

GARCÍA LORCA, Federico, Fuente Vaqueros (Granada), 5.VI.1898 - Víznar (Granada), 18.VIII.1936. Poeta y autor dramático.

Nació el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, en la Vega de Granada, y fue asesinado en el paraje de Fuente Grande, entre los pueblos de Víznar y Alfacar, el 18 de agosto de 1936. Su padre, Federico García Rodríguez, era un labrador que logró una buena posición económica con el cultivo de la remolacha para la industria azucarera. Su madre, Vicenta Lorca, era maestra. Su infancia transcurrió en el campo, en Fuente Vaqueros y desde 1906 en Asquerosa (hoy Valderrubio), también en la Vega. Fue el mayor de cuatro hermanos, Francisco (s.v.), Concha e Isabel. La familia se trasladó a Granada en 1909 y siguió pasando los veranos en Valderrubio. Estudió el bachillerato en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús de Granada (1909-1914), donde los alumnos se preparaban para examinarse en el Instituto. Algunos de sus profesores eran tipos singulares en los que se inspiraría para ciertos personajes de *Doña Rosita la soltera*. Pero sobre todo estudió música, con Antonio Segura Mesa. Aunque abandonó los estudios a la muerte de éste –1916– fue un buen pianista y guitarrista. La música estuvo siempre presente en su obra. En 1915 ingresó en la Universidad de Granada. Cursó los “Estudios comunes” a Filosofía y Letras y Derecho. Participó en unos viajes de estudios organizados por su profesor de Teoría de la Literatura y de las Artes, Martín Domínguez Berrueta, en el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, en junio de 1916 por Andalucía, en octubre de ese año por Castilla y Galicia, y al siguiente de nuevo por Castilla. De ellos surgió su primer libro, *Impresiones y paisajes* (1918), en cuya prosa se adivinan las lecturas modernistas y noventayochistas. Destacan las sugerencias de la sinestesia musical, la compasión hacia las miserias humanas y una religiosidad heterodoxa donde el amor prevalece sobre los preceptos. Al mismo tiempo escribía tenazmente en prosa, poesía y teatro, (1917 - 1919) y formó parte de la tertulia del “Rinconcillo” del Café Alameda, donde se reunían todos los intelectuales de la ciudad. Algunos de sus miembros fundaron las revistas *Andalucía 1915* y *Granada 1915*, con el patrón de la orteguiana *España 1915*. En la primavera de 1919 se trasladó a Madrid, y desde octubre hasta 1928 vivió por temporadas en la Residencia de Estudiantes, donde encontró un clima de máxima tensión intelectual y artística, abierto a lo serio (por la Residencia pasaron desde Einstein a Valéry) y a la rebeldía vanguardista (en apasionado debate, entre cubismo y surrealismo, con Dalí, Buñuel y Pepín Bello). En junio de 1919 volvió a Granada, donde dio un recital poético en honor de Fernando de los Ríos y conoció al empresario teatral Gregorio Martínez Sierra y a la actriz Catalina Bárcena, quienes se comprometieron a estrenar una obra suya. En marzo de 1920 *El maleficio de la mariposa* recibió un furioso pateo. El público se indignó ante los actores vestidos de insectos por un prado donde Curianito el Nene se enamora de una Mariposa blanca que ha caído con un ala rota y muere de amor cuando lo rechaza. (Ya aparece el deseo fuera de las normas, con su corolario trágico). En 1921 publicó *Libro de poemas*, donde expresa la rebeldía del artista contra la norma social y moral y una religiosidad vagamente panteísta, en un lirismo intenso que integra a Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, la greguería, el imaginismo ultraísta y creacionista y las canciones infantiles para dar cuerpo a su angustia por la pérdida de la

