

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 PIŁAT ZUZANKIEWICZ



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2017

URSZULA ASZYK,
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN
Y MARTA PIŁAT ZUZANKIEWICZ (EDS.)

EL TEXTO DRAMÁTICO Y LAS ARTES VISUALES:
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO
Y SUS HEREDEROS EN LOS SIGLOS XX Y XXI

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-29-9

Depósito Legal: M-26848-2017

New York, IDEA/IGAS, 2017

HUELLAS CALDERONIANAS EN LA OBRA LORQUIANA¹

Simon Kroll
Universidad de Viena

I. INTRODUCCIÓN

Calderón es uno de los pilares de la expresión artística de Federico García Lorca. Esta influencia se manifiesta en múltiples niveles. En lo que viene trataré de esbozar algunas huellas calderonianas en la expresión artística lorquiana, sin afán de exhaustividad o exclusividad. Quiero decir que obviamente también hubo otros autores clásicos que dejaron su huella en la obra lorquiana, como por ejemplo Góngora o Lope de Vega. Sobre todo de este último dice nuestra colega Urszula Aszyk: «El interés de Lorca por el teatro del *Fénix* [no era] solo coyuntural, pues ya lo conocía y admiraba mucho antes»², refiriéndose a las escenificaciones lorquianas de obras lopescas en el tricentenario de la muerte de Lope, en 1935. En esta intervención trataré de concentrarme en lo que me parece más típico calderoniano aunque se verá que algunos puntos se podrán discutir.

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture» financiado por el Austrian Science Fund FWF (project number P24903-G23) y el Anniversary Fund del Oesterreichische Nationalbank (project number 14725). Le agradezco sus críticas, lecturas e indicaciones a Wolfram Aichinger, Paula Casariego y a Andrea Toman-Kroll.

² Aszyk, 2011, p. 50.

1.1 *Contacto de Lorca con la obra de Calderón*

Veremos primero dónde y cuándo pudo haberse generado un contacto cercano entre Federico García Lorca y los textos calderonianos. Muchos de los datos siguientes son conocidos pero para darle más coherencia y estructura a este artículo los quiero repetir.

Para empezar a trazar el contacto entre Calderón y Federico García Lorca a través de los textos del dramaturgo áureo conviene empezar con un aspecto ecdótico. Es importante considerar de qué manera pudo haber conocido Lorca los textos calderonianos. Después de la prohibición de los autos en 1765, sale una colección de autos en 1865 en la Biblioteca de Autores Españoles. Ángel Valbuena Prat realiza la primera edición de los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca en el siglo xx. Su edición en dos volúmenes aparece por primera vez en Madrid entre 1926 y 1927. Por aquel entonces, Lorca tendría unos 28 años y estaría viviendo sus últimos años en la Residencia de Estudiantes.

En su juventud probablemente consultaba otras ediciones, pero después de la aparición de la de Valbuena Prat podemos estar seguros de que utilizaba esta, que empezaba a crear una orientación nueva entre los poetas jóvenes del tiempo. Me refiero a la famosa «vuelta a Calderón», así denominada por el mismo Valbuena y luego por Dámaso Alonso³.

Un segundo acontecimiento cultural es decisivo para la paulatina recuperación de Calderón y también deja constancia del eminente interés de Lorca por el arte calderoniano: la representación del auto *El gran teatro del mundo* de 1927 en Granada a cargo de Antonio Gallego Burín y con música de Manuel de Falla⁴. Este es el primer gran éxito de la edición de Valbuena, puesto que Gallego Burín la utilizó como texto base para su espectáculo⁵.

Federico García Lorca no pudo ver la representación ya que se encontraba en Cataluña preparando el estreno de *Mariana Pineda*, sin embargo sabemos gracias a su epistolario que seguía con mucha atención desde la distancia la puesta en escena del auto calderoniano. En mayo de 1927, el auto se iba a representar en junio, Lorca le escribe a Gallego Burín: «Querido Antoñito: Estoy muy contento de que se hagan los

³ Alonso, 1928, p. 81. Ver también Valbuena, 1927a y 1927b.

⁴ González Ramírez, 2009; Gallego Morell, 1981.

