GARCIA LORCA: POSICIONES, OPOSICIONES PROPOSICIONES Y CONTRAPOSICIONES

(Apostillas a la documentación lorquiana)

La reciente publicación de Jacques Comincioli, *F. García Lorca, Textes inédits et documents critiques* (1), nos obliga a todos los que estamos trabajando en el campo lorquiano a una de esas revisiones radicales que con regularidad hemos de imponernos a fin de mantener vivo el contacto con la materia prima de toda la investigación literaria —los textos—, y para que, más allá del siempre reducido núcleo de investigadores, le llegue al lector aficionado de Lorca un Lorca auténtico, lo más completo y lo más depurado posible. La presente contribución de Comincioli se sitúa en tres términos diferentes: descubrimiento y edición de unos textos desconocidos, traducción de los mismos y de algunos otros, reflexión sobre los materiales biobibliográficos conocidos y desconocidos y su clasificación más adecuada. Las observaciones que siguen no pretenden de ninguna manera disminuir el valor de la publicación de Comincioli, que tenemos por utilísima. Son —sobre todo en cuanto a la tercera parte, la de la reflexión crítica— el fruto de la confrontación de las «proposiciones y posiciones» presentadas por el autor con una frecuentación casi cotidiana de la obra del granadino y de la amplísima literatura que la acompaña. Contienen estas apostillas más de una vez una posición contraria o alguna contraproposición de nuestra parte.

I. Los textos inéditos

Fuerza nos es hacer una precisión liminar importante. Sólo se puede considerar verdaderamente inédito el texto que hasta la fecha no había sido publicado nunca en castellano. Teniendo en cuenta esta perogrullada, los textos poéticos inéditos sacados a luz por Jacques Comincioli son tres: la «Canción morena», composición perteneciente a una suite inédita; «Poema de la feria», con fecha de 27 de julio de 1921 (la existencia de dicha suite había sido señalada por Mathilde Pomés), y dos composiciones de otra suite, llamada «Tres estampas del cielo», fechadas el 7 de mayo de 1923 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, de

(1) Lausanne, Ed. Recontre, 1970, 344 pp.

la que las *Obras completas* sólo presentan, en la sección de poemas sueltos, la primera «Estampa» (2). Las dos estampas publicadas llevan como subtítulo «Galán» y «Venus». La suite viene dedicada «a la señorita Argimira López, que no me quiso».

«El novio», primer poemita presentado por Comincioli, es un texto impropiamente llamado inédito, pero sí desconocido hasta la fecha por la casi totalidad de los lorquistas. Sus cuatro versos habían sido recogidos, hace tiempo, por José Manuel Blecua en su antología *Las flores en la poesía española.* Si bien se puede declarar su reedición como altamente provechosa, resulta difícil decir otro tanto de la presentación de las once breves composiciones de la *Suite del regreso,* que hace apenas dos años fueron dadas a conocer por Antonio Gallego Morell en una nota de su edición de gran parte del epistolario lorquiano (3). La única utilidad de la reproducción de esos textos hubiera sido la de hacer resaltar las diferencias que hay entre las dos copias del mismo manuscrito, la suya y la del profesor granadino. Parece mentira, pero hemos notado varias divergencias, y aquello no sólo en lo fácilmente discernible —la disposición de los versos—, sino dentro del mismo texto. Cualquier tentativa de edición crítica, tan insistentemente reclamada tanto por Comincioli como por Gallego Morell, empieza con el esfuerzo ingrato de la lectura y de la copia minuciosas de los manuscritos. Aparte de las aludidas diferencias de disposición de renglones y blancos y de la puntuación, señalemos las siguientes variantes de texto: en «Realidad», vv. 4 a 7, versión de Gallego Morell (GM): «En la negra sala / otro Sol moría, / como un cisne rubio, / de melancolía.»; versión Comincioli (C): «En la negra sala / entre Sol moría / como un cisne rubio / la melancolía.» En el mismo poema, vv. 14-15, versión GM: «Pura, apasionada, / de color sombría, ...»; versión C: «Rosa apasionada / de color sombría...» La composición «Despedida» cuenta cuatro versos más en la versión de GM; son precisamente los cuatro primeros renglones: «Me despediré / en la encrucijada. / ¡Acudió a llorarme / gente a quien amaba!» Comincioli los habrá saltado a causa de la repetición de los versos iniciales en los renglones 5-6. Dentro del mismo poemita, penúltimo verso, versión GM: «y no echaré a temblar...», versión C: «y no estaré a temblar...». La versión C de la última composición, «Ráfaga», contiene un error (de impresión sin duda) en el verso 12, «con purpina», en lugar de «con purpurina». Las divergencias de «Realidad», por ejemplo, serán, así lo suponemos, el resultado de dos lecturas diferentes de la letra, a veces casi indescifrable, de Lorca.

---

(2) *Obras completas,* Madrid, Aguilar, a partir de la quinta edición, p. 624. Citamos *OC*.

(3) *García Lorca: Cartas, postales, poemas y dibujos,* edición, introducción y notas por Antonio Gallego Morell, Madrid, Moneda y Crédito, 1968, pp. 59 a 63.

Pero le tocaba a Comincioli en este caso señalarnos las mencionadas divergencias de su versión con la de Gallego Morell. Lo mismo vale para las mínimas diferencias que hay entre las dos versiones de la primera «Estampa del cielo» (versos 5 y 14). Con tales menudencias no queremos buscarle tres pies al gato; pensamos sólo que el rigor científico le debe hacer escrupuloso a uno.

Dentro del apartado consagrado a los «poemas en prosa», J. Comincioli publica las versiones manuscritas de la «Degollación del Bautista» y de «Amantes asesinados por una perdiz», que se encuentran en los archivos de Juan Guerrero Ruiz. El valor documental y crítico de estos textos es innegable. Nos brindan el primer estadio de unas obras que sólo conocíamos por publicaciones más tardías. Comincioli, consciente del peso de su aportación, nota que las variantes que presentan «sont autant de marques de la constante évolution de l'auteur et de l'orientation profonde de ses exigences esthétiques» (p. 98). Pero el autor no señala las variantes de las cuatro versiones ahora conocidas de la «Degollación», ni las de las dos conocidas de «Amantes asesinados»: se contenta con dar los textos en su pura materialidad (apuntando sólo las mínimas divergencias entre el manuscrito de la «Degollación» y una prueba de imprenta, corregida por el mismo poeta). La comparación de las versiones, así como vienen presentadas, resulta materialmente imposible: la primera versión (la del manuscrito) se halla en el libro de Comincioli, en las páginas 100 a 107; la segunda (la prueba corregida) va en notas que no tienen su referencia al texto castellano, sino a la traducción francesa; la tercera versión, la de la revista *Avance* (que es la de la edición de las obras completas de Losada) viene en las páginas 108 a 115 del libro de Comincioli, y la cuarta, la de una copia mecanografiada y corregida por Lorca, es la que tenemos que buscar en las *OC* de Aguilar. La confrontación simultánea de cuatro versiones diferentes de un mismo texto, con el fin de hacer resaltar una eventual marcha evolutiva, sólo se puede lograr dentro de una presentación de los materiales frente por frente. Por unas razones que no dejarán de extrañar a más de un lector, Comincioli renuncia deliberadamente a un ensayo en este sentido. Dice: «Nous jugeons par contre inutile d'établir un texte critique sur la base des quatre versions. Nous en avons écarté l'idée puisque de toute évidence il mêlerait des données qui ont cessé parfois de convenir au goût du poète» (p. 99). Afirmamos, por nuestra parte, que la última apreciación de las exigencias poéticas de Lorca sólo nos saltarán a la vista cuando dispongamos de tales textos críticos. Dos incorrecciones deslustran la versión *Avance* de la «Degollación del Bautista»: página 110, línea 13, hay que leer «Tendrá» en lugar de «Tendría», y en la página 112, líneas 21-22, el texto exacto es:

«Por allí entró cortando toda la luna», en vez de «Por allí entró evitando toda la luna...».

El brevísimo capítulo dedicado al teatro (páginas 195 a 205) consta de la reproducción de tres documentos con valor de testimonio. Son tres programas; uno de la fracasada creación del *Maleficio de la mariposa,* el día 22 de marzo de 1920; otro del estreno de *La zapatera prodigiosa,* en vísperas de la fiesta de Navidad de 1930, dentro de las representaciones experimentales del *Caracol,* y el tercero es el programa de la sesión de los *Títeres de Cachiporra,* que Lorca ofreció a la prensa bonaerense el domingo 25 de marzo de 1934 «después de los espectáculos nocturnos», a la una y media en punto de la noche, y en donde, entre otras cosas, se estrenó la aleluya popular *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* (4). Tres programas que, al darnos unos detalles desconocidos, tienen alto valor documental.

En cuanto a la parte del libro consagrada a la obra en prosa del fámoso granadino (pp. 207 a 293), contiene antes que nada traducciones de textos editados anteriormente. Inéditas son una tarjeta postal y una carta a Juan Guerrero Ruiz, del tiempo de *Gallo* (1927-28). De las cinco entrevistas que figuran en el libro una sola es inédita, la segunda. Lleva fecha 21 de octubre de 1933, es decir, durante la estancia de Lorca en Buenos Aires. Contiene algunas afirmaciones que corren parejas con la conferencia sobre el duende, unos recuerdos de la Residencia de Estudiantes, unas líneas que se refieren a Vicente Aleixandre, «uno de los mejores poetas del momento», y una referencia (según Comincioli, que según lo que diremos más adelante no la hay) a la oda perdida a Juan Belmonte. Lo inédito de las demás entrevistas, que todas fueron dadas a conocer en otro lugar, es su traducción.