inocencia y a su diferencia sexual. Acto seguido optó por las formas breves y concentradas. Así las *Suites*, que aparecieron en revistas (otras llegaron al tomo misceláneo *Primeras canciones* de 1936), con su meditación sobre el tiempo, la muerte y las posibilidades no colmadas, y el *Poema del cante jondo*, editado en 1931. Es una obra "estilizadamente popular", fuera del colorismo modernista. Su Andalucía enlaza con el Sur de los románticos, espacio de pureza y ámbito de la muerte, donde se inscriben verdades sustanciales con la economía de medios de las escuelas de vanguardia. Se escribió a propósito del Concurso de Cante Jondo (1922) organizado por iniciativa de Manuel de Falla, instalado en Granada desde 1921. Además, Federico dio una charla donde parafraseó las ideas de Falla sobre la dignidad musical del canto primitivo andaluz e hizo importantes observaciones sobre el poder sintético de las letras del cante. Su ulterior colaboración con Falla abrió el camino nuevo del teatro de muñecos. De 1922 data la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, y del día de Reyes de 1923 la "fiesta íntima de arte moderno" donde se representó *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, hoy perdida, con la colaboración musical de Falla. Con él trabajó en la inconclusa "ópera bufa" *Lola la comedianta*. En 1934 presentó *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* en el Teatro Avenida de Buenos Aires. No es una actividad marginal. El poder subversivo y carnavalesco de los "Cristobicas" le sirvió para volver a los orígenes de la esencia del teatro, fuera de los parámetros de la comedia burguesa. En 1923 logró licenciarse en Derecho, ayudado por algún catedrático y por su hermano Francisco. Con él volvió a la Residencia, donde empezó su amistad con Dalí. En 1924 conoció a Alberti y acompañó a Juan Ramón Jiménez en Granada. En 1925 pasó unos días con Dalí en Cadaqués y Barcelona. Su familia adquirió la Huerta de San Vicente, a las afueras de Granada, donde pasó muchas temporadas desde el verano siguiente. En abril de 1926 la *Revista de Occidente* publicó la "Oda a Salvador Dalí", inseparable de su amor por Dalí y de su debate estético con el pintor catalán. El poema es a la vez ejercicio de ascesis contra las pasiones oscuras e ilustración del dominio de la naturaleza por el arte a partir de la estética cubista de lo geométrico, frente a la retórica impresionista de la sugestión. En febrero habló en Granada sobre *La imagen poética de don Luis de Góngora*, (y en Madrid, en 1927), el poeta puro por antonomasia, y en octubre inauguró el nuevo Ateneo de Granada disertando sobre el gongorista granadino Pedro Soto de Rojas (1926), epítome de una "estética de lo diminuto", la más adecuada a la aptitud granadina "para el sueño y el ensueño". En enero de 1927 firmó la convocatoria para reivindicar la obra de Góngora a los trescientos años de su muerte junto a Salinas, Guillén, Diego, Alonso y Alberti, y en diciembre fue a Sevilla, a los recitales que han dado nombre a la "generación del Veintisiete", donde conoció a Cernuda y Villalón. Además colaboró en el número de homenaje de la revista malagueña *Litoral*, y publicó *Canciones* en la imprenta de sus editores, Prados y Altolaguirre. Con Alexandre, a quien conoció en 1927, estos nombres formaron la que llamaría en 1936 "la mejor capillita poética de Europa". En *Canciones* (1927) se reduce la forma, pero no la extensión de su mundo poético. Recupera las estructuras paralelísticas del folklore español, la poesía de cancionero y las imágenes de vanguardia sin perder nunca la idea de un destino fatal. Entre mayo y agosto de 1927 fue a Barcelona para el estreno de *Mariana Pineda*, que fue en junio,

con Margarita Xirgu y decorados de Dalí. Conoció a Sebastià Gasch, Lluís Montanyà y otros escritores de la revista *L'Amic de les Arts*. En julio expuso sus dibujos en las Galerías Dalmau. *Mariana Pineda* se remite al "teatro poético" modernista; la heroína resulta mártir de la Libertad a consecuencia de su amor. El cañamazo histórico (Mariana Pineda fue acusada de bordar una bandera liberal y agarrotada en 1831) es filtrado por los cantares infantiles que enmarcan la obra. Las tiradas de versos con carácter extradramático, propias del teatro modernista, se transforman en monólogos elegíacos, cargados de imágenes vanguardistas, que enfrentan a Mariana con los demás personajes, sobre todo al oponente masculino, y dan voz al reconocimiento trágico de sí misma, en la solemne despedida final donde se funde el sentimiento privado del amor y la Libertad colectiva. En julio de 1928 la Revista de Occidente publicó *Romancero gitano* (1928), el "libro de poesía más sonado, más triunfal, del siglo XX" según Salinas. Su originalidad reside en sintetizar el género y saturarlo de metáforas atrevidas. El fragmentarismo tradicional