⁵ González Ramírez, 2009, p. 316.

Autos Sacramentales. Escríbeme diciendo cosas sobre este asunto. En Granada se puede hacer lo más bonito del mundo»⁶.

Ya después del estreno le escribe a Manuel de Falla a finales de julio del mismo año:

lo de los ‘autos sacramentales’ ha sido por fin un gran éxito en *toda España* y un éxito de nuestro amigo [Hermenegildo] Lanz, que día tras día y modestamente consigue ganar nuestra máxima admiración. Esto me produce una extraordinaria alegría y me demuestra las muchas cosas que se pueden hacer y *que debemos hacer* en Granada⁷.

Estas citas del epistolario de García Lorca nos demuestran que seguía muy atento los intentos de reincorporación de los autos calderonianos en el canon nacional español, la proclamada «vuelta a Calderón», mientras que debió de estar muy ocupado preparando el estreno de una obra suya. Por tanto, el interés de Lorca por los textos calderonianos tenía que ser muy especial.

Prueba de ello nos da pocos años después cuando quiere llevar el teatro clásico español «a la luz del sol y al aire libre de los pueblos»⁸. Como es sabido, comienza la gira con su grupo de teatro universitario, *La Barraca*, representando el auto sacramental *La vida es sueño* en 1932 y utilizaría como texto base la edición de Valbuena Prat⁹. En esta ocasión, Lorca también subió al escenario para interpretar el papel de la Sombra. Cito a Lorca:

La vida es sueño es, a mi juicio, el auto de más altura de este poeta. Es el poema de la creación del mundo y del hombre, pero tan elevado y profundo que en realidad salta por encima de todas las creencias positivas¹⁰.

Para concluir este breve recorrido¹¹ por los momentos de contacto seguro entre Lorca y Pedro Calderón de la Barca podemos decir que Lorca fue un lector, director y actor muy atento de la obra de Calderón.

⁶ García Lorca, 1997, p. 480.

⁷ García Lorca, 1997, p. 497.

⁸ García Lorca, cit. por Huerta Calvo, 2013.

⁹ Plata, 2008, p. 177.

¹⁰ García Lorca, cit. por Huerta Calvo, 2013.

¹¹ Para un estudio más detallado de esta reaparición del auto sacramental ver Kumor, 2014.

2. LORCA Y CALDERÓN – HUELLAS INTERTEXTUALES

2. 1 *Poetas de teatro*

Vamos a ver ahora algunos aspectos de la obra calderoniana que bien pueden ser reflejos de esta dedicación lorquiana a los textos del autor madrileño¹².

Lorca y Calderón tienen en común un sentido especial por la calidad sonora de la lengua. Ambos conocen profundamente la musicalidad de las palabras. Por eso detectamos en ellos una combinación parecida de la palabra y la música. Sus combinaciones de pasajes cantados con pasajes recitados se parecen, al igual que sus respectivas búsquedas por la creación de versos y frases musicales. Dice Lorca:

Mi obra es musical. Por eso el que quisiera ponerle música cometería un disparate. La música está en el ritmo de los movimientos, del diálogo que a veces termina, naturalmente, en canto¹³.

Lorca y Calderón son ambos dramaturgos poéticos o poetas del teatro. Como bien escribe Urszula Aszyk:

El sistema del teatro lorquiano [...] se basa en la constante presencia de los elementos poéticos que [...] van acompañados siempre por una inquietud del artista de teatro. Su teatro no es solamente el teatro creado por un poeta, sino por el hombre de teatro que es a su vez poeta. La presencia del elemento poético en el teatro de Lorca no se reduce nunca solo a la palabra, sino que alcanza todo el sistema de signos teatrales, es decir, el espacio y el tiempo, las apariencias de los personajes dramáticos, el gesto y el movimiento, la estética de la realidad escénica, la luz, el sonido, la música, etc¹⁴.

Lorca y Calderón son maestros del género poético-teatral, sin lugar a dudas. No obstante, pueden detectarse algunos ecos del sistema expresivo-metafórico calderoniano en la obra de Lorca.

