verdad» siempre debe dejar espacio a la vivencia libre de las pasiones: «Oye a tu corazón. No refrenes tus instintos. Las pasiones son los espíritus superiores» (1994: 101).

En ese afán disidente que impele al joven Lorca a cuestionar el sentido de la creación divina y la preeminencia del hombre en ella, resultan especialmente expresiva las fábulas de animales. Es el caso de *Dios, el Mal y el Hombre*, doblemente heterodoxa por la ridiculización grotesca que sufre la divinidad, preocupada tan solo de sus males digestivos y de la apaciguadora siesta, y la condición subsidiaria que se otorga al hombre en el conjunto de los seres creados. Claramente emparentada con el teatro de títeres y de muñecos por su estructura dramática y el tono juguetón de sus diálogos, la pieza destaca por el planteamiento tan temprano que, parodiando el *Auto sacramental de La vida es sueño*<sup>5</sup>, formula en torno al lugar que ocupa el Hombre en la creación divina; su nacimiento se vincula aquí directamente con la improvisación, la imperfección y la maldad. En rigor, no es materia directamente modelada por Dios sino un juguete defectuoso salido de las manos de otras criaturas mucho más perfectas que él, razón por la cual el León afirma que «en verdad eres extraño y gracioso. Hemos hecho muchos muñecos antes de llegar a ti y has resultado el más feo... y el más pretencioso» (1994: 110). En este mismo sentido habría que añadir los diálogos entre Cerdo, Asno, Paloma y Ruiseñor, en *Del amor. Teatro de animales*, mientras se encaminan –la pieza teatral de peregrinación es otro de los tópicos del simbolismo, como bien acredita, en el caso español, *Por el sendero florido*, de los Martínez Sierra, incluida en el ya citado *Teatro de ensueño* (1905)–

---

<sup>5</sup> Como es sabido, Lorca acabaría montando en la primera temporada de La Barraca, allá por 1932, con gran estupor de los sectores más reaccionarios, por la apropiación indecorosa de un drama religioso, y de los más izquierdistas, contrariados por la adopción del auto.

a la «asamblea magna para tratar de combatir» el afán destructivo del hombre sobre la naturaleza y sus criaturas.

Y una heterodoxia doctrinal, en último término, que, por vía de la farsa y del humor irreverente, alcanza a la salvación ultraterrena del catolicismo, puesta en solfa en *Sombras*, pieza en la que sus etéreas protagonistas divagan, en un marco estereotípico del simbolismo, degradado desde la acotación inicial –un «jardín antiguo» en el que «una fuente [...] declama aburrida»– sobre el sentido de la muerte y la condena que todo ser padece a reencarnarse, sin pausa, en seres de la más ridícula condición:

SOMBRA 3ª.- No tiene sentido este ir y venir sin ton ni son. Este convertirse en pepino o en bayadera india. [...]

SOMBRA 2ª.- ¡No lo diga muy alto! Yo creía a pies juntillas en la gloria... (y si no, los jesuitas me hubieran echado de la oficina)... en la gloria con ángeles, arcángeles, tronos y dominaciones, pensaba tocar mi trompeta correspondiente lleno de beatitud frente a la Santísima Trinidad, etc., etc., y ya ve usted: me muero para convertirme en lechuga y sabe Dios, digo Dios no..., bueno, quien sea, en qué me convertiré. (1994: 308)