se injerta con la estética vanguardista de la discontinuidad. ¿Por qué "gitano"? : "...porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal". En consecuencia es "antipintoresco, antifloklórico, antiflamenco". Planta cara a la simplificación reductiva de la poesía como expresión de lo primitivo y lo elemental. Hay mitos, ideas, épica, ironía, ingenio, violencia, erotismo. Encierra un microcosmos en constante metamorfosis, donde el hombre está a merced de fuerzas oscuras, y al mismo tiempo lleno de vitalidad y sensualidad, movido por el "ansia sin objeto". En marzo y mayo de 1928 salieron en Granada los dos números de *gallo*, que con su réplica humorística *Pavo* se sumaron al concierto de las publicaciones de vanguardia de aquellos años. En las jornadas de agitación cultural organizadas por la revista pronunció la charla *Imaginación, inspiración, evasión* (1928, 1929 y 1930), donde sostenía que con la imaginación sola era imposible producir una emoción poética incontrolada, y propugnó el surrealismo como un medio de "evasión" de la realidad. A Góngora lo releva San Juan de la Cruz. Dos días más tarde, durante la vanguardista *Noche de gallo* (27 de octubre de 1928) expuso un *Sketch de la nueva pintura*, con un itinerario análogo al de la poesía nueva: modernismo, purismo y apertura al surrealismo. En 1928 publicó también parte de la "Oda al Santísimo Sacramento del Altar", donde las imágenes violentas del escenario urbano describen un caos desolado contrapuesto al consuelo del Sacramento. En diciembre cantó al piano sobre las *Canciones de cuna españolas* (1928), con ejemplos de todas las regiones e idiomas del país. Su escritura se interna ya en la que llamó "mi nueva manera espiritualista"; testigos, los poemas en prosa (1927-1928): "Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor, dijo en "Nadadora sumergida". La crisis estética se mezcló con la ruptura con el escultor Emilio Aladrén, y se agravó por las críticas de sus amigos Dalí y Buñuel, quienes convertidos al más feroz surrealismo le reprocharon falta de vanguardismo en *Canciones* y sobre todo en el *Romancero gitano*. Como salida decidió pasar una temporada en Columbia University. Poco antes le dieron un homenaje en Granada y Fuente Vaqueros. En junio de 1929 embarcó para Nueva York con Fernando de los Ríos. Allí frecuentó a León Felipe, Ángel del Río, Federico de Onís. Visitó el

Estado de Vermont y las Catskills Mountains. De vuelta a la ciudad, escribió el guión cinematográfico *Viaje a la luna* y presencié en octubre el crac económico de Wall Street. Vio mucho teatro y preparó con la Argentinita un disco de canciones populares españolas, armonizadas y acompañadas al piano por él (se editó en 1931). En marzo y abril de 1930 estuvo en Cuba, dando conferencias y recitales con gran éxito. Regresó a España en junio, con un libro de versos, *Poeta en Nueva York*, que se publicó en 1940, a partir del manuscrito que el poeta dejó en la mesa de José Bergamín, editor de Cruz y Raya, en vísperas de marcharse a Granada en julio de 1936. La ciudad gigantesca es levadura de un cambio de imaginación que permite poner en práctica la emoción y abrirse al verso libre. No busca lo descriptivo, aunque parta de las dos impresiones inmediatas que nombra en la conferencia-recital de 1932, "geometría y angustia". El yo inmerso en la ciudad comprende la dificultad del retorno al paraíso. A cambio se le ofrece el encuentro con los oprimidos y la identificación con su rebeldía, presentada con rasgos apocalípticos, hasta la salida liberadora hacia el Paraíso cubano. De teatro, en Nueva York comienza dos piezas, *El público* (1930) y *Así que pasen cinco años* (1931) junto con otros fragmentos, como la incompleta *El sueño de la vida*, llamada durante mucho tiempo *Comedia sin título* (1936), forman el conjunto de lo que llamó "teatro imposible". En 1936 confesaba que en esas obras estaba su "verdadero propósito", pero que "para tener derecho al respeto" había dado otras cosas. En realidad abordó una estrategia múltiple de renovación del teatro, sin rehuir el éxito, durante los cinco años de que dispuso. Sobre *El público* dijo en 1933 que no podía representarse "porque es el espejo del público" y éste no lo soportaría. En