II. Las traducciones

A través de lo dicho a propósito de los textos publicados, el lector se habrá dado cuenta del gran número de páginas reservadas a la traducción de textos, bien inéditos hasta la fecha, bien conocidos desde hace tiempo (la gran mayoría). Suponemos que el autor ha querido dar el complemento de los muchos textos que le faltaban todavía a *Oeuvres complètes* de Federico García Lorca de la editorial Gallimard. En este sentido se puede hablar también de *Textes inédits* así como reza el título, es decir, traducciones inéditas para el lector de habla francesa, ignorante del castellano. No será superfluo, creemos, poner de relieve esa

(4) En *OC*, pp. 143-144, se puede leer el texto de un diálogo del poeta y don Cristóbal, que constituyó la parte inicial de dicha función.

ambigüedad del título, que, a nuestro parecer, hubiera sido más correcto así: *Textes inédits, traductions et documents critiques.*

Vale la pena apuntar algunas observaciones al margen de parte tan voluminosa del libro —alrededor de cien páginas de traducciones que, en general, son buenas—. Pasando por alto unos detalles, mencionemos sólo los casos en que, a nuestros ojos, el texto francés contiene una como traición del original. En el último paréntesis de «Sirena» (de la *Suite del regreso),* página 58 («Arde conmigo / y con ella.»), la forma verbal *arde* —que contiene el último reclamo de la sirena seductora, paralelo con «ven a mis brazos», un poquito más arriba— ha sido mal entendida, provocando una traducción francamente incomprensible: («Elle brûle avec moi / et avec elle»). El sentido exacto de la segunda de las *Tres estampas del cielo* (p. 70) se pierde totalmente por la versión incorrecta de los dos primeros renglones: «En todo el cielo / hay un estrello.» El único *Galán* brillante del firmamento se multiplica en francés: «Tout le ciel / foissonne d'étoiles», de tal manera que todo lo que el poeta nos cuenta del galán-Narciso se atribuye en francés al cielo, dando un contrasentido manifiesto; el tema del poemita inédito es, sin embargo, muy lorquiano.

Las traducciones en prosa también presentan algunas faltas, unas de interpretación, otras más bien gramaticales, y otras, en fin, por mutilación del texto original. Limitémonos a un solo ejemplo para cada categoría de incorrecciones señaladas. Error de interpretación. La divagación «Las reglas en la música», publicada en 1917 en *El diario de Burgos,* y reproducida por Ian Gibson en un número de *Insula* de 1966 (5), contiene una referencia al empleo en la música de Glinka de «la escala de tonos raros». En francés suena así: «la gamme des tons entiers». Tanto la libertad de la traducción como su aparente precisión musical nos asombraron. La traducción interpretativa de Jacques Comincioli no es nueva. La habrá encontrado, sin duda, en una nota del estudio de Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de F. García Lorca* (6): «Il s'agit pour Glinka de la gamme par tons entiers». Aparece dos veces más el mismo adjetivo *raro* en el artículo juvenil de Lorca: habla de «un raro sentimiento» y más lejos de «alteraciones inarmónicas y armónicas raras», siendo la traducción francesa dos veces «rare». Por otra parte, sería más bien curioso que Lorca hubiese sugerido una «escala de tonos enteros», llamándola «escala de tonos raros». Bastaba con consultar gente de cualquier academia de música para aprender

(5) IAN GIBSON: «F. García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado», *Insula,* año XXI, núm. 232, marzo de 1966, p. 14. La sustitución de Lulli por Sully en el texto dado es otra broma del diablillo que va persiguiendo a cuantos editan la obra de Lorca.

(6) MARIE LAFRANQUE: *Les idées esthétiques de F. García Lorca,* París, Centre de recherches hispaniques, 1967, p. 65, *nota* 32.

que el ruso Glinka, sin ser el primero en hacerlo —así como pretende Lorca— hizo frecuente uso de escalas de modos desconocidos, olvidados o simplemente negados por la música académica del siglo pasado, modos del folklore nacional y extranjero y los viejos modos greco-ortodoxos, por ejemplo. De ahí que Lorca los llama «tonos raros», es decir, extraños, peregrinos. Tono significa aquí modo, y «la escala de tonos raros», en lugar de ser una escala hecha de tonos enteros (que también existe, claro está, y que no queda nada excluida por nuestra interpretación), indica la escala propia a uno de esos modos insólitos que Glinka tenía en particular afección.

Error gramatical. En el mismo texto *Las reglas en la música,* la conjunción condicional en «siempre que la obra exprese un estadio de ánimo con suma expresión, debemos callar ante ella...», viene traducida como temporal: «Chaque fois que...». La distorsión, si bien mínima, es real. Un texto mutilado por fin: en la *Elegía a María Blanchard,* ¡ay de las pobres muchachas granadinas!, que sólo por la omisión de una parte de la oración se convierten en «automates qui portent des souliers d'hommes et quelque poil follet du côté du menton» (p. 219), cuando en realidad en el texto español se les atribuye esas características poco zalameras a sus mamás fondonas, desaparecidas en francés (7).

III. Posiciones y proposiciones

El trabajo de J. Comincioli ofrece, amén de los textos inéditos señalados y del mucho material traducido, un conjunto de posiciones y proposiciones críticas: historia de los libros poéticos, breves comentarios de los mismos, cuadros cronológicos de la obra de Lorca, bibliografía de ediciones, nómina de los escritos lorquianos inéditos. Esa parte del libro viene explícitamente dedicada a los especialistas (p. 10). Pues bien. Se supone que dichos especialistas conocen a Lorca en castellano, y no en traducción francesa; ¿por qué citar los títulos de las obras y de los poemas en francés? En cuanto a títulos de libros, el problema es mínimo (siendo mínimas las diferencias), pero resulta francamente fastidioso cuando se trata de identificar un poema que viene señalado con su título francés. Y para que nadie diga que nos vamos parando en sutilezas, ¿quién sabe que «Interrogations» es la traducción de «Pre-

(7) So pena de ver dentro de poco algún crítico hacer unos comentarios altisonantes sobre una curiosísima imagen que se lee en la página 235, en el penúltimo renglón del texto del homenaje a Aureliano del Castillo, advertimos que «oiseaux ineffables» sólo puede ser una falta de impresión por «ciseaux ineffables».

guntas» (del *Libro de poemas)*, cuando la de «Consulta» del mismo libro es también «Interrogations»? (8). Otro ejemplo es el cajón de sastre, causado por los cambios de títulos, dentro del «Poema de la soleá»: la última composición se llamaba «Madrugada» en el *Homenaje a Antonia Mercé*, en traducción «Aube» (p. 38); en la edición definitiva del *Poema del cante jondo* (la de Ulises, 1931), el poemita lleva el título de «Alba». El comentario de Comincioli le deja perplejo a uno: «Aube (se sustitue) à Petit matin» (p. 39), a pesar de una «nota» que se esfuerza por aclarar ese misterio, diciendo: «Alba pour Madrugada». Apuntemos, por remate, que «Madrugada» del *Poema de la saeta* se traduce por «Petit jour» en la versión Gallimard. Todo esto nos lleva a concluir que cualquier trabajo serio de investigación tiene que citar los títulos en castellano, so pena de descaminar inútilmente al lector y forzarle a perder tiempo en hojear (si es que lo tiene) una de las posibles traducciones que el crítico haya podido emplear. Sería, por otra parte, injusto callar que se conoce que el mismo Comincioli ha sentido la imperiosa necesidad de lo propuesto, ya que en las páginas consagradas a la bibliografía da también —sea entre paréntesis y en segundo lugar— los títulos originales.

Después de esta nota liminar vamos a comentar algunas de las posiciones y proposiciones del autor. Para mayor claridad y utilidad práctica las clasificaremos según la ordenación del libro y bajo tres títulos: los libros poéticos, los ensayos de cronología y los escritos llamados inéditos.

A) *Los libros poéticos*

Con suma razón busca J. Comincioli la historia y la cronología precisas de los libros poéticos en su orden exacto de creación, para establecer las bases «d'où se dégageront la physionomie et les vraies perspectives de l'oeuvre poétique lorquienne» (p. 18). A esto tienden sus investigaciones. Lo mismo queremos decir de nuestras modestas apostillas. Hablando del primer poema de Lorca, «Cigüeñas de Avila» (página 22), se pretende que los versos conocidos sólo constituyen un fragmento del poema que hubiera sido más extenso. Ignoramos totalmente en qué se basa tal aseveración. La entrevista de 1934 (9) no lo sugiere de ninguna manera y ninguna declaración de Lorca nos permite opinar

(8) En la edición de *Oeuvres complètes* de Gallimard que tenemos (1954) se traduce *Preguntas* por *Questions* y sólo *Consulta* por *Interrogations*. Sea lo que fuere del origen de la discrepancia de Comincioli con la versión de Gallimard, se echa de ver una vez más las complicaciones que crean las citas en traducción.

(9) La fecha dada en la p. 22 (1933) es errónea. Cfr. pp. 278 y 328 y *OC*, página 1758.

así. Composiciones de sólo seis renglones no son nada excepcionales en Lorca, y las hay incluso de cuatro y de cinco.

La reclasificación de las composiciones del *Libro de poemas* según el criterio cronológico (pp. 23 a 25) podrá tener cierta utilidad, poca en suma. Pero, ¿por qué no se ha señalado, al lado de la fecha, la localización geográfica?, que el poeta también le da importancia a ese detalle, ya que lo menciona muy a menudo. De haberlo señalado, hubiera sido posible ver que para el año 1918 la indicación geográfica es casi tan precisa como la cronológica; que para los años 1919 y 1920 hay una correspondencia bastante acusada entre la falta de mención cronológica precisa y la falta de mención del lugar de composición; que, cuando el poeta se acuerda del día de composición, muy a menudo se acuerda al mismo tiempo del lugar, y viceversa. Los datos materiales nos descubren así (en la medida de su veracidad) algo del mecanismo de fechación en el *Libro de poemas:* momento y lugar de composición se aclaran mutuamente en varias ocasiones (véase, por ejemplo, la relativa precisión dada a los meses de julio y agosto de los años 1918 y 1920). Por otra parte, el poema «Otra canción», de 1919, no se halla en su puesto cronológicamente exacto; como es que lleva la mención «otoño» tiene que colocarse entre «Balada de un día de julio» (julio de 1919) y las dos composiciones de noviembre del mismo año. La «Balada del agua del mar» debe clasificarse con los poemas de 1919 y no de 1920 (10).