Interesante al respecto es, por ejemplo, el siguiente pasaje de *Yerma*:

¹² Un trabajo fundamental para el estudio de Lorca y su relación con el teatro clásico español es Doménech, 2008.

¹³ García Lorca, 1994, p. 598.

¹⁴ Aszyk, 1995, p. 127.

YERMA El cielo tiene jardines
 con rosales de alegría,
 entre rosal y rosal
 la rosa de maravilla.
 Rayo de aurora parece,
 y un arcángel la vigila,
 las alas como tormentas,
 los ojos como agonías.
 Alrededor de sus hojas
 arroyos de leche tibia
 juegan y mojan la cara
 de las estrellas tranquilas.
 Señor, abre tu rosal
 sobre mi carne marchita¹⁵.

Difícil no escuchar en estas palabras un eco de versos tan calderonianos aquí sacados de *El galán fantasma*:

JULIA Flores y estrellas, que hermosas
 rayo a rayo competís
 de noche para alumbrar,
 de día para lucir,
 pues sois del amor más raro
 mudos testigos, decid,
 [...] ¹⁶

Otro ejemplo puede encontrarse en la comedia *Argenis y Poliarco*:

Argenis, imagen pura
 del templo de Venus bella
 de las aras del amor,
 del cielo divina flor
 y del campo humana estrella¹⁷.

Es sabido que Calderón elabora a raíz de la metáfora «estrella-flor» unas imágenes muy complejas cargadas de diversos sentidos simbólicos. Estas imágenes, que aparecen en casi cada obra calderoniana, muy bien

¹⁵ García Lorca, 1990, pp. 101-102.

¹⁶ Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, p. 285.

¹⁷ Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, vv. 2745-2749.

pudieron ser una influencia intertextual para Lorca. Obviamente, a este último no le basta repetir, y es que entre las estrellas-rosas se entrelaza el problema de Yerma: su espera ya casi rabiosa por un niño. El *locus amoenus* que en Calderón muchas veces crea esta metáfora, aquí se vuelve mucho más explícito y sirve para la expresión de un deseo furioso de reproducción.

Calderón tenía una fascinación por volcanes. Al igual que las estrellas-flores aparecen en casi cada obra suya¹⁸. Veamos solo un breve ejemplo, esta vez tomado al azar de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*:

No sé, Teudio, cómo sufro
esta humildad religiosa
de un varón tan docto y justo
sin que el Volcán de mi pecho
exhale, entre fuego y humo,
iras que esta iglesia abrasen¹⁹.

Nuevamente me parece que podemos detectar en el personaje de Yerma una influencia de la imagen poderosa del Volcán. Enojada, cuenta de su frustración sexual en la relación con su marido:

Él va con sus ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches. Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego²⁰.

Obviamente la imagen del volcán y la de la montaña de fuego se utilizan en contextos distintos. El efecto que se crea en ambos es sin embargo parecido: la imagen de una corporalidad que en un momento de gran exaltación quiere traspasar sus límites. Las iras del volcán de un pecho que quiere abrasar algo o la montaña de un fuego que ansiosamente quiere unirse con el hombre para reproducirse son ambos ejemplos para una corporalidad que trata de pasar sus límites. Y es este

¹⁸ Ver también Vara, 2014a.

¹⁹ Calderón de la Barca, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, p. 502.

²⁰ García Lorca, 1990, pp. 92-93.

deseo violento que se expresa en los dos casos con la combinación de los elementos montaña y fuego con los del cuerpo.