una compleja pluralidad de planos, la pieza aborda la relación del teatro con la verdad y la identidad del "yo", sobre todo en el terreno sexual y amoroso. La homosexualidad, muy presente en la obra, no es el fondo verdadero bajo una superficie de disimulo, sino síntoma de un universo donde el deseo de lo otro se resuelve en una constante metamorfosis que destruye el principio de identidad, en un despliegue de máscaras sucesivas y superpuestas que culminan en la soledad y el hueco de la muerte. El experimento de inaugurar el "verdadero teatro, el teatro bajo la arena" fracasa porque el público denuncia que *Romeo y Julieta* sean "un hombre de treinta años" y "un muchacho de quince". En un panorama desolado, la única esperanza está en manos de unos Estudiantes, que piensan poder enamorarse de quien quieran, aunque tengan que destruir "los tejados y las familias". Esa posibilidad de la revolución purificadora es objeto del fragmento conservado de *El sueño de la vida*, donde un ensayo del shakespeariano *Sueño de una noche de verano* es interrumpido porque el pueblo rompe las puertas del teatro en una definitiva alegoría social. *Así que pasen cinco años* trata sobre el paso del tiempo, expuesto como un misterio medieval con los recursos de la vanguardia. Un Joven espera casarse con su novia al cabo de cinco años. Cuando se va con otro se acuerda de la Mecnógrafa, que lo quería, pero ahora es ella, como él antes, quien le propone una espera de cinco años. El Joven se queda solo y muere. En la acción argumental se perturban sin cesar las convenciones del tiempo en el teatro, resueltas en espera, nostalgia y ensoñación, con el eje de un poema que encierra la oposición fundamental de la obra entre el Sueño y el Tiempo. Entretanto, en diciembre de 1930 estrenó la *La zapatera prodigiosa*, con Margarita Xirgu, aunque la puesta en escena definitiva fue la de Buenos Aires (1933), repetida en Madrid (1935)

con Lola Membrives, con mayor intervención de la música. El tema del viejo y la niña se resuelve en clave cervantina, en la lucha de la realidad con la fantasía. La Zapatera, "fantasiosa y dominante" se casa –en principio por conveniencia– con un pacífico Zapatero que –en principio– no está enamorado de ella. La Zapatera, disconforme con su situación, se inventa enamorados imposibles. Sólo cuando se queda sola hace coincidir su deseo con la realidad del Zapatero, que a su vez se ha enamorado de ella y se ha disfrazado para poder acomodarse a su mundo de fantasía. La llegada de la II República lo encontró dispuesto a trabajar en su favor: dijo un pregón a favor de los libros en su pueblo y sobre todo dirigió el teatro ambulante La Barraca, con Eduardo Ugarte y estudiantes republicanos, lo que le permitió conocer todos los aspectos del espectáculo teatral. Tuvo además de una intensa labor como conferenciante (sobre el Cante Jondo, sobre el *Romancero gitano*, sobre *Poeta en Nueva York*). En su primera salida (agosto de 1932), por pueblos de Soria y en Madrid, La Barraca montó el auto sacramental *La vida es sueño*. La Barraca fue también a Galicia, Granada, Murcia y Alicante. En 1932 su familia se trasladó a Madrid. En marzo de 1933 estrenó *Bodas de sangre* (1933) con Josefina Díaz de Artigas, con lo que le llegó la consagración, sobre todo después de las representaciones en Buenos Aires con Lola Membrives. Pensó la pieza como primera de una "trilogía de la tierra española" a la que siguió *Yerma*. El punto de partida fue un suceso real, ocurrido en Níjar (Almería), que ejemplificaba el motivo tradicional de un caso de honra lavado con sangre. Dos familias de labradores preparan la boda de sus hijos: la Madre del Novio odia a la familia de los Félix, que le mataron al marido y a un hijo. El Padre quiere unir las tierras. El día de la boda se presenta Leonardo Félix, antiguo pretendiente de la Novia, y la rapta. Les dan alcance la Madre y el Novio. El Novio y Leonardo se matan entre sí. La trama se resuelve como tragedia porque está dirigida por el destino ciego que recae sobre toda la colectividad e impone a los personajes decisiones sin libertad. Lorca se concentró en las dos ceremonias opuestas de la boda y la muerte, de la familia y su ruptura, empleando la repetición y alternando