La presentación de los demás libros de poesía, sin revelar elementos nuevos, es excelente. Dos observaciones más bien de detalle. Confesamos ignorar la procedencia de la noticia que permitiría constar con precisión qué romances fueron recitados por Federico en el Ateneo de Sevilla, cuando la conmemoración del tricentenario de la muerte de Góngora. Comincioli enumera tres romances (11) y da como referencia las memorias de Rafael Alberti, *La arboleda perdida* (pero sin indicar la página exacta de su referencia). Tenemos para nosotros que se trata de una referencia de segunda mano, porque Rafael Alberti dice textualmente: «Lorca recitó parte de su *Romancero gitano,* inédito aún» (12), y nada más. Si Lorca recitó los romances que dice Comincioli —cosa posible pero que hay que comprobar—, tal aseveración no se lee en las

(10) Año 1919 en *OC*, p. 263. La traducción francesa de Gallimard da 1920. Como nunca hemos tenido en las manos la edición original de *Libro de poemas,* no pretendemos que no se pueda encontrar ninguna falta en la versión de *OC*. Pero en este caso —que hasta se pruebe lo contrario no lo creemos— le tocaba a Comincioli rectificar el error de la edición Aguilar, exponiendo las razones de su fechación de *La balada del agua del mar* en 1920.

(11) *Antoñito el Camborio,* el *Martirio de Santa Olalla* y el *Romance de la Guardia Civil española* (p. 36). No sabemos a qué romance —hay dos que hablan de Antoñito— se refiere la primera mención. Si a los dos, Lorca hubiera recitado cuatro romances, lo que queda por documentar.

(12) RAFAEL ALBERTI: *La arboleda perdida,* Buenos Aires, Fabril, 1959, p. 264.

citadas memorias del autor de *Cal y canto*. Comentando el *Diván del Tamarit*, Comincioli pretende que las denominaciones tan características de «gacela» y «casida», propias de los poemas de dicho libro, sólo aparecen a partir del año 1935 (p. 47). Una carta de 1927 a Joaquín Romero Murube (13) contradice explícitamente tal afirmación, puesto que contiene el texto de un poema que en el *Diván del Tamarit* se llamará *Gacela del amor imprevisto* y que en la carta tiene como título *Kasida I del Tamarit*. Este único caso basta para incitarnos a una cautela extrema en todas las cuestiones de cronología de la creación lorquiana, sea de los libros editados y conocidos, sea de los proyectados e inéditos.

Nos toca discutir ahora esta última categoría, los poemas y libros olvidados, proyectados, inéditos. El terreno es resbaladizo. Atenerse únicamente a los textos conocidos y considerar como inexistentes e indignos de atención los desconocidos equivaldría a tomar una actitud poco realista y a negar una evidencia, la de la publicación de un número siempre creciente de escritos olvidados. Actitud menos realista aún sería la de promover al rango de inédito cualquier título de poema o de libro, lanzado por el poeta en persona, por sus amigos o sus críticos. Hemos dicho en otra ocasión (14) que esas extensas listas de escritos inéditos pueden inducir a error a más de un lector confiado, dándole la impresión que a Lorca le conocemos apenas —valga la exageración—. ¡No le vamos a crear otro mito a Federico, algo como *Lorca, poeta inédito!* Hay que considerar cada caso de «inédito» por separado y dentro del marco del mucho material conocido y desconocido. Es lo que Comincioli tiene hecho, pero sólo en parte y sin ir lo bastante lejos en el sentido de la reducción. *La sirena y el carabinero*, por ejemplo, a pesar de llevar entre paréntesis la mención «Fragmentos», no habrá nunca pasado del número de versos conocidos, que son veinticuatro alejandrinos. Lorca, si bien habla de un poema de cuatrocientos versos, habla en el futuro, y los versos que manda a Jorge Guillén en 1926 son veinticuatro. Los que envía a Guillermo de Torre para la publicación en *La Gaceta Literaria* (marzo de 1927) son, como por casualidad, los mismos veinticuatro, con algunas correcciones respecto al texto de la carta a Guillén. Lo que demuestra que Lorca le ha mandado a su amigo para la revista, después de una última revisión, exactamente lo que tenía escrito, con la idea de proseguir su poema cuando le fuera dable. Estos «Fragmentos» de 1926-27 quedan para muestra de lo mucho fragmentario lorquiano que resultó definitivamente fragmentario. El resto de *La sirena y el carabinero* no se habrá escrito nunca (15).

---

(13) Es la *Carta* 90 de la edición citada de Antonio Gallego Morell.

(14) *Les lettres romanes*, Louvain, 1969 (XXIII), núm. 4, p. 390.

(15) Las palabras de Lorca en la *carta* 5 a Jorge Guillén: «Y luego, después de otras estrofas...» no demuestran que estas estrofas ya estuvieran escritas,

La hipótesis de Comincioli respecto a la *Oda a Juan Belmonte* como posible antecedente del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* nos deslumbró en un primer tiempo, como por un efecto de sorpresa. Pero rápidamente nos fuimos dando cuenta de lo poco respetuoso y lo psicológicamente extraño que hubiera resultado, para los pocos íntimos de Lorca que hubiesen leído la *Oda a Belmonte,* constatan que el poeta le compusiera una elegía al torero y amigo muerto, echando mano de versos empleados en otra ocasión y para cantar a otro. Además, el argumento aducido de la versificación (los alejandrinos) sólo se aplicaría a la tercera parte *Cuerpo presente* y a los nueve últimos renglones de *Alma ausente.* Tuvimos la curiosidad de informarnos sobre un detalle: la biografía del gran Belmonte. ¡Murió en abril de 1962! (16). Por de pronto se viene abajo la suposición gratuita de Comincioli. ¿Cómo hubiera podido escribir Lorca en 1926 estos «versos magníficos... para la muerte de un torero» (p. 266), muerto en 1962? Los versos aludidos en esta entrevista no pueden ser los de un homenaje a Juan Belmonte muerto; serán de quienquiera, compuestas para cantar a sea quien fuere, pero de ninguna manera serán parte de la *Oda a Juan Belmonte* vivo. Y para decirlo todo, no pensamos que Lorca haya escrito —lo que se dice escribir— tal oda; no le habrá «salido como la veía» (17). Como en tantas otras ocasiones le habrá quedado la composición en el estadio de proyecto, tal vez avanzado y maduro, pero en el exacto momento que precede a la creación. Una actitud algo semejante de desconfianza sería la nuestra respecto a los pretendidos versos que faltan en la *Oda a Salvador Dalí,* pero mucho más urgente nos parece hacer un esfuerzo para desovillar la madeja formada por *Tierra y Luna, Poeta en Nueva York, Diván del Tamarit, Porque te quiero a ti solamente, Introducción a la muerte* y *Sonetos.* Sin tener la pretensión de dar por fin la última palabra, quisiéramos exponer brevemente nuestra opinión sobre esta materia de controversia, opinión que, como fruto de una manera diferente de enfocar el problema, será en parte idéntica a la de Comincioli y en parte distinta.

Consideramos la producción lírica lorquiana, sobre todo a partir de la publicación del *Romancero gitano* (1928) hasta la muerte del poeta (agosto 1936) como una especie de fondo de poemas, cada vez más vasto, con sus momentos de intensa creación (sobre todo de 1929 a 1931 y fines de 1934) y los de fertilidad poética más reducida en favor de

---

y aunque fuera así, ¿por qué no las mandó a Guillermo de Torre para su publicación? Todo tiende a creer que las tenía sólo proyectadas.

(16) NÉSTOR LUJÁN: «Historia del toreo», Barcelona, *Destino,* 1967, p. 291.

(17) Según el texto de la *carta* 33 a Melchor Fernández Almagro (ed. Antonio Gallego Morell): «Ahora va saliendo la oda a Juan Belmonte, que como salga como la veo, puede ser una cosa estupenda.»

su obra dramática, que es la labor artística que lenta y segura va llevando la ventaja. De cuando en cuando, por una razón o por otra, algunas de estas composiciones vienen pensadas o escritas dentro de un cuadro, ya claramente definido, ya sólo de contornos vagos. Así podemos aislar los *Seis poemas galegos* y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* por sus respectivas fuentes de inspiración. El resto es materia movediza. Un eje aparentemente fijo es el libro *Poeta en Nueva York (PNY)*, constantemente anunciado, varias veces comentado y por fin publicado después de la muerte del poeta, pero conforme a sus propios papeles. Sólo que lo que se llama *PNY* no es un conjunto de poemas, siempre invariable desde 1929-30 hasta 1936. Esto podemos comprobarlo comparando detenidamente, por una parte, el texto de la conferencia-lectura que Lorca hizo varias veces de su *PNY* (18), el comentario de dicha conferencia en un artículo de prensa (19) y una entrevista (20) con, por otra parte, el contenido exacto del libro *PNY*, tal como se publicó más tarde. En su conferencia-lectura el poeta comenta y presenta varios poemas de siete de las diez partes de que consta el libro *PNY* en su edición definitiva. Los tres momentos que se quedan sin comentario ni lectura son: VI, «Introducción a la muerte»; VIII, «Dos odas», y IX, con subtítulo, «Dos valses hacia la civilización». Llevan esas tres partes precisamente títulos idénticos o muy parecidos a los que de 1933 a 1936 Lorca designó como títulos de libros en preparación o por publicar. A la hora de la verdad, la de la clasificación definitiva para la publicación del libro *PNY*, tanto la anunciada *Introducción a la muerte* (21) como las *Odas* (22) y la tanda de valses *Porque te quiero a ti solamente* (23) fueron integradas en un volumen único. El misterio de dichos libros hipotéticos queda —por lo menos, a nuestros ojos— aclarado. Si el poeta ha podido pensar un momento en la elaboración de cada uno de esos títulos como obras separadas, la realidad, es decir, la cantidad efectiva, más bien reducida, de cada libro

(18) FEDERICO GARCÍA LORCA: *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Lumen, 1966. El libro, con citar todos los poemas del *PNY*, permite, gracias a una diferenciación del tipo de letra, distinguir las partes leídas por Lorca de las que no lo fueron.