### 3. Una pieza singular: *El primitivo auto sentimental* (1918)

En el repertorio juvenil del teatro lorquiano, sobresale, por ser una conjunción sobresaliente de todos los aspectos hasta aquí esbozados, una pieza de título sin duda sugerente: *El primitivo auto sentimental* (1918). Supone la prueba más acabada de la influencia que supuso para el primer Lorca la obra dramática, pero también ensayística, del simbolista belga Maurice Maeterlinck. En primer término, porque se dan en ella la abstracción y la alegoría como vehículos para exhibir escénicamente “un estado del alma”, en la búsqueda anhelante –y siempre íntima para el primer Lorca– de “su belleza” y “su verdad” (Maeterlinck, *El tesoro*: 116), como queda claro desde su propio título (Martín, 1997). Lorca sustituye el adjetivo “sacramental” por “sentimental” en lo que supone, sin duda, una dislocación del horizonte de expectativas pero, sobre todo, una evidencia más del “sincretismo de lo religioso y lo profano, del espíritu y la carne, ya anunciado en *Místicas*, para lograr acceder a la plenitud humana” (Martín, 2013: 157).

*El primitivo auto sentimental* se sitúa en un “valle” que, rodeado por “una gran masa de sombra” (1997: 892), podemos identificar con el espacio para el juicio de las almas, pues no en vano la Muerte actúa como anfitriona en compañía del Ángel del Señor. La atmósfera fúnebre, con un fulgor de estrellas

definitivamente velado, se crea sobre un contraste de luces y sombras<sup>6</sup>: “*En el ambiente opaco surgen las torres viejas de los pueblos como un claror casi de luna enseñando sus relojes iluminados como yemas polvorientas encristadas en azabache*” (892). La influencia de Maeterlinck resulta también evidente en este dibujo ambiental, sobre todo si hacemos dialogar el *auto* lorquiano con la acotación inicial de *Los ciegos (Les aveugles)*, una de las piezas que integran la “*petite trilogie de la mort*” (Maeterlinck, 2009):

*Antiquísimo bosque septentrional, de aspecto eterno, bajo un cielo profundamente estrellado. [...] Grandes árboles funerarios, sauces llorones, cipreses, les cubren con sus sombras fieles. Una mata de grandes asfódelos enfermizos florece, no lejos del sacerdote, en la noche. Está extraordinariamente obscuro, a pesar de la luz de la luna, que aquí y allá se esfuerza por apartar un momento las tinieblas de los follajes. (Obras de Maurice Maeterlinck: 321)*

Lorca no solo se sumerge por entero en la estética nocturna y misteriosa de Maeterlinck, a través del *auto sacramental*, sino que, de la mano del belga, se adentra en sus referentes pictóricos: los primitivos flamencos y, muy especialmente, el alemán Stefan Lochner (Gorceix, 2005: 160). En *El juicio final* de este último se dibujan al fondo de la tabla aquellas “*torres viejas*” aludidas por Lorca, pero también la “*nevada de bultos blancos sin realidad alguna que se agrupan en los caminos*” (1997: 892), y que el pintor alemán imagina en una doble hilera de elegidos y penitentes rumbo al infierno, todo ello sumergido en “*una emocionante aurora*” (892) que Lochner pinta con tonos ocres y dorados.

*El primitivo auto sentimental* no es tan solo evidencia estética de la influencia de Maeterlinck, cuya paleta de colores sigue Lorca a pies juntillas, sino también de la asunción de su ideario, sin duda heterodoxo, sobre la necesidad de reivindicar el amor humano ante Dios y la capacidad de trascendencia que en él reside: “¿Estaríais orgulloso, en presencia de un ángel, de ser el que nunca pecó, aquel cuya conciencia es más inocente que todas? [...] ¿Qué Dios, si realmente está en las alturas, podrá librarse de sonreír a nuestras más graves faltas, como se sonríe a los juegos de los perrillos sobre la alfombra?” (*El tesoro*: 46).