prosa y verso. La poesía cumple la función de los antiguos coros trágicos. En abril de 1933 estrenó *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, tras su prohibición en 1929 por la Dictadura de Primo de Rivera, en el Club Teatral Anfístora, uno de los teatros experimentales de la España republicana. En título y subtítulo se indica el juego de espejos que distingue la pieza. "Amor de don Perlimplín /con Belisa en su jardín" remite al mundo de las aleluyas. Al calificar la aleluya de "erótica" se introduce una dimensión compleja. El viejo ridículo Don Perlimplín está feliz entre sus libros hasta que le arreglan la boda con la sensual Belisa, que en la noche de bodas lo engaña con cinco. Se enamora de ella y se desdobra en un Joven de Capa roja. Consigue que Belisa lo ame. En ese momento, el marido lo mata cumpliendo el código del honor, es decir, se suicida y muere en brazos de Belisa. Ha conseguido ser amado por ella y con su sacrificio le ha despertado el alma. Ese año, La Barraca representó *Fuenteovejuna* en Valencia, con decorados de Alberto Sánchez. En septiembre embarcó en Barcelona rumbo a Buenos Aires, donde conoció a muchos escritores y artistas: Gironde, Neruda. A sus conferencias añadió *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* (1933), sobre las canciones populares que jalonaban el año en Granada y *Juego y teoría del duende* (1933), importante para su poética. De

una tríada de fuerzas inspiradoras: musa, ángel y duende, las dos primeras son externas, mientras el duende (casi una reescritura de lo dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche) está ligado al cuerpo y a la sangre. Si el poeta vence en su lucha con el duende tendrá la seguridad de ser amado y comprendido. Además dio una conferencia al alimón con Pablo Neruda sobre Rubén Darío y sobre todo triunfó con *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa*, y en 1934, con *Mariana Pineda*. Entre enero y febrero de 1934 fue a Montevideo, donde visitó a amigos granadinos como José Mora Guarnido y la tumba del pintor Rafael Barradas. De regreso a Buenos Aires estrenó una adaptación de *La niña boba*, de Lope de Vega, y el *Retablillo de don Cristóbal*. Volvió a España en marzo. El 11 de agosto el torero amigo Ignacio Sánchez Mejías fue cogido mortalmente en Manzanares, mientras Lorca estaba en la Universidad Internacional de Verano de Santander, con *La Barraca*. El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* se publicó en la primavera de 1935, en la editorial de Cruz y Raya. Con este poema culmina la estirpe secular de la elegía funeral, que arranca con el “planctus” (“llanto”) de la Edad Media. Está dividido en cuatro partes y recorre lo mítico y lo épico para recordar al héroe. Dentro de la serie literaria dialoga con las “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique, pero su consuelo no es el cristiano, sino el de la memoria. En otoño de 1934 estrenó *Yerma* con Margarita Xirgu, en el teatro Español de Madrid. Es la tragedia de la fecundidad castigada a la esterilidad por el Destino. Yerma vive obsesionada por no parir ante la indiferencia de su marido Juan y el recuerdo de Víctor, que la atrajo durante su adolescencia. Inducida por una Vieja Pagana se entrega a un rito de fecundación, tras el cual el marido intenta hacer el amor con ella y lo mata. El destino ciego recae sobre el matrimonio sin amor. Por respeto a la honra, Yerma no transgrede las reglas (cuando se estrenó, la derecha se lanzó contra el personaje de la Vieja Pagana) y a la vez no se resigna. El marco es el de una sociedad que no deja espacio a la libertad, pero el conflicto ocurre en el interior de Yerma. Las intervenciones de la palabra poética siguen teniendo un peso decisivo. El desenlace (“¡Yo misma he matado a mi hijo!”) implica la autodestrucción y un acto supremo de libertad. En 1935 volvió a ponerse *Bodas de sangre* en Madrid, *Yerma* en Barcelona y Valencia. Allí escribió la mayoría de los *Sonetos del amor oscuro*, inéditos en su totalidad hasta 1983. El título lo avanzó Aleixandre y está en uno de ellos. No es automática la identificación de “amor oscuro” con “amor homosexual”, pues hay que incluir además la pasión no correspondida, la asociación con la muerte