(19) *El poeta en Nueva York*, conferencia y lectura de versos por FEDERICO GARCÍA LORCA en la Residencia, Madrid, *El Sol*, 17 de marzo de 1932 (*OC*, páginas 1704 a 1707).

(20) *«Iré a Santiago»*, *Poema de Nueva York en el cerebro de García Lorca*, Madrid, *Blanco y Negro*, 5 de marzo de 1933 (*OC*, pp. 1712 a 1717).

(21) Se puede pensar además que, por lo menos en dos ocasiones, Lorca señaló con este título el conjunto de su futuro libro *PNY* (1934-1935).

(22) El proyecto de un libro de *Odas* es algo diferente, puesto que el poeta ya lo tenía pensado desde 1928, antes de su viaje a Nueva York; el plan primitivo de *PNY* contenía además una oda, la que viene dirigida al rey de Harlem. Las *Dos odas*, pensadas como aportación nueva para un proyecto antiguo, llegaron por fin en la edición definitiva de *PNY*.

(23) Fíjese en este verso del *Pequeño vals vienés*: «Toma este vals del 'Te quiero siempre'» (*OC*, p. 528).

proyectado, le habrá forzado, por fin, a la solución práctica que conocemos. El título *Poeta en Nueva York* cubre, pues, una realidad variable entre 1929 y 1936. Otro tanto pensamos de *Tierra y Luna (TL)*, libro de poemas en un primer momento sólo aludido y sin título (se llama el «otro» o «segundo» libro en dos cartas de 1929); se menciona por primera vez, con su título y con algunos rasgos característicos, a fines de 1932. Recoge, sin duda, en este momento composiciones diferentes del estilo de *PNY* (según el testimonio de Guillermo Díaz-Plaja) y fechables sea antes, sea durante o después del viaje a Nueva York. Para nosotros, habría que incorporarle poemas de índole muy variable (24), como, por ejemplo, la canción «Por las ramas del laurel», la «Kasida I del Tamarit», la «Canción de la muerte pequeña», «Omega», «Normas», algún que otro soneto, como «Yo sé que mi perfil»... El poema que lleva exactamente el título del libro proyectado *TL* corresponde, por el contrario, mucho más al estilo de *PNY*. De este fondo de composiciones, diferentes de las que se destinaban a *PNY*, se fueron separando poco a poco nuevas unidades. En primer lugar, el *Diván del Tamarit (DT)*, que se perfila desde la *Kasida I* en 1927, con un momento de atracción muy fuerte con la publicación de los trabajos de Emilio García Gómez (1930) y la demanda explícita del libro por la Universidad de Granada, fines de 1934. Cantidad de poemas, conservados desde hace tiempo, vienen entonces a hacer parte de ese libro, veintiuno en total. Composiciones hasta entonces sin título, se hacen de pronto *casidas;* lo que se llamaba *poema* se hace *gacela;* la que era *canción* se muda en *casida*. Constituye a nuestros ojos el *Diván del Tamarit* una manera de primera toma del caudal poético de *Tierra y Luna*. De haberse llevado a cabo la publicación de un volumen de *Sonetos*, hubiera provocado otra sangría de *TL*. Si Lorca, en vísperas de su muerte, puede señalar aún un libro de poemas en preparación con el título de *Tierra y Luna*, tenemos para nosotros que, respecto a su contenido inicial sólo representa una especie de resto muy reducido. Sabemos todos que de los poemas que vienen de tiempo en tiempo enriqueciendo las obras completas de Lorca, casi ninguno se puede fechar en el período de los años treinta en adelante. Todos son anteriores a estas fechas. No hay que esperar ningún descubrimiento sensacional de docenas y docenas de composiciones perdidas, escondidas adrede u olvidadas. Nos oponemos, por fin, al conato de aproximación, hecho por Jacques Comincioli, entre *Tierra y Luna* y *Sonetos*. *TL* es para nosotros un colectivo, cada vez

---

(24) Cfr. lo que Lorca le escribe a su amigo Sebastià Gasch en una carta de septiembre de 28: «Yo trabajo con gran amor en varias cosas de géneros muy distintos. Hago poemas de todas clases...» (*Carta* 20 a Sebastià Gasch).

más pobre, pero nunca asimilable a ninguno de los libros editados o proyectados (salvo el propio *TL),* que son cada uno como un extracto del fondo común. Por otra parte, la forma característica del soneto sufre difícilmente la asimilación a las composiciones del estilo de *Canciones* (característica dada por Díaz-Plaja); el mismo Lorca, por fin, habla en su última *interviu* del libro de sus sonetos y de *Tierra y Luna* como de dos volúmenes diferentes.

En la mencionada última entrevista Lorca reafirma también otro proyecto, mucho más viejo: su libro de *Suites* (25), como «un libro que he trabajado mucho y con gran amor sobre temas antiguos». Lorca produce *suites* desde 1921 y habla de la publicación de un volumen entero de *suites* desde julio de 1923, que sepamos. El estudio de Comincioli da un paso adelante en el camino de la constitución póstuma del libro, que, como tal, nunca vio la luz. Aquí también quisiéramos poner unas apostillas. En cuanto a las fechas indicadas (pp. 93-94), no sabemos por qué no coincidan siempre con las de las bases cronológicas dadas en las páginas 127 a 191. Tomemos, por ejemplo, *Remansos:* en la página 93 lleva fecha 1922 (que es la de *Primeras canciones),* mientras que en la página 130 viene consignada bajo el año 1921. Aunque sea mínima la diferencia (y, al fin y al cabo, de escasa importancia) y que quede posible, a lo mejor, documentar las dos fechas dadas, ¿no resultaría más útil que el autor pusiera en claro su posición respecto a las dos fechas y que, una vez aclarado el punto, nos diera siempre la misma? Pensamos que las *Tres historietas del viento* son sólo una parte suelta de una serie más importante que se llamaba *Historietas del viento,* y que contaba, por lo menos, con cinco poemitas, ya que hemos de incorporarle dos composiciones que hasta la fecha andan sueltas: *Rosa* y *Escuela.* A esa conclusión se llega leyendo con atención la *carta* 3 a Melchor Fernández Almagro, de agosto de 1921.

¿Qué razón se puede alegar para la clasificación del poema «Cautiva», de *Primeras canciones,* bajo la rúbrica de las *suites?* Lo ignoramos, y Comincioli no lo explica. Pensamos que habría que coleccionar también las diferentes series de poemas que se relacionan con el tema del agua, la conocida «Suite del agua» y los desconocidos «Ensueños del río». Lorca soñó con un libro 'admirable' que se llamaría *Las meditaciones y alegrías del agua,* según la *carta* 11 a Melchor Fernández Almagro.

Como última nota al margen del libro inédito de *Suites,* nos gusta-

(25) En la segunda antología de poesía española (1934) de Gerardo Diego, se menciona el libro de *Suites* bajo el título de *Libro de las diferencias* (cfr. la edición reciente de las dos antologías españolas de Diego, Madrid, Taurus, p. 562).

ría proponer, junto con unas reflexiones que se imponen, una lista de composiciones que, a nuestro parecer y en una medida más o menos segura, Lorca veía como partes integrantes de una *suite* llamada *El jardín de las toronjas de luna*. Cuatro cartas nos atestiguan la existencia de este poema político (si completo o parcial, no lo sabemos). Son las *cartas* 12 y 22 a Melchor Fernández Almagro, la *carta* 82 al mismo y al malogrado José de Ciria y Escalante y la *carta* 83 a ese último amigo solo. Nos parece dable sacar las siguientes indicaciones, relativas a dicho *Jardín*, de las cuatro cartas editadas por Antonio Gallego Morell:

1. *Carta 82:*

a) El título del poema-*suite: El jardín de las toronjas de luna.*

b) Indicaciones relativas al contenido del poema: son paisajes inmóviles; es un poema estático y sonámbulo; es el jardín de las posibilidades, el jardín de las teorías y de los niños sin nacer.

c) Los títulos de dos canciones del jardín: *Canción del muchacho de siete corazones* y *Lamento de la niña sin voz.*

2. *Carta 83:*

a) Confirmación del título *El jardín de las toronjas de luna.*

b) Envío de varias *estampas* que aún no están completamente acabadas; son: «Venus», una canción sin título («La mar no tiene naranjas») y «Nocturno esquemático».

Estas tres poesías figuran, con variantes, en el libro *Canciones* (la primera y la última, bajo el mismo título; la segunda, con el título «Adelina, de paseo»), lo que demuestra la movilidad de las composiciones lorquianas y la facilidad con que un proyecto tan abiertamente anunciado podía perderse en la mente de su autor.

3. *Carta 12:*

El título y el texto de cuatro canciones del poema: «Canción del muchacho de siete corazones», señalada en la *carta* 82; «Arco de lunas», sobre el tema de los niños que no han nacido (cfr. *carta* 82); «Pórtico» (con el paisaje inmóvil de la *carta* 82) y «El sátiro blanco».

4. *Carta 22:*

El título y el texto de cuatro otras composiciones: «¡Amanecer y repique!» *(Fuera del jardín),* que se da como el final del poema; la

«Cancioncilla del niño que no nació» (cfr. *carta* 82), «Otra estampita», llamada 'sencillo romance' (26) (los poemas de la *carta* 83 también se llamaban *estampas),* y «Tierra-Cielo».

Esa última composición es la que se intitula «Friso» en *Canciones,* título misterioso, pero que se ilumina particularmente dentro de un *jardín,* en donde ya figuraba un *pórtico (carta* 12). La presencia del «Nocturno esquemático» (de la *carta* 83) y de «Friso» («Tierra-Cielo» de la *carta* 22) en una misma sección del libro de *Canciones* intitulada «Teorías» no puede dejar de excitar nuestra curiosidad, dado que Lorca dijo de su *suite El jardín de las toronjas de luna* que era «el jardín de las *teorías* que pasaron sin ser vistas» *(carta* 82). Cualquier lector de Lorca habrá notado la cercanía de estas palabras con dos versos de la «Canción de las siete doncellas», primera composición dentro de dicha sección de «Teorías» y que tiene como subtítulo «Teoría del arco iris»:

El río las trae
nadie puede verlas.