El joven Lorca, empeñado –como su maestro– en crear un lenguaje simbólico que rebase la limitación de las palabras, se escinde en proyecciones del

---

<sup>6</sup> Como apuntó Soria Olmedo, este contraste está en la base estructural del *auto* de *La vida es sueño*, de Calderón (2004: 236ss), que Lorca pudo haber leído en la edición de González Pedroso, publicada por la Biblioteca de Autores Españoles, en 1865.

alma –Fantasma 1º, El Fantasma Poeta y Fantasma 3º, portadores, respectivamente, de los libros de la Duda, el Amor y la Melancolía– que, desde un punto de vista dialéctico, se preguntan sobre sí mismas y, ante todo, sobre su posición respecto a Dios. Es, sin duda, El Fantasma Poeta quien, lleno de dolor ante el juicio al que es sometido –“todos habéis oído mi llanto” (1997: 898)–, se erige vocero de las ideas más heterodoxas: delata, primero, la impostura que se esconde tras el amor de los hombres a Dios –“El amor a Dios no ha sido sentido por nadie en la tierra. Los que lo ansiaban no lo deseaban por Él mismo sino por ellos” (897)–; afirma rotundo, después, la prevalencia del amor entre los hombres sobre el afán divino por castrarlo:

El amor que yo cantaba sobre mi sendero era el amor único, la primavera del alma. El odiado por Dios. Es lo que está encima de todas las cosas. ¡La pasión universal! Es la pasión que empieza por el sexo y acaba en la pureza de un deseo imposible. (897)

Y argumenta, en último término, con resabios de san Juan de la Cruz, su anhelo por alcanzarlo: “Quería huir para buscarlo, para buscar mi carne. No lo gocé del todo y siento la nostalgia infinita de llegar a él” (897).

*El primitivo auto sentimental* es, pues, a todos los efectos, la conjunción más acabada de un teatro, el juvenil de Lorca, que pivota entre el afán trascendente heredado del auto barroco y la expresión del hedonismo más radical. No resulta, a estas alturas, sorprendente que, en su condición de pieza sincrética –heredera en su armazón de los modelos simbolistas–, sea un animal de dimensión alegórica el depositario final de la tesis esgrimida. Me refiero al Búho, que, en palabras certeras de Eutimio Martín, es el “animal emblemático de la sabiduría” que “se yergue contra la dictadura de una religión monopolizadora” (2013: 154). Ortodoxia, pues, en el respeto a la poética del simbolismo europeo y sus estandartes referenciales; trascendencia, que se busca en piezas de poso dialéctico y alegórico barroco, y distancia burlona respecto de uno y otro referentes por vía de la distorsión grotesca y la exaltación plena del placer.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso, “Reseña a Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, 2 v. Ed. de A. Valbuena Prat. Madrid, Ediciones de *La Lectura*, 1926 y 1927”, *Revista de Filología Española*, 15, 1928, pp. 79-81.
- Badenes, José Ignacio, “This is My Body which be Given up for You: Federico García Lorca’s *Amor de Don Perlimplín* and the *auto sacramental* Tradition”, *Hispania*, 92/4, 2009, pp. 688-695.
- Cuesta Guadaño, Javier, *El teatro de los poetas. Formas del drama simbolista en España (1890-1920)*, Madrid, CSIC, 2017.
- Delgado, María, *Federico García Lorca*, Londres, Routledge, 2008.
- Dessonas, Gérard, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, París, Éditions Laurece Teper, 2005.
- Fernández Cifuentes, Luis, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Fernández-Montesinos García, Manuel, *Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca. Catálogo y estudio*, Memoria de Licenciatura, Madrid, Universidad Complutense, 1985.
- García Lorca, Federico, *Teatro inédito de juventud*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994.
- \_\_\_\_\_, *El primitivo auto sentimental*, en *Obras completas*, IV, Barcelona, Galaxia / Gutenberg, 1997.
- \_\_\_\_\_, *El público*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Austral, 2017.
- \_\_\_\_\_, *Comedia sin título (seguida de “El sueño de la vida” de Alberto Conejero)*, ed. Emilio Peral Vega, Madrid, Cátedra, 2018.
- García Montero, Luis, *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 2016.
- Gorceix, Paul, *Maeterlinck. L’arpenteur de l’invisible*, Bruselas, Le Cri, 2005.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998.
- Hurtado Hernández, Mónica, *Federico García Lorca: la obra de juventud, el teatro de títeres y los proyectos inconclusos*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017, tesis doctoral inédita.
- Jerez Farrán, Carlos, *La pasión de san Lorca y el placer de morir*, Madrid, Visor, 2006.