y el amor amenazado por los otros. El molde rígido del soneto –de moda en los años treinta– permite experimentar con la tradición petrarquista, con una violencia nueva. También en 1935, en la Editorial Nós de Santiago de Compostela, aparecieron los *Seis poemas galegos*. Fruto de un viejo entusiasmo por Galicia, dialogan con las cantigas medievales y Rosalía de Castro. En teatro, la pieza nueva fue *Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores*, estrenada en Barcelona. Con ella iniciaba un ciclo diferente, orientado hacia la comedia (comprende también *Los sueños de mi prima Aurelia* (1936). Pero la historia de la solterona granadina que espera la vuelta del novio hasta la vejez dista de encajar en un patrón genérico: la comedia desemboca en un poema trágico. El cambio de tonalidad ocurre dentro de la obra con la misma sutileza con que muda de color la rosa que sirve de eje alegórico de la obra (roja por la mañana, a la tarde blanca, se deshoja por la noche). La ambientación en Granada y en un carmen

acentúa una poética de lo interior. La expulsión final del carmen es para doña Rosita la expulsión del paraíso y el final de sus sueños, emblema del tiempo, contra el que lucha pasando de la esperanza a la desesperación. Entretanto van pasando signos –canciones, modas, trajes, objetos cursis que el poeta trata con piedad e ironía– hasta que la protagonista reconoce su destino: "Ya soy vieja"; aunque como siempre en Lorca se niegue la extinción del deseo. En 1936 siguió dando recitales, entrevistas, participando en homenajes, firmando manifiestos a favor de la izquierda, varios después del triunfo del Frente Popular. Su último libro de poemas, *Diván del Tamarit*, salió en 1940. Con él quintaesencia y subvierte el "alhambrismo" procedente del romanticismo. Se apoya libérrimamente (dijo García Gómez) en la poesía árabe, titulando sus poemas "gacelas" y "casidas", sin más que la sugestión de los nombres para condensar el tema sustancial de su mundo poético: el deseo incesante, sólo interrumpido por la catástrofe de la muerte. También es póstuma *La casa de Bernarda Alba*. La estrenó Margarita Xirgu en 1945 en Buenos Aires, aunque el poeta la leyó a unos amigos el 12 de julio de 1936. En ella busca cierto realismo, como experimentación, no como mimesis. Lo que importa no es el apoyo en un puñado de datos verídicos, sino su transformación "fotográfica" como en el fotomontaje de vanguardia, con su capacidad de extrañamiento de la realidad, y la austera retórica del blanco y negro, procedente del cine. Se parece más a Ibsen y Galdós que a Benavente. No es una tragedia porque la fatalidad no deriva del destino sino de los agentes sociales. La casa, casa de la ley y de la rebelión, es en cierto modo, la verdadera protagonista. Bernarda Alba acaba de enterrar a su segundo marido y decreta un luto de ocho años para sí y para sus cinco hijas. A la mayor, Angustias, hija de su primer marido y heredera de su dinero, la pretende Pepe el Romano. Las dos menores, Martirio y Adela, se enamoran de él. La rebelde Adela se ve con él en secreto. Cuando lo descubren huyendo de la casa, Martirio, celosa de su hermana, hace que Bernarda le dispare. Adela cree que han matado a su amante y se suicida. El lenguaje crea un clima de violencia progresiva, a base de silencios y sugestiones. Sólo Bernarda enuncia los códigos de una autoridad de estirpe feudal, para pobres y ricos, hombres y mujeres, aunque en vano. Su última orden de silencio es un decreto de impotencia. El drama moviliza una dialéctica compleja de autoridad y libertad y pone de relieve la ubicuidad de las relaciones de poder. El 14 de julio de 1936 Federico se instaló, como tantos veranos, en la Huerta de San Vicente. El 18 de julio tuvo éxito en Granada el golpe de Estado que ocasionó la guerra civil. El 20 de julio fue detenido su cuñado, Manuel Fernández Montesinos, reciente alcalde de Granada. A comienzos de agosto los rebeldes registraron con violencia la Huerta de San Vicente. García Lorca se refugió en casa de su amigo el poeta Luis Rosales, falangista como sus hermanos. El 16 de agosto fusilaron a Manuel Fernández Montesinos, y Ramón Ruiz Alonso, de la derechista CEDA, detuvo a Federico. Lo asesinaron dos días más tarde.