Estas correspondencias no serán puro azar. Tenemos para nosotros que la sección de «Teorías» del libro *Canciones* contiene probablemente, amén de la «Canción de las siete doncellas», del «Nocturno esquemático» y de «Friso», otras composiciones que en un primer momento pertenecían al *Jardín.* Las siete doncellas, con sus siete voces, no serán tampoco muy ajenas a las 'siete niñas de largas manos' de la «Canción del muchacho de siete corazones» (cfr. «El sátiro blanco»: 'siete azules caños cristalinos'). La correspondencia tanto temática como léxica entre «Otra estampita» (de la *carta* 22) y las «Tres estampas del cielo» (de las que Comincioli publica dos inéditas) nos sugiere además la posible existencia de una serie de «Estampas del cielo», formando una sección del *Jardín de las toronjas.* Véase en este sentido el título de *estampita,* el juego metafórico de las estrellas y el agua, las muchachas y el galán, Venus y Narciso; la cronología confirmaría la hipótesis las «Tres estampas del cielo» llevan fecha de mayo de 1923, mientras que la *carta* 83, que habla de 'varias estampas', es de julio del mismo año. Ese último punto, sin embargo, es hipotético, y lo damos como tal.

Nos parecía interesante pormenorizar un tanto el ejemplo del poema del *Jardín de las toronjas de luna* para ilustrar una opinión nuestra acerca del libro estudiado y de la documentación lorquiana en

(26) Incomprensiblemente pretende Jacques Comincioli (p. 158) que aquello de «sencillo romance» se aplica no a *Otra estampita,* sino a los cuatro versos de *Tierra-Cielo.*

general; hay que rebasar los límites de la pura materialidad de los documentos y de los datos biobibliográficos. El contenido de los textos es muy a menudo mucho más elocuente que la sola fecha o un título.

En cuanto a los textos recogidos en la sección de «Prosa» de las *Obras completas,* llamada «Narraciones», Jacques Comincioli protesta tanto contra la clasificación como contra tal título. El autor propone una nueva rúbrica, *Poemas en prosa,* y sugiere su clasificación en la parte reservada a la «Poesía», más precisamente entre el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York.* Dos reflexiones: En primer lugar, si bien es verdad que el mismo Lorca habla de sus «Degollaciones», de «Nadadora sumergida», etc., como de sus 'poemas' en prosa, no se puede olvidar de mencionar que el mismo Lorca los llama en otras ocasiones 'ensayos en prosa', como, por ejemplo, en la *carta* 10 a Sebastià Gasch: «En el próximo número de la *Revista de Occidente* te dedico un ensayo en prosa que ya verás» (27). El texto aludido es «Santa Lucía y San Lázaro», publicado en la revista mencionada, número de diciembre de 1927, y efectivamente dedicado al amigo catalán. La segunda reflexión concierne a la clasificación de una sección de *Poemas en prosa* (que nosotros también preferiríamos esa denominación, pero con un sentido más agudo del valor, más bien relativo, de tal título), dentro del conjunto de la creación lorquiana. A pesar de la (muy relativa) voluntad de Federico de considerar estos textos como 'poemas' en prosa, no se puede, sin forzar —y mucho— los conceptos, por muy vagos y difusos que sean, de poesía y prosa, intercalarlos entre sus demás libros poéticos. Si son 'poemas' en prosa y también 'ensayos' en prosa, es que son 'prosas', es decir, que no se les puede negar su carácter de prosa. Dos líneas de una carta de Lorca a Guillermo de Torre dirimirán esta pequeña controversia: «Prefiero publicar prosas. A la *Revista de Occidente* voy a enviar unos ensayos en prosa, y en la *Gaceta* quisiera debutar así. ¿Te parece bien?... ¿O deseas al vate?» (28). La distinción (tal vez gratuita pero innegable) entre Lorca-prosador y Lorca-vate viene aquí claramente ilustrada. Nuestra conclusión será, pues, que los *Poemas en prosa* (que Lorca llamó también 'ensayos en prosa', como se puede ver una vez más en la última carta citada), pertenecen, sin la menor duda, al género prosa y encuentran su verdadero destino dentro de la parte «Prosa» de las *Obras completas,* pero con su nuevo título de *Poemas* (o *Ensayos) en prosa.*

(27) *Carta* 10 a Sebastià Gasch, *OC,* p. 1646.
(28) *Carta* 2 a Guillermo de Torre, *OC,* p. 1630.

B) *Los ensayos de cronología*

Dos ensayos de cronología cierran la sección del estudio de J. Comincioli, consagrada a la obra poética de Lorca. Antes de precisar unos pocos datos, de corregir algunos otros y de presentar unos complementarios, quisiéramos afirmar rotundamente la gran utilidad de tales cuadros cronológicos (utilidad incomparablemente comprobada por los escritos de Marie Laffranque). Confesamos, sin embargo, que no llegamos a ver el porqué de la escisión de los materiales en dos cuadros separados. Interesantes los dos; su utilidad práctica hubiera resaltado todavía más al presentarlos fusionados. El segundo ensayo, con recoger unos pocos elementos más del primero, hubiera bastado (la página izquierda del segundo ensayo es a menudo mera repetición del primero). Las precisiones dadas por Comincioli, relativas a la composición, publicación, mención, lectura o representación de poemas, libros de poesía u obras de teatro nos parecen un paso importante en la presentación tradicional de los cuadros biobibliográficos de Lorca. Las notas que damos a continuación quisieran subrayar, entre otras cosas, que hay que ir todavía más lejos en este camino. En favor de su utilidad vienen por orden cronológico.

1918. *¡Cigarra! (Libro de poemas)* debe llevar fecha de 3 de agosto, en vez de 4.

1919. Según lo dicho antes, falta el poema *La balada del agua del mar,* fechado en 1920 por Comincioli.
Otra canción debe situarse en otoño.
Mayo: faltan dos poemas, un segundo *Sueño* y *Los álamos de plata.*

1920. El pretendido poema inédito *Crepúsculo* es el intitulado *El diamante* (noviembre de 1920, Granada), que es un poema del *Libro de poemas* (29).
27 de agosto: el poema inédito *Los chopos niños* a lo mejor nunca llegó a escribirse. Es en tales casos cuando el bibliógrafo tendría que mencionar las palabras exactas que anuncian el título y quien lo anuncia. Dice Lorca en su carta: «Yo trabajo en estos momentos en dos cosas de teatro: un poema, *Los chopos niños* y mis poesías líricas de siempre.» Las palabras de Lorca contienen, a nuestro parecer, una matización importante. De esta manera habría que matizar cada caso de 'inédito'.

(29) Esto se comprueba comparando las *OC,* p. 1805, y FEDERICO GARCÍA LORCA: *Prosa,* Madrid, Alianza, 1969, pp. 52-53.

El texto citado (de la *carta* 78 a Antonio Gallego Burín) menciona asimismo 'dos cosas de teatro', punto importante no mencionado por Comincioli.

1921. *Remansos* y *La selva de los relojes;* hace falta armonizar la fecha con la señalada en la página 93.
Julio: *La muerte del Dauro.* Dice la carta: «estoy empezando a parir *La muerte del Dauro.*» Pero ¿la parió?
Agosto: según lo dicho antes, creemos que *Rosa, Escuela* y *Tres historietas del viento* pertenecen a una única *suite.*

1922. 9 de junio: se publica el texto de tres composiciones de *Poema del cante jondo: Muerte de la Petenera, Copla* (que es *Sorpresa,* del *Poema de la soleá,* pero con muchas variantes) y *Alba,* en un artículo de J. Mora Guarnido, recientemente localizado, y que publicaremos en la tesis que estamos preparando sobre el *Poema del cante jondo.*

1923. Hay que señalar con fecha de 7 de mayo la composición de las *Tres estampas del cielo;* este olvido es curioso, ya que el mismo Comincioli las publica en su libro.
Julio y 30 de julio: teniendo en cuenta lo que explicamos antes, hay que centralizar todos esos datos bajo el título común de *Jardín de las toronjas de luna.*
Octubre: el poema inédito se anuncia así: «Quiero... terminar mi poema *Recreo del niño loco y el pájaro sin nido.*»
13 de octubre: dentro del sistema adoptado por Comincioli (sólo da la fecha de la primera mención de un poema, de un libro, etcétera, sistema que tiene sus inconvenientes, ya que algunos títulos varían de contenido a lo largo de los años o se publican versiones diferentes...) habría que suprimir *Muerte de la Petenera* y *Sorpresa (Copla),* publicados en junio de 1922 (cfr. nuestra *nota* 9 de junio de 1922).

1924. *El romance de la Guardia Civil española* tiene que llevar una fecha, por lo menos, doble, 1924-1926, puesto que en noviembre de 1926 Lorca está todavía componiendo un fragmento (*carta* 14 a Jorge Guillén).

1924. 1928. La fecha de los sonetos mencionados es hipotética, lo que se dice, en efecto, en la página 156.

1925. 5 de julio y 9 de julio: ¿por qué razón se limitan las dos fechas a las dos canciones y no se incluyen los dos diálogos que las preceden: *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* y *Diálogo del Amargo?*

Fines de septiembre: *¡Amanecer y repique!, Cancioncilla del niño que no nació, Otra estampita, Tierra-Cielo* pertenecen al *Jardín de las toronjas de luna,* así como hemos documentado antes.