2. 2 *Auto sacramental*

Quisiera destacar ahora otro aspecto de una posible intertextualidad calderoniana en la obra de Lorca que se relaciona más con lo expuesto en la primera parte de mi intervención. Lorca era un admirador del auto sacramental calderoniano²¹. Esto ya se hace evidente en la elección del auto *La vida es sueño* para su representación con *La Barraca*. Efectivamente era la primera obra que *La Barraca* representó. Pero hay más de eso. Andrés Soria Olmedo escribe: «La memoria literaria de García Lorca está habitada por Calderón de la Barca, en un diálogo intenso que va más allá de lo convencional»²². El auto calderoniano es seguramente una de las fuentes de inspiración más importantes para Federico García Lorca: «Por el teatro de Calderón se llega al fausto, y yo creo que él mismo ya llegó con *El mágico prodigioso*, y se llega al gran drama, al mejor drama que se representa miles de veces todos los días, a la mejor tragedia teatral que existe en el mundo; me refiero al Santo Sacrificio de la Misa»²³. Dicha influencia se hace evidente, por ejemplo, en un tratamiento especial de los personajes que se da sobre todo en lo que se suele llamar «teatro imposible». Probablemente inspirado por los autos calderonianos aparecen en obras como *Así que pasen cinco años*, *El público* o la *Comedia sin título* personajes simbólicos o alegóricos. Pienso, por ejemplo en el Viejo de *Así que pasen cinco años*, El Director de *El público* o El Autor de *Comedia sin título*, que precisamente es un autor de comedias en el sentido barroco de la palabra. Así apunta Margarita Ucelay acerca del Joven de *Así que pasen cinco años*: «Desdobra, pues, nuestro poeta el pensamiento de su personaje central en proyecciones humanizadas de futuro, presente y pasado, muy al estilo, precisamente, que hubiera hecho Calderón en un auto sacramental»²⁴.

²¹ Puede verse al respecto López López Pielow, 2014.

²² Soria Olmedo, 2004, p. 221.

²³ García Lorca, 1994, pp. 395-396.

²⁴ Ucelay, 1995, p. 79.

2. 2. 1 Dos obras con intertexto

Me gustaría destacar una intertextualidad explícita del género sacramental en dos obras lorquianas: *El primitivo auto sentimental* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Hoy sabemos que su primerísima obra de 1918 se titula *El primitivo auto sentimental*. Como destaca Andrés Soria Olmedo, el intertexto principal de esta obra de juventud era el auto *La vida es sueño*²⁵. Este expone el trayecto del Hombre, de creación, caída y redención final. En la obra lorquiana ya estamos en una especie de ultramundo en el que tres fantasmas se rebelan contra el Ángel del Señor. Cada uno lleva un libro y es muy llamativo que precisamente el fantasma poeta tiene el libro del amor, representando un concepto de amor que se rebela contra el de Dios. No se trata de un auto sacramental, puesto que le falta el sacramento y presenta además ideas heterodoxas. Sin embargo, parece que hay esperanza para los tres fantasmas rebeldes, puesto que El Ángel dice hacia el final: «hundíos en el misterio. El señor perdonará vuestras culpas»²⁶. A pesar de la heterodoxia presente, por ejemplo, en la idea de un amor pasional y carnal, la influencia calderoniana es llamativa. Ambas obras se construyen además sobre una dialéctica de luces y sombras que Lorca no solo usa en un nivel conceptual, pero que lo convierte en un recurso escenográfico: deja transcurrir casi toda la acción teatral en la penumbra que solo se esclarece en el último momento de la obra.

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín es otra pieza importante lorquiana que cuenta con una influencia significativa de los autos sacramentales, como ha demostrado José Ignacio Badenes²⁷. Acabamos de ver algunos de estos aspectos, como el tratamiento de los personajes, que en esta obra también tiene reminiscencias calderonianas. Otro aspecto muy calderoniano de esta obra es el uso del jardín como un espacio simbólico²⁸.

Miremos para este artículo solo la importancia del amor. Cuando Lorca presenta a Calderón con ocasión de la representación de *La vida es sueño*, opina que «don Pedro busca el amor y se lleva el premio por humilde»²⁹. El auto sacramental al fin y al cabo es la celebración del

²⁵ Soria Olmedo, 2004, p. 236.

²⁶ Lorca, 1996, p. 22.

²⁷ Ignacio Badenes, 2009.

²⁸ Ver la aportación de Aszyk en este tomo.

²⁹ Millán, 1988, p. 100.

amor divino en la adoración de la eucaristía. En el acto de este amor divino, Jesucristo muere por los pecados de la humanidad. Como ha señalado Badenes, Perlimplín muere en un acto parecido por amor hacia su mujer Belisa, para que esta se convierta en una mujer moralmente cambiada. Y le dice Marcolfa en el momento de la muerte de Perlimplín: «Belisa, ya eres otra mujer... Estás vestida por la sangre gloriosísima de mi señor»³⁰. Cito a Badenes: «The Eucharist is about love as self-giving: precisely what one finds in *Amor de Don Perlimplín*»³¹. En esta obra confluyen muchísimas tradiciones literarias, pero estoy muy de acuerdo con Badenes en que el auto sacramental calderoniano es uno de ellos y el tratamiento del amor me parece ser la herencia más importante de este género.

