

PERSPECTIVAS HAGIOGRÁFICAS EN GARCÍA LORCA: *SANTA LUCÍA Y SAN LÁZARO*

JOSÉ MARÍA BALCELLS

Departamento de Filología Hispánica. Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Vegazana. Universidad de León. 24007 León

En su poema en prosa *Santa Lucía y San Lázaro*, Federico García Lorca intentó clarificar las coordenadas estéticas que tenía que seguir después de la creación del *Romancero gitano*. Al respecto, no cabe duda que García Lorca indicó, a través de su *Santa Lucía y San Lázaro*, que él prefería no secundar la línea estética de la frialdad que el pintor catalán Salvador Dalí estaba defendiendo, pero tampoco quiso continuar la poética de la pasión que él mismo había seguido en su libro *Romancero gitano*.

Palabras clave: poesía, ensayo, estética, tendencias literarias, años veinte.

In his poem in prose *Santa Lucía y San Lázaro*, Federico García Lorca try to clarify the aesthetic way that he had to follow after the creation of *Romancero gitano*. As a matter of fact, Federico García Lorca indicated, through *Santa Lucía y San Lázaro*, that he preferred not to follow the aesthetic line of coldness that the catalan painter Salvador Dalí was defending, but neither the way of the passion that he himself had followed in his book *Romancero gitano*.

Key-words: poetry, essay, aesthetics, literary tendencies, the twenties.

1. Texto y subgénero

Santa Lucía y San Lázaro es una de las más interesantes creaciones lorquianas, y no solo como texto literario, sino también como escritura que traduce la necesidad de clarificación de índole estética en la que se debatía su autor en la época en la que se compuso la obra, y más exactamente entre los años 1925 y 1929. El texto apareció por vez primera en las páginas de la *Revista de Occidente*, en diciembre del 1927¹.

¹ He aquí la referencia bibliográfica completa: "Santa Lucía y San Lázaro", *Revista de Occidente* 53 (diciembre, 1927): 145-55. Edición precedida de un excelente prólogo es la de Julio Huélamo. Cf. Federico García Lorca. *Santa Lucía y San Lázaro*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989, 87 pp.

Estaba dedicada la obra al crítico catalán de arte Sebastià Gasch, cuya amistad compartía Lorca con la de Salvador Dalí en aquellas calendas. En el año emblemático de la publicación, año en el que el escritor granadino había vivido casi cuatro meses en Cataluña, repartidos desigualmente entre Cadaqués, Figueres y Barcelona, Gasch lo acompañaba siempre por la ciudad condal, le llevó a conocer localidades como Sitges, lo presentó a muchos intelectuales, y sobre todo dio impulso a la dimensión lorquiana como dibujante. Por tanto, no extraña que, como prueba de agradecimiento y de amistad, le dedicara *Santa Lucía y San Lázaro*, lo que le comunicó personalmente muy poco antes de que viera la luz el texto, en tarjeta postal del 24 de noviembre: “En el próximo número de la *Revista de Occidente* -le escribe- te dedico un ensayo en prosa que ya verás”. (*Epistolario Completo*, en adelante *EC.*, 531-2)

En ese “Ya verás” concentraba García Lorca el impacto que presintió iba a causar en su amigo la lectura de aquel texto, y no se equivocó en absoluto porque, nada más leerlo, Sebastià Gasch le participaba así las emociones que le produjo: “Acabo de leer, fuertemente emocionado, tu formidable ensayo de la *Revista de Occidente*. No puedes imaginarte cuánto te agradezco el haberme dedicado un trabajo de esa intensidad. Eres el Gran Poeta (con mayúscula). El poeta por excelencia. El poeta máximo. No el Poeta andaluz, no el poeta español, sino el poeta universal. Te has apoderado de la poesía, te la has hecho tuya sin permitir ya que nadie disponga de ella. Y a todo lo que tocas le das algo de su divina esencia. Todo lo que tocas lo transformas en poesía: tus poemas, tus dibujos -¡inolvidables dibujos!-, ese formidable ensayo de la *Revista de Occidente*, que es lo más emocionante que he leído en muchísimo tiempo. Gracias, muchas gracias, querido Federico, por tu dedicatoria”. (A.Rodrigo, 1984, 180)