1926. Quedamos cada día más convencidos de que el desconocido *Romance de Adelaida Flores y Antonio Amaya* no es sino otro título del famoso romance *La casada infiel.* Sin poder ofrecer ninguna prueba materialmente terminante, hay bastantes indicaciones en este sentido: los dos títulos no aparecen juntos en las enumeraciones de romances que el poeta da como escritos; el romance en cuestión se nombra una sola vez (*carta* 34 a Melchor Fernández Almagro, 1926) y después se pierde el título; de haberse perdido también el texto, y sería —que sepamos— el único romance lorquiano desaparecido, pensamos que algún testimonio nos hubiese llegado de su pérdida a través de la intensa correspondencia de estos años o en las conversaciones del poeta, cuando estaba preparando la edición de su *Romancero gitano;* los dos protagonistas anónimos del 'romance erótico', yo y ella, bien podían llamarse Antonio Amaya y Adelaida Flores; varios romances, por fin, sufrieron cambios de título, ora fundamentales, como en el caso de la sustitución de *Romance de los barandales altos* por *Romance sonámbulo* (30), ora aparentemente insignificantes, como en el título del *Romance de la pena negra en Jaén,* que perdió luego su precisión geográfica. Ese último cambio bien podía corresponder a una tendencia nada insignificante en la mente del poeta: el horror creciente frente al mito de gitanería que le amenaza. La supresión del detalle inútil de color local puede interpretarse como un paso hacia una significación más universal de su romancero. No nos parece completamente absurdo pensar que un mismo movimiento le haya llevado a suprimir los nombres propios de los dos personajes del romance erótico, para darle con el título *La casada infiel* una resonancia más amplia. Si por falta de pruebas materiales no nos atrevemos a asegurar que el pretendido romance perdido sea, al fin y al cabo, un romance conocidísimo,

(30) El primer título del romance, empero parece haber sido *romance sonámbulo,* a no ser que esa indicación fuera más bien una caracterización de estilo que un título (cfr. *carta* 14 a Melchor Fernández Almagro). Antonio Gallego Morell opina que el *Romance de los barandales altos* debe de ser el que acabó denominado *Muerto de amor* (en *Cartas...,* p. 88, *nota* 4). No lo creemos: es en el *Romance sonámbulo* que aparecen «las altas barandas» y los «barandales», mientras que *Muerto de amor* no tiene más que «altos corredores». Según el profesor granadino, Lorca no llegaría a escribir el *Romance de Adelaida Flores y Antonio Amaya.*

no vacilaremos, empero, en identificar otro pretendido inédito, el *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia* (mencionado en la *carta* 28 a Melchor Fernández Almagro). A quienquiera haya leído con atención *El paseo de Buster Keaton* (también llamado *Diálogo de Buster Keaton* en la *carta* 2 a Guillermo de Torre) no le quedará ni sombra de duda. Se trata una vez más de un simple cambio de título (31).

9 de septiembre: el *Diego Corrientes* (que se menciona; nunca habrá pasado el estadio de un proyecto ¿poético o dramático?).

1927. Falta la mención, de primera importancia, como hemos visto antes, de la *Kasida I del Tamarit (carta* 90 a Joaquín Romero Murube).

Diciembre: publicación del artículo «La conversión de Falla», en *Carmen,* revista de Santander (32).

1930. Siempre dentro del sistema del libro, habría que suprimir *Madrugada,* publicada, como *Alba,* en junio de 1922 (cfr. *nota* a 9 de junio de 1922). Es un ejemplo entre tantos por donde se demuestra muy a las claras la imperfección del sistema, que se limita a la primera mención: provoca una deformación de los materiales. Se trata aquí de señalar la publicación de dos conjuntos de poemas: el *Gráfico de la Petenera* y el *Plano de la soleá,* cada uno con sus respectivas composiciones. El sistema adoptado por Comincioli le fuerza a tronchar dicha publicación, puesto que algunas de estas composiciones habían aparecido antes. El resultado es un *Homenaje a Antonia Mercé* completamente falsificado. Se nos antoja que, para que uno pueda darse cuenta de la vida real de la obra de un autor a través de los cuadros biobibliográficos, será preciso consignar, a pesar de las inevitables repeticiones (significativas en sí), cada mención de cada obra y de cada poema, aunque fuere a base de una serie de llamadas, remisiones y abreviaciones.

1931. 15 de enero: el libro *La ciudad,* dado como inédito en prosa por Comincioli y anunciado en *Estampa de García Lorca (OC,* página 1699), es, a nuestros ojos, el que acabará por intitularse *Poeta en Nueva York* y no constituye otro inédito. He aquí los argumentos en pro de nuestra posición: el análisis, hecho por el mismo Lorca, de su libro anunciado se aplica, palabra por pa-

(31) Por lo muy evidente, juzgamos superfluo comprobar esta identificación.

(32) Confesamos que aquí nuestra nota es de segunda mano: la sacamos de la cronología de MARIE LAFFRANQUE: «Pour l'etude de F. García Lorca, Bases chronologiques, en *Bulletin Hispanique,* LXV, 1963, p. 344. Nunca hemos consultado este número de *Carmen.*

labra, al contenido de *PNY* (impresiones neoyorquinas, sufrimiento, una puesta en contacto de su mundo poético con el mundo poético de Nueva York, los pueblos tristes de Africa, los judíos, los sirios, los negros...); el título *La ciudad* parece más bien un título entre muchos otros posibles, ya que Lorca dice «que *puede* titularse...»; nunca más y en ninguna otra ocasión habló Lorca de ese libro inédito, escrito ¡—y en prosa!—durante su estancia en Nueva York; el texto de la entrevista, por fin, permite sin la menor dificultad la interpretación que proponemos. Reza así: «Traigo preparados cuatro libros. De teatro. De poesía. Y de impresiones neoyorquinas, el que puede titularse *La ciudad*...» Basta con contar *Así que pasen cinco años* y *El público* como dos obras de teatro; *Tierra y Luna,* como un primer libro de poesía, y *La ciudad,* alias *Poeta en Nueva York,* como un segundo de poesía para caer en la cuenta exacta de los cuatro libros. El título definitivo de *PNY* sólo se dará después de otro intermediario *Nueva York,* según resulta de las notas de Gerardo Diego en su *Antología de la poesía española (1915-1931).* Hemos visto, por otra parte, que otro título diferente para la misma obra apareció durante el período de 1934-1935: *Introducción a la muerte* (33). Pensamos haber señalado, con nuestra interpretación del pretendido inédito *La ciudad,* el primer eslabón de la cadena de títulos sucesivos del libro *Poeta en Nueva York.*

1932. El soneto *Adán* se halla en *Primeras canciones* y no en *Poemas sueltos.*

1933. Julio-agosto: por muy interesante que sea la información, según la que *La Barraca* estrenó una escenificación de *La tierra de Alvargonzález,* de Antonio Machado, no tiene nada que ver con la creación poética de Lorca, objeto específico de la página izquierda del cuadro cronológico.

C) *Los escritos llamados inéditos*

La última parte del libro de J. Comincioli contiene la enumeración integral de los múltiples escritos de Lorca como poeta, dramaturgo, prosador, conferenciante, corresponsal, orador, con indicación de su bibliografía literaria completa hasta la fecha. Consagra sus últimas

(33) Cfr. las notas bibliográficas de Gerardo Diego a su segunda antología de poesía española, la de 1934, y la entrevista de 18 de febrero de 1935, *OC,* página 1722. Comincioli, por contra, pasa por alto las diferencias que hay entre las dos antologías de Diego, en lo que toca a los poemas de Lorca.

páginas a una nómina impresionante de escritos llamados 'inéditos' de Lorca. Dedicaremos, pues, nuestras observaciones finales a dichos escritos. Podremos referirnos, en parte, a cantidad de observaciones hechas arriba al tratar varios proyectos de libros y comentando unos puntos de la cronología. Además de esto, harán falta nuevas reflexiones. Nos toca, en suma, buscar para cada pretendido inédito la índole exacta de su calificación de inédito. Lo que Comincioli (y tantos otros) llama indistintamente 'inédito' concierne bien proyectos, esbozos o fragmentos de textos, bien verdaderos inéditos, bien escritos pura y sencillamente conocidos, pero con título diferente. Por otra parte, faltan algunos 'inéditos' en las listas de Comincioli (en el sentido dado a 'inédito' por el autor en la página 297: «Tous les titres annoncés par l'auteur lui-même ainsi que ceux cités par des amis, connaissances ou critiques...»).

En el campo de la creación poética de Lorca hay un gran número de poemas fragmentarios (los que llevan la mención *fragmento* o que el poeta señala como incompletos). Son en *Libro de poemas: Meditación bajo la lluvia* (fragmento, 3 de enero de 1919) y *Manantial* (fragmento, 1919); dentro de los *Poemas sueltos: El jardn de las morenas* (fragmentos), *Oda al Santísimo Sacramento del altar* (fragmento) (cfr. *carta* 5 a Jorge Zalamea), *La sirena y el carabinero* (fragmentos) (cfr. *carta* 5 a Jorge Guillén), *Oda a Salvador Dalí* (cfr. *carta* 5 a Jorge Guillén) y *Soledad insegura* (cfr. *carta* 19 a Jorge Guillén).

Todos estos poemas, que a lo mejor hayan sido, en un momento, fragmentos de composiciones concebidas como más extensas, habrán resultado definitivamente fragmentarios, lo que significa que, o bien se dan todos los títulos citados (y no sólo dos, como hace J. Comincioli; no se sabe por qué) como fragmentos de proyectos incompletamente realizados, o bien no se habla más de esos textos bajo la rúbrica de los inéditos, ya que lo que tenemos se editó, y el resto nunca llegó a escribirse o fue eliminado por el mismo poeta. Por otra parte, nada nos permite considerar *Las cigüeñas de Avila* como un fragmento de poema.

En cuanto a los muchos proyectos de libros de poesía, hay que enumerar: *Suites, Odas, Tierra y Luna, Porque te quiero a ti solamente, Sonetos, Poemas en Prosa, Introducción a la muerte.* Aquí tampoco se puede hablar de escritos inéditos. Son proyectos de libros nunca realizados, a sabiendas de que si no existen los libros como tales, disponemos sí de la (casi) totalidad de los poemas que tenían que integrarse en ellos. Nos llegaron los textos a través de otros libros o como poemas sueltos. Parece, pues, poco legítimo hablar de escritos inéditos para esta categoría de títulos.

La reducida clase de los inéditos editados comprende, a nuestro parecer, por lo menos, el *Romance de Adelaida Flores y Antonio Amaya (La casada infiel)*, el poema *Crepúsculo (El diamante*, de *Libro de poemas)* y *El camino de Santiago* (que Comincioli también da como posible título de *Santiago*, del mismo *Libro de poemas*, y que lo será, sin duda). Esta clase de inéditos se elimina de por sí.