Igualmente el tratamiento de luces y sombras en esta obra también parece tener reminiscencias calderonianas. En el cuadro último Perlimplín se convierte momentáneamente en el amante ideal inventado por él en el cuadro anterior y al que acude su esposa infiel. Estamos de noche en un jardín, un momento mágico en el que la poca luz convierte a las sombras en protagonistas. Entre ellos aparece cautelosamente el amante inventado, que no es otro que Perlimplín mismo haciendo de adúltero de sí mismo. Es un planteamiento muy del gusto de Calderón, en el que precisamente las escenas finales de la revelación de los enredos suelen darse en un jardín de noche poblado de sombras y bultos. Al momento de la certeza suele preceder uno de máxima confusión entre las sombras de un jardín que, al estilo de una miniatura dramática, encontramos también en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

2. 3 Pública escenificación del secreto

Quizá el punto más importante y con el que quisiera terminar este artículo es el interés que tiene Lorca por la pública escenificación del secreto, presente tanto en las comedias como en los autos sacramentales de Calderón. Esta pública representación de lo oculto es uno de los ejes axiales de la expresión dramática calderoniana, como ha demostrado Wolfram Aichinger³².

³⁰ Lorca, 1993, p. 288.

³¹ Ignacio Badenes, 2009, p. 695.

³² Aichinger, 2014 y 2015; Aichinger y Kroll 2013; ver también Kroll, 2015.

Es, además, el planteamiento dramático de *Bodas de sangre*. Veámoslo rápidamente solo al nivel metafórico. Cuando la madre expresa su dolor por sus familiares perdidos dice: «Tengo en mi pecho un grito siempre puesto de pie a quien tengo que castigar y meter entre los mantos. Pero se llevan a los muertos y hay que callar»³³. Hans-Jörg Neuschäfer habla de una ley de silencio no escrita tratando de la censura franquista y estoy de acuerdo con mi colega Eszter Katona quien opina que esta ley es una categoría central de *Bodas de sangre*³⁴. La ley del silencio es una modalidad de la verdad secreta cuya pública representación es fundamental para *Bodas de sangre*, pero también para la revolucionaria y compleja *Comedia sin título*.³⁵ Cito al Autor de esta última: «Yo no quiero corregir a nadie. Sólo quiero que la gente diga la verdad. Y éste [se refiere al criado] la está diciendo en público»³⁶. Partiendo del intertexto aparente de *El gran teatro del mundo*, Lorca busca en *Comedia sin título* una forma radical para la representación de una verdad oculta.

Esta representación del deseo de decir lo que tiene que mantenerse en secreto, esta imagen del pecho que encierra el secreto de la madre de *Bodas de sangre* es omnipresente en la obra calderoniana³⁷. Escuchemos solo a doña Mencía de *El médico de su honra*:

¡Oh, quién pudiera dar voces
y romper con el silencio
cárceles de nieve donde
está aprisionado el fuego,
que ya, resuelto en cenizas,
es ruina que está diciendo³⁸:

El siguiente ejemplo de *El secreto a voces* demuestra la importancia del pecho en el contexto de la ocultación, puesto que el personaje que pronuncia estas palabras explica por qué no se conoce el nombre de su amada:

³³ Lorca, 2002, p. 132.

³⁴ Katona, 2011, p. 114. Ver también Neuschäfer, 1994.

³⁵ Ver también Soria Olmedo, 2004, p. 227, además del interesante artículo de Aszyk 1996, p. 22 y 1999.

³⁶ Lorca, 1978, p. 335.

³⁷ Ver al respecto también Vara, 2015.

³⁸ Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, p. 393.

Tan sagrado en mi atención
 mi amor vive que a mi aliento
 examino, cuando entra
 en las cárceles del pecho,
 de adónde viene, porque
 juzgo sospechoso al viento
 y no quiero que ni aun él
 sepa quién vive acá dentro
 tan oculto³⁹.