OBRAS DE~: *Obras completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar. (1ª ed., 1954, última ed. en 3 volúmenes, 1986); *Obras I. Poesía 1* Madrid, Akal, 1980, *II. Poesía 2*, 1982. *III. Teatro 1*, 1980, *IV. Teatro 2*, 1992, *V. Teatro, 3*, 1992; *VI. Prosa, 1*, 1994; *Prosa 2*, 1994. Ed. de Miguel García Posada; *Obras de Federico García Lorca*, desde 1981 a la fecha, Madrid, Alianza (la mayoría de las ediciones se debe a Mario Hernández); 1990– *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, ed. Mario Hernández,

Madrid, Tabapress– Fundación Federico García Lorca 1990; *Obras completas*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, I. *Poesía* (1996), II. *Teatro* (1997), III. *Prosa* (1997), IV. *Primeros escritos* (1997), reimpresas en Barcelona, RBA, 2005; selección en tomos sueltos, Barcelona, Random House Mondadori, col. “Debolsillo”, 2004 (*Poesía completa* I, II, III, *Teatro completo* I, II, III, IV); *Epistolario completo*, ed. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997; Christopher Maurer (ed.) *Federico García Lorca 1898-1936*, Madrid, Fundación Autor, 1998, es CD-ROM con vida, obra, fotografías, selecciones musicales, dibujos, escritos, archivo de prensa, ensayos interpretativos y bibliografía comentada.

BIBL: La bibliografía sobre FGL es interminable; Andrew A. Anderson mantuvo una sección en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* desde el primer número, de junio de 1987, hasta 2004, y puede consultarse el catálogo de las bibliotecas del CSIC, también por Internet, así como la página web de la Fundación Federico García Lorca; la práctica totalidad de los libros ha visto ediciones escolares, a veces críticas, con útiles prólogos y bibliografías (en Ariel, Cátedra, Castalia, Austral, Clásicos Castellanos); Ian GIBSON, *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1889-1929)*, Barcelona, Grijalbo, 1985; *Federico García Lorca. II. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* *ibidem*, 1987; *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997; Gonzalo ARMERO, (ed.) *Federico García Lorca: Vida. Número 43 de Poesía. Revista ilustrada de Información Poética*, Madrid, Huerta de San Vicente/Ministerio de Cultura 1998; Estrella de DIEGO, Fernando HUICI, Juan PÉREZ DE AYALA, Juan (comisarios) *Federico García Lorca (1898-1936)*[catálogo de la exposición], Madrid, TF Editores/ Fundación Federico García Lorca, 1998; Encarna ALONSO VALERO, *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*, Granada, Atrio, 2005; Ángel ÁLVAREZ DE MIRANDA, *La metáfora y el mito*. Madrid, Taurus, 1963; Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, *Federico García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1986; Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES (ed.) 2005 *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, 2005; Francisco GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo*. Ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1981; Ildelfonso Manuel GIL (ed.) *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973; Ana María GÓMEZ TORRES, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Arguval, 1995; Marie LAFFRANQUE, Marie *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1967; Andrés SORIA OLMEDO (ed.) *Lecciones sobre García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986; Andrés SORIA OLMEDO, María José SÁNCHEZ MONTES, Juan VARO ZAFRA, (eds.) *Federico García Lorca, clásico moderno 1898-1998*, Granada, Diputación, 2000; Andrés SORIA OLMEDO, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

A. S. O.