De los treinta títulos de escritos poéticos lorquianos, dados como 'inéditos', desaparecen así una docena. Para cada uno de los restantes hay que controlar cómo, cuándo, por quién y en qué términos se anunció. Véase, por ejemplo, lo que hemos dicho acerca de *Los chopos niños* (1920, 27 de agosto) y *La muerte del Dauro* (julio de 1921). Examinándolos de tal manera, uno se percata rápidamente de que muchos de los restantes pretendidos inéditos no habrán sido, en definitiva, nada más que esbozos o proyectos de composiciones, si algunas veces empezadas, pocas veces acabadas.

A pesar del valioso afán en acrecentar la lista de los inéditos poéticos, se le escaparon a Comincioli unos títulos anunciados por el mismo Federico en una carta sin fecha a Adriano del Valle, la segunda de las cinco publicadas por Robert Marrast (34). Dice así: «He trabajado muchísimo este verano. He hecho un poema en verso sobre la vega de Granada, que probablemente saldrá a luz el verano que viene, pues antes tengo que publicar dos libros de poesía titulados *Elegías verdaderas* y *Poema del otoño infantil*. No sé si luego cambiaré los títulos; en esto soy extrañísimo, pero así lo pienso ahora. Este noviembre saldrá el primero. Ahora trabajo en mi obra *San Francisco de Asís*, que es una cosa completamente nueva y rara... La remitiré una de las últimas cosas que he hecho: *La elegía de los sapos*... Como siempre de amigos, suscríbame a la revista... Os mandaré mi libro.» Las enseñanzas que se pueden sacar de estas líneas son numerosas. Amén de citar unos títulos desconocidos —que en seguida comentaremos—, subrayan la fantasía y variabilidad en la manera que tenía Lorca de titular sus composiciones; nos permiten también rechazar categóricamente la fecha propuesta por Robert Marrast. En cuanto no se nos ofrezcan pruebas contrarias concluyentes, fechamos la carta a fines del verano o comienzos del otoño del año 1918 (siete u ocho años antes que la aproximada fecha dada por Marrast). Nuestros argumentos son los siguientes: En primer lugar, el tono y estilo de la carta y las formas gramaticales de cortesía. Los títulos de las obras anunciadas —*Elegías verdaderas, Poema del otoño infantil, San Francisco de Asís, La elegía de los sapos*— tienen el sabor de las compo-

(34) ROBERT MARRAST: «Cinco cartas inéditas de F. García Lorca», *Insula*, noviembre-diciembre 1965, núms. 228-229, p. 13.

siciones del *Libro de poemas;* no hay elegías fuera del período de este libro, todo marcado por un espíritu franciscano de la naturaleza, con sus criaturas humildes, las plantas, los bichos, los niños buenos del prado. Los dos primeros títulos dados *(Elegías verdaderas* y *Poema del otoño infantil),* más bien selectivos según criterio temático o de inspiración, habrán desaparecido cuando Lorca organizó más tarde su libro bajo el título general y vago de *Libro de poemas.* Ignoramos lo que pudo ser la obra *San Francisco de Asís:* ¿proyecto abandonado o título primitivo de *Los encuentros de un caracol aventurero,* o de *El maleficio de la mariposa,* o verdaderamente inédito? *La elegía de los sapos* parece haber llegado al estadio de la composición, pero no se sabe nada de ella. El «poema en verso sobre la vega de Granada» bien podría ser *Granada: elegía humilde* (35), aunque esta composición no trate únicamente de la vega. La precisión dada por Lorca: «probablemente saldrá a luz el verano que viene», encontraría en este caso perfecta resonancia: la 'elegía humilde' se publicó, en efecto, en el mes de julio de 1919. El libro que Lorca le promete mandar al amigo Del Valle no puede ser *Impresiones y paisajes* (libro mencionado en la *carta* 1) (36), pero sí el libro anunciado para noviembre. La fechación resulta así bastante fácil y precisa: entre fines del verano («he trabajado mucho este verano») y el mes de noviembre. Nuestra fecha viene corroborada (y al mismo tiempo un poco más precisa) por el detalle de la suscripción a la revista. Robert Marrast piensa que se trate tal vez de *Papel de Aleluyas,* cuyo primer número salió a principios de 1927. Estamos en que la revista aludida es *Grecia,* publicación sevillana (antes de ser madrileña), dirigida por Isaac del Vando Villar, pero que tenía a Adriano del Valle como jefe de redacción; el primer número de *Grecia* salió precisamente en octubre de 1918. Por de pronto se iluminan también dos alusiones a la mitología clásica en la carta de Lorca (Prometeo y el saludo final: «Apolo el divino os salve»). Adelantando un poquito más el *terminus ad quem* de la carta (antes de la aparición de *Grecia),* no pensamos andar muy equivocados en fecharla en el 19 de agosto o el 19 de septiembre de

(35) ANTONIO GALLEGO MORELL: «El primer poema publicado por F. García Lorca», *Bulletin Hispanique,* LXIX, 1967, pp. 487 a 492.

(36) Si no fuera por lo que se puede leer en la introducción a las cinco cartas a Adriano del Valle, parecería más ocioso traer a las mientes que el primer libro de Federico García Lorca fue *Impresiones y paisajes.* (Cfr. *OC,* páginas 1695, 1696.) La *carta* 1 a Adriano del Valle no «debe de ser posterior a 1921», como pretende Robert Marrast, pero sí posterior a la primavera de 1918. Fechamos la primera carta a Del Valle en el mes de mayo de 1918. La correspondencia con este amigo viene luego en segundo lugar, por orden de antigüedad (después de la carta a Manuel del Reposo Urquía de febrero de 1918), y en el estadio actual de nuestros conocimientos.

1918 (37). Insistamos una vez más en estas palabras tan ilustrativas de la constante variabilidad de los títulos y tan alentadoras para nuestra tentativa de reducción del número de los inéditos lorquianos: «No sé si luego cambiaré los títulos; en esto soy extrañísimo...»

Apliquemos nuestro empeño limitativo también a la obra inédita de teatro y en prosa (38). De la «comedia cuyos personajes son ampliaciones fotográficas», dice Lorca en su carta a Fernández Almagro: «Se me ha ocurrido hacer...; será terrible...; si me enfoco bien, puede tener...; pondré un hada... Espero terminarla pronto.» Esta obra se habrá quedado en el mundo del futuro y de las esperanzas (39). A partir del año 1933 se van multiplicando los títulos de los inéditos de teatro. Quisiéramos concentrar gran número de ellos alrededor de dos proyectos: uno bíblico, en torno de un tema sexual, sea el de la inversión, sea el del incesto, sea aun los dos juntos, y otro de tendencias más bien político-sociales.

1. Que sepamos, es en julio de 1933 cuando se anuncia por primera vez *La destrucción de Sodoma*. Es en este estadio, la tercera parte de una trilogía, que comprendería *Bodas de sangre, Yerma* (todavía sin título en este momento) y «la tercera que está madurando dentro de mi corazón». Probablemente sobre el tema de la inversión, en un contexto y con título bíblico (*Génesis*, XIX), se integraba en «una trilogía dramática de la tierra española» En diciembre de 1934 y en enero de 1935 vuelve el poeta sobre su idea de una trilogía; en diciembre de 1934 ya tiene hechas *Bodas de sangre, Yerma,* y sólo le falta la tercera obra, que ahora se llama *El drama de las hijas de*

(37) La fecha dada por Marrast (julio de 1925 ó 1926) tiene como base un dato que consideramos como fortuito y externo: el sobre en el que la carta fue encontrada, lleva un matasellos rasgado, en donde se puede ver HUEL(VA), 30 de julio de 2(5 ó 6). Pero ¿dónde está la prueba de que el sobre que contiene la carta es el sobre que corresponde a la misma? (¿Seríamos los únicos en conservar cartas de amigos, de fechas muy diferentes, en un solo y único sobre?) ¿Y es bien clara la letra de Federico en el sobre? No sabemos tampoco nada de una estancia de Lorca en Huelva, ni en julio de 1925 ni en julio de 1926. ¿Qué pensar de la diferencia de días? Lorca fecha su carta en un día 19 y el matasellos es de un día 30. Además, las obras que Lorca estaba escribiendo en 1925-26 eran romances gitanos, odas, diálogos, etc. El análisis interno de la carta nos fuerza a una fecha muy diferente.

(38) Un título que en ninguna parte hemos visto reproducido es el citado por Guerrero Zamora en su *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, J. Flors, 1962, III, p. 37: «*La más insignificante de las comedias*». Ignoramos la fuente o la procedencia del título. Si se comprobara la autenticidad, tendríamos que hablar, aquí también, de un proyecto, o esbozo, o verdadero inédito, según el caso. ¿Tendría algo que ver con el citado *San Francisco de Asís?* ¿O no es sino una calificación de una obra?

(39) La idea de una obra con elementos fotográficos apuntó de cuando en cuando y dejó rastros en algunas obras proyectadas o existentes: el «diálogo fotografiado», la intención de «documental fotográfico» en *La casa de Bernarda Alba,* el deseo expresado, en una carta a los Morla Lynch, de hacerles en casa una lectura de *Así que pasen cinco años* con fotos (*Carta* 3 a C. Morla Lynch). No olvidemos tampoco *El viaje a la Luna.*

Loth, a saber: la historia del incesto, que se cuenta a continuación de la destrucción de Sodoma, en el mismo capítulo de la Biblia; en enero del 35 reaparece el título *La destrucción de Sodoma,* como tercera parte de la trilogía. Los dos temas, la inversión y el incesto, se presentaban, pues, como entretejidos y los dos títulos diferentes cubren, en realidad, una misma obra, que el poeta proclama como avanzadísima, a principios del 35. La conversación de Martínez Nadal con Lorca el día 16 de julio de 1936 confirma explícitamente que se trataba de una sola obra. Martínez Nadal, sin embargo, al referirse a esta obra, la señala como parte de una trilogía que ahora se dice bíblica. A partir de aquí nos perdemos en conjeturas. Se citan nuevos títulos, y nuevos proyectos: otro drama del incesto, *Tamar y Amnón,* y *El frío del rey David* (40). Proponemos lo siguiente: la original tercera parte de la trilogía dramática de la tierra española, la doble historia de inversión e incesto del capítulo XIX del Génesis, habrá pasado a un nuevo proyecto, la trilogía bíblica, de la que hubiera formado la primera parte, siendo el drama de *Tamar y Amnón* la segunda, y —caso de ser una obra diferente del drama anterior— *El frío del rey David* la tercera. La trilogía de la tierra española quedó, de alguna manera completa con *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba,* obra acabada en junio de 1936. De los dos otros títulos citados, *La sangre no tiene voz* y *La bola negra,* el primero se refiere explícitamente al tema del incesto, objeto del drama proyectado de Tamar y Amnón, y no será sino otro título de dicho proyecto (Lorca cita a Tirso de Molina y, sin que lo nombre, pensamos que se refiere a *La venganza de Tamar);* el proyecto *La bola negra* (41) tenía que ver con el problema de la inversión. Tenemos para nosotros que ninguna de todas estas obras, ni *La destrucción de Sodoma* o *El drama de las hijas de Loth,* ni el drama de *Tamar y Amnón* o *La sangre no tiene voz,* ni *El frío del rey David* ni *La bola negra* se escribieron nunca. No se trata, pues, de obras inéditas, son proyectos abortados, de los que apenas será posible encontrar algún día una escena.