3. CONCLUSIONES

La influencia de Calderón sobre Lorca se da en múltiples niveles, tanto en su propia producción textual como en su trabajo con *La Barraca*. Vimos en lo expuesto breves ejemplos en el nivel metafórico, estructural, escenográfico y genérico, aunque reconozco que algunos de los puntos expuestos podrían haberse dado a la influencia de otro poeta áureo. Escogí aquellas imágenes y aquellos recursos del repertorio expresivo aurisecular que me parecían tener una presencia extraordinaria en Calderón y que resuenan en repetidas ocasiones en Federico García Lorca. Calderón es, por tanto, fuente de inspiración para Lorca, tanto en lo que se refiere a la artesanía teatral como en lo que atañe el tratamiento poético de la lengua. Calderón, el poeta, y Calderón, el hombre de teatro, eran una fuente de inspiración continua para Federico García Lorca.

BIBLIOGRAFÍA

- Aichinger, Wolfram, «El secreto en la comedia de Calderón y en la vida cortesana», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, dir. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2014, pp. 705-712.
- Aichinger, Wolfram, «*El secreto a voces* de Calderón: comedia palatina, comedia cómica, comedia de secretos», en *Calderón frente a los géneros dramáticos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, pp. 123-141.
- Aichinger, Wolfram y Simon Kroll, «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture», *Hipogrifo*, 1, 2, 2013, pp. 135-144.

³⁹ Calderón de la Barca, *El secreto a voces*, vv. 182-190. Ver al respecto también los trabajos de Vara 2014 y 2014b.

- Alonso, Dámaso «Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*», *Revista de Filología Española*, 15, 1928, pp. 79-81.
- Aszyk, Urszula, *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo xx*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1995.
- Aszyk, Urszula, *La farsas guiñoescas de Federico García Lorca a la luz de la tradición y de las búsquedas de vanguardia*, Bristol, Department of Hispanic, Portuguese and Latin American Studies, 1996.
- Aszyk, Urszula, *Comedia sin título de Federico García Lorca o el teatro en el teatro*, Bristol, Department of Hispanic, Portuguese and Latin American Studies, 1999.
- Aszyk, Urszula, «Los montajes lorquianos de las comedias de Lope de Vega, o los intentos de ponerse ‘al servicio del genio, cuyo espíritu no puede corregirse’» en *Encuentros 2010. Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía, Vol. VI*, ed. Urszula Aszyk, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2011, pp. 29-38.
- Badenes, José Ignacio, «“This is My Body which Will 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.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Argenis y Poliarco*, ed. Alicia Vara, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2014.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El galán fantasma*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, II, Segunda parte de sus comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 209-302.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El médico de su honra*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, II, Segunda parte de sus comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 387-478.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Origen y pérdida de la Virgen del Sagrario*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, II, Segunda parte de sus comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 479-558.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll, Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
- Doménech, Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- Gallego Morell, Antonio, «Resurrección de los Autos Sacramentales en Granada en 1927» en *Ascuá de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada, Universidad de Granada, 1981, pp. 13-24.
- García Lorca, Federico, *El público y Comedia sin título*, ed. Rafael Martínez Nadal, Marie Laffranque, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- García Lorca, Federico, *Yerma*, ed. Ildefonso Manuel Gil, Madrid, Cátedra, 1990.
- García Lorca, Federico, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, **editor?** Madrid, Cátedra, 1993.
- García Lorca, Federico, *Obras, VI*, ed. Miguel García Posada, Madrid, Akal, 1994.