- Kroll, Simon, "Huellas calderonianas en la obra lorquiana", *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, eds. Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Pilat Zuzankiewicz, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2017, pp. 295-308.
- López López Pielow, Fátima, "El auto sacramental y el teatro de vanguardia: Calderón y García Lorca", *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Rocío Barros Roel, A Coruña, del 11 al 13 de diciembre de 2012, A Coruña, Universidade da Coruña, 2012, pp. 307-316.
- Maeterlinck, Maurice, *El tesoro de los humildes*, trad. Eusebio Heras, Valencia, F. Sempere y C<sup>a</sup> Editores, s.a.
- \_\_\_\_\_, *Obras de Maurice Maeterlinck traducidas por G. Martínez Sierra*, vol. I: *La princesa Malena, La intrusa, Los ciegos*, Madrid, Renacimiento, s.a.
- Martín, Eutimio, "Sombras", *Quimera*, 36, 1984, pp. 51-55.
- \_\_\_\_\_, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- \_\_\_\_\_, "La dimensión mesiánica de la obra juvenil de F. García Lorca: *El primitivo auto sentimental* (obra dramática inédita)", en Andrés Soria Olmedo, ed., *La mirada joven. Estudio sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1997, pp. 91-101.
- \_\_\_\_\_, *El 5º Evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 2013.
- Martín Isabel, Hugo, "Dos dramas satíricos en la obra de juventud de Federico García Lorca", en VVAA, ed., *Forum classicorum: perspectivas y avances sobre el Mundo clásico*, vol. 2., 2021, pp. 1283-1290.
- Menarini, Piero, «Il tempo dei burattini», en Laura Dolfi, ed., *L'imposibile / possibile di Federico García Lorca*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998, pp. 139-154.
- Peral Vega, Emilio, "Morir y matar amando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*", *Arbor*, número monográfico *Crítica teatral y cánones del gusto*, nº 699-700, 2004, pp. 691-702.
- \_\_\_\_\_, *Pierrot / Lorca: White Carnival of Black Desire*, Woodbridge, Tamesis, 2015.
- \_\_\_\_\_, "Federico García Lorca ante el auto sacramental: entre Calderón de la Barca y Maeterlinck", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 44/2, 2019, pp. 157-182.

- \_\_\_\_\_, “*El maleficio de la mariposa: inicio de una revolución teatral en clave simbolista*», en Emilio Peral Vega, ed., *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral. 100 años del estreno de «El maleficio de la mariposa»*, Granada, Centro Federico García Lorca, 2020, pp. 29-53.
- Pérez Pérez, Irene, “«Un Desnudo Rojo coronado de espinas azules»: dimensión crítica e influencias de *El pastor*, de Eduardo Marquina, en el teatro de Federico García Lorca”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 10, 2020, <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum10/varia/un-desnudo-rojo/indice.html>
- Serrano de la Torre, José Miguel (2001), “Calderón y el veintisiete: del prejuicio heredado a la restauración de un clásico del Siglo de Oro”, *Jornadas Internacionales de Literatura Comparada. Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, eds. Montserrat Iglesias y María de Gracia Santos Alcaide, Universidad San Pablo-CEU, pp. 225-261.
- Soria Olmedo, Andrés, “Introducción” a Federico García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 9-73.
- \_\_\_\_\_, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004.
- Soria Ortega, Andrés (1986), “Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte”, en Andrés Soria Olmedo, ed., *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 149-179.
- Ucelay, Margarita (1996), “El teatro juvenil de Federico García Lorca”, *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20, pp. 157-173.