2. Una segunda serie de títulos gira alrededor de un tema de carácter político-social. Es en febrero de 1935 cuando se anuncia por primera vez esta vena de inspiración: «Tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social. Uno de esos dramas será contra la gue-

---

(40) Según Comincioli sería *El frío del rey David* otro título de *La destrucción de Sodoma.* ¿Es una hipótesis suya o se puede documentar la aseveración? Mientras tanto, pensamos nosotros que hay que poner ese proyecto más bien en relación con la historia de los hijos de David, Tamar y Amnón.

(41) A pesar de las más que probables resonancias sociales de *La bola negra* la clasificamos aquí a causa de su tema.

rra (42). Estas obras tienen una materia distinta a la de *Yerma* y *Bodas de sangre,* por ejemplo, y hay que tratarlas con distinta técnica también.» Siete meses más tarde vuelve la idea: «Estoy trabajando en otra tragedia. Una tragedia política...» En abril de 1936 surge otra vez la «nueva comedia». Repite que será diferente de lo publicado hasta la fecha y que tratará de «un problema religioso y económico-social». Las tres menciones conciernen o bien una sola y única obra, siempre proyectada, tal vez esbozada, pero nunca llevada a cabo, o bien —y es lo que pensamos— diferentes obras planeadas, de las que sólo llegó a componer «un drama social, aún sin título, con intervención del público de la sala y de la calle, donde estalla una revolución y asaltan el teatro», como dice la última interviú de Lorca. La descripción, sin embargo, de esta última obra nos hace pensar que no era sino *El público* o una nueva versión de esta obra, cuyo título y contenido general habían sido dados a conocer, por el mismo Federico, por lo menos en dos ocasiones, durante el año 1933 (43) —lo que subraya la lamentable imprecisión de las declaraciones de Lorca—. Sea lo que fuere del número exacto de los proyectos en torno al tema político-económico-social (incluyendo aun *El estado* y acaso *La bola negra* citado arriba), el único verdadero inédito de todo ese grupo de títulos es *El Público* (sólo disponemos de dos escenas publicadas). Todo el resto se llama impropiamente «inédito» (44).

Los inéditos en prosa vienen clasificados por Jacques Comincioli bajo tres rúbricas: *Varia, Conferencias* y *Conferencias-lecturas.* Apuntemos, antes de dar por terminadas estas observaciones, unas notas a la primera y a la tercera de estas clases de inéditos.

Bajo *Varia* va señalando un tal *Libro de diálogos.* Dice Lorca en la *carta* 20 a Melchor Fernández Almagro (otoño de 1924): «He hecho un libro de diálogos y otro de poesías.» Aquí no se manifiesta a las claras la voluntad del poeta de reunir para publicación... sus diálogos bajo el título común sugerido por Comincioli. En la *carta* 28 al mismo amigo (julio de 1926) Federico vuelve sobre las composiciones, que llama diálogos. Aquí tampoco se lee una intención de editar un libro

---

(42) A principios del mismo mes de febrero de 1935, en su *Charla sobre teatro,* Lorca dio, como posible tema fuerte, fuera de las convenciones del día: «la desesperación de los soldados enemigos de la guerra» (*OC,* p. 150). La tragedia, de «los soldados que no quieren ir a la guerra» viene también citada por María Luz Morales en *La Vanguardia,* de Barcelona, el 22 de septiembre de 1936.

(43) *OC,* pp. 1724 y 1731.

(44) No queremos pasar por alto las palabras de E. Blanco-Amor (citadas por Marie Laffranque en su estudio *Les idées esthétiques de F. García Lorca,* página 11, *nota* 16), al hablar de *El estado:* «Sobre los inéditos de Lorca hay que andar con cuidado. El anunciaba siempre lo que estaba escribiendo y también lo que pensaba escribir. En muchos aspectos podría ser suyo aquello que se le atribuye a Menandro: "Tengo hecha la comedia, sólo me faltan los versos."»

con el título de *Libro de diálogos*. Enumerando algunos, declara: «Ya tengo hechos *La doncella, el marinero y el estudiante, El loco y la loca, El teniente coronel de la Guardia Civil, Diálogo de la bicicleta de Filadelfia* y *Diálogo de la danza*, que hago estos días.» En 1927, según la *carta* 2 a Guillermo de Torre, Lorca pensaba editar unos diálogos en prosa en la *Gaceta Literaria*. No estamos de acuerdo, pues, con la idea de una edición de *Libro de diálogos*, nunca anunciado como tal por Lorca. Además, aunque fuera así —que no lo creemos—, de ese pretendido libro sólo nos faltarían *El loco y la loca*, el *Diálogo de la danza* si el poeta llegó a acabarlo, y el diálogo fotografiado, mencionado en la carta a De Torre. Los demás diálogos, los citados y algunos otros, se publicaron en otras ocasiones; son: *La doncella, el marinero y el estudiante*, el *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia* (que es, según lo visto antes, *El paseo de Buster Keaton* y, por consiguiente, otro falso inédito) y *Quimera* en la sección *Teatro breve* (45) de las *Obras completas;* la *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* y *Diálogo del Amargo* en *Poema del cante jondo*. Sólo estos dos últimos diálogos cuentan con una canción final, característica señalada por Federico (46).

Por mucho que atormentemos nuestra cabeza, nos declaramos incapaces de encontrar el inédito *Pequeño libro de cuentos*, señalado en la fecha de 15 de diciembre de 1928, día de una entrevista Lorca-Ernesto Giménez Caballero. Revolviendo mucho papel, hemos constatado con asombro que Marie Laffranque menciona el mismo escrito en la misma fecha. Pero ¿de dónde habrá salido ese título? Comincioli no da la referencia de su cita; Laffranque señala la entrevista con Giménez Caballero. Pero allí no se lee nada así (47). No hay más remedio que concluir (bajo la reserva de una ignorancia crasa y supina de nuestra parte) que se trata aquí de un libro y de un título inexistentes, que se van copiando en las sucesivas bibliografías lorquianas y que será preciso eliminar cuanto antes. En cuanto al pretendido inédito *La ciudad* hemos explicado que, para nosotros, no es sino un primer título de *Poeta en Nueva York*. Lorca, por fin, tenía anunciada, desde la primavera de 1927 (48), una edición del *Paraíso* de Soto de Rojas, y no tardó hasta el 11 de julio de 1933 para pro-

(45) Dicha sección tendría que intitularse *Diálogos*.

(46) Esta característica se daba en la misma *carta* 2 a Guillermo de Torre. No sabemos si desaparecieron más tarde las canciones finales de los demás diálogos, o si el rasgo típico de algunos fue extendido sin razón a todos sus diálogos por Federico.

(47) Lo que sí se anuncia es un *Libro de dibujos*. Hablando de las numerosas aventuras de Lorca y de sus compañeros de la Residencia, Giménez Caballero apunta: «Dicen que se puede escribir un libro con tus aventuras de colegio...» ¿Sería esto el origen del inexistente *Pequeño libro de cuentos?*

(48) Cfr. *carta* 43 a Fernández Almagro, *carta* 9 a Sebastià Gasch.

clamarlo (como se puede leer en la página 335). La desconocida *Conferencia-lectura del Romancero gitano* se ha publicado hace cosa de un año (49).

Las apostillas que acabamos de poner a la documentación lorquiana, nos han salido mucho más extensas de lo que pensábamos. Si bien nos fueron inspiradas, en un principio, por la lectura detenida de la reciente publicación de Jacques Comincioli, nos han llevado finalmente a una reflexión crítica sobre unos aspectos (50) de la investigación lorquiana: edición de textos, edición crítica, traducciones, cuadros cronológicos, sistematización de la biobibliografía, fechación de textos. Hemos consagrado especial atención a una extraña enfermedad que amenaza a la mayoría de los críticos de Lorca: la ineditomanía. Frente a ese ansia del Lorca inédito hemos opuesto una actitud contraria de recelo, una como ineditofobia. Sea, en definitiva, ésta o aquélla la obsesión menos peligrosa, siempre habrá que admitir que en el dominio de los muchísimos inéditos catalogados, será preciso distinguir entre lo verdaderamente inédito, lo simplemente pensado, anunciado o proyectado, lo esbozado, lo tal vez empezado, lo fragmentario y lo editado bajo otro título o con empaque diferente, y lo inventado por la crítica. Federico García Lorca exige y merece una precisión extrema de parte de los que somos sus críticos y admiradores.

CHRISTIAN DE PAEPE

Romance Seminar
Blijde Inkomstraat 8
LEUREN (BÉLGICA)

(49) FEDERICO GARCÍA LORCA: *Prosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, páginas 47 a 90.

(50) Habría que extender esta reflexión crítica a la totalidad de la documentación lorquiana hoy disponible. Esperamos ofrecer otra contribución parcial en este sentido en un capítulo del estudio que estamos preparando sobre el *Poema del cante jondo*.