- García Lorca, Federico, *Así que pasen cinco años. Leyenda del Tiempo*, ed. Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 1995.
- García Lorca, Federico, *Cuatro piezas breves. El primitivo auto sentimental. Del amor. Sombras. Jehová*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Comares, 1996.
- García Lorca, Federico, *Epistolario completo*, ed. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.
- García Lorca, Federico, *Bodas de sangre*, ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 2002.
- González Ramírez, David, «La escenificación de *El gran teatro del mundo* (Granada, 1927). Consideraciones sobre la ‘vuelta a Calderón’», *Boletín Millares Carlo*, 28, 2009, pp. 305-324.
- Huerta Calvo, Javier, «El ejemplo de La Barraca: teatro, universidad, utopía», en *I Encuentro Internacional Lorca: Viajero por América*, Centro Virtual Cervantes, 2013. [En línea]: <http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_utopia.htm> [04/04/2017].
- Katona, Eszter, «Federico García Lorca: el 75 aniversario de su muerte», *Acta Hispanica*, 16, 2011, pp. 113-122.
- Kroll, Simon, «El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón», *Hipogrifo*, 3, 1, 2015, pp. 19-34.
- Kumor, Karolina, *Auto sacramental en el teatro español del siglo xx. Recuperación y transformación del género áureo*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2014.
- Millán, María Clementa, «Introducción», en Federico García Lorca, *El público*, ed. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 9-107.
- Millán, María Clementa, «Lorca y Calderón de la Barca: La universalidad del espacio escénico», en *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998), Congreso Internacional*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 193-205.
- López López Pielow, Fátima, «El auto sacramental y el teatro de vanguardia: Calderón y García Lorca», en *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas, A Coruña, 2012*, ed. Rocío Barros Roel, A Coruña, Universidade da Coruña, 2014, pp. 307-316.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Plata Parga, Fernando, «Lorca y el auto *La vida es sueño* de Calderón», en *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, ed. Fernando Doménech, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, pp. 175-184.
- Soria Olmedo, Andrés, *Fábula de fuentes: tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.
- Valbuena Prat, Ángel, «Centenarios», *La Rosa de los Vientos*, 2, 1927a, p. 10.
- Valbuena Prat, Ángel, «Comentarios de un viaje a Granada», *La Rosa de los Vientos*, 3, 1927b, p. 3.

- Vara López, Alicia, «El fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana», *Hipogrifo*, 2, 1, 2014a, pp. 73-85.
- Vara López, Alicia, «Entre cuevas, monstruos y secretos: el arte de la ocultación en las fiestas mitológicas calderonianas», *Iberoromania*, 80, 2014b, pp. 149-167.
- Vara López, Alicia, «Entre la metáfora y el gesto: expresiones e imágenes del secreto en el teatro calderoniano», en *Texto y actor en el teatro áureo*, ed. Wolfram Aichinger, Paula Casariego, Simon Kroll y Alicia Vara, Viena, Turia + Kant, 2015, pp. 139-161.



El presente volumen recoge contribuciones de varios especialistas en la dramaturgia del Siglo de Oro y la de sus herederos de la Edad de Plata, la vanguardia, la posguerra española y la Posmodernidad, que reflexionan sobre el teatro como un espacio de encuentro de las artes poéticas y visuales. El enfoque multidisciplinar de los textos determina una gran variedad de perspectivas desde las que se puede estudiar el teatro aurisecular, tales como los efectos escénicos y valores visuales del texto dramático, la representación escénica y la adaptación cinematográfica de las comedias, así como la influencia de la estética y los temas barrocos en el teatro contemporáneo español.

Urszula Aszyk es Catedrática de literatura española de la Universidad de Varsovia. Como profesora visitante ha impartido cursos en varias universidades extranjeras. Es autora de más de 200 artículos y de una serie de libros sobre el teatro español. Recientemente ha publicado *Drama-Teatro-Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX* (2014).

Juan Manuel Escudero Baztán es investigador del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y subdirector del *Anuario Calderoniano* y de la colección «Biblioteca Áurea Hispánica». Sus principales líneas de investigación se centran actualmente en la literatura española del Siglo de Oro, en especial su teatro y la poesía colonial.

Marta Piłat Zuzankiewicz es investigadora de la Universidad de Varsovia. Su especialidad son el pensamiento político de la Contrarreforma, la literatura emblemática, la comedia barroca y las relaciones polaco-españolas. Es miembro de la Asociación Internacional Siglo de Oro y la Sociedad internacional para el estudio de las relaciones de sucesos.



Agradecemos al Banco Santander su patrocinio de las investigaciones del GRISO



Universidad de Navarra | GRISO