Una de las cuestiones suscitadas por el texto radica en su adscripción subgenérica, que no es la de una hagiografía doble, como pudiera hacer presagiar el título, sino la de un poema en prosa, si bien Federico García Lorca lo denominó “ensayo”, tal como leíamos arriba, en la tarjeta dirigida a Gasch, e incluso en una carta al propio crítico fechada el 25 de agosto de 1927, donde se lee: “En prosa hago ahora un ensayo en el que estoy interesado. Me propongo dos temas literarios, los desarrollo y luego los analizo. Y el resultado es un poema”. (*EC.*, 513-4) Lorca sin duda incidía más en su dimensión de discurso estético que en la mera evidencia creacional

de la obra, a la que la crítica suele calificar habitualmente como “poema en prosa”,² prescindiendo, por tanto, del calificado que le puso el escritor. De hecho, el texto participa del poema en prosa y del ensayo y, en su virtud, en vez de optar por la disyuntiva entre poema en prosa o ensayo, convendría unir ambas opciones, calificándolo como poema en prosa de intencionalidad ensayística y de urdimbre narrativa, en el cual se incrustan dos apuntes hagiográficos.

Como se explicará más adelante, el escrito lorquiano puede, y debe, relacionarse con el que había compuesto meses antes Salvador Dalí con el título de “San Sebastián”, un poema en prosa de alcance igualmente ensayístico en el que el pintor expuso las teorías estéticas que a la sazón propugnaba. En convergencia con él, Lorca se valdrá de parecida fórmula en *Santa Lucía y San Lázaro*, aunque fundiéndola en un decurso narrativo.

2. Estructura

La estructura maestra usada por el escritor en el relato por el que discurre el poema responde a los siguientes eslabones: en un viaje de un día a una ciudad, el nombre de una posada y el de una estación de trenes es el nombre respectivo de dos mártires cristianos. La lectura de dichos rótulos llevará al narrador a trazarnos sendas hagiografías esquemáticas de aquellos. Prosigue el relato incardinando al protagonista en acciones que se mezclan con el simbolismo esencial de cada santo. El texto termina con un colofón en el que se hacen explícitas las dos coordenadas artísticas adscritas a Santa Lucía y a San Lázaro. Apreciaremos con más demora estos puntos al resumir lo que acontece en la narración.

El argumento progresa como viaje alegórico que comienza con la llegada del protagonista a una ciudad a la que no se nombra, y acaba cuando ha regresado a su casa desde dicha urbe, una urbe grande, con catedral, tranvías de tracción eléctrica y caballos, no queda claro si marítima o no, pero a orillas de un río. La estancia en dicha ciudad constituye el meollo del viaje

² Así se denomina el texto en la edición de Miguel García Posada. Cf. Federico García Lorca. *Obras Completas. I. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996. “Santa Lucía y San Lázaro” ocupa las páginas 487-94 del volumen, que citaremos abreviadamente (*OC.1.P*) a partir de ahora.

alegórico, y abarca toda la escritura de la obra, a excepción de los dos últimos párrafos.

3. Encuadre urbano

Podríamos preguntarnos ahora si una ciudad española concreta pudo haber dado ocasión al marco espacial en el que se desenvuelve el poema. Excusado será que puntualicemos que se trata de un mero ejercicio de curiosidad el nuestro, porque sobradamente es sabido que, en literatura, y máxime en el caso de un viaje alegórico, todo espacio, toda ciudad es inventada, y acertar con el referente urbano concreto que pueda haber servido de pretexto no aporta conocimiento pertinente alguno para captar los valores de cualquier obra poética. Sin embargo, permítasenos anotar que creemos que la ciudad que acaso prestó más ingredientes a la narración fue Barcelona, si bien el autor, al describir el enclave donde ubica la trama, no le proporciona claramente el rasgo “marítimo”, lo que podría ser indicativo de que, aun cuando el espacio referencial fuese Barcelona, no le debió parecer oportuno dejarnos señales que aumentasen la probabilidad de apuntar a una urbe determinada como marco del relato, amén de que Lorca no solía introducir rasgos de color e interés local en las ciudades textuales de las que se valió como escenario poético, y lo prueba sobradamente su desrealización de Granada. (Millán, 1986, 256) Con todo, hay otros indicios que, a mi entender, señalan a la ciudad condal.

Por ejemplo: García Lorca sitúa el bullicioso mercado cerca de la catedral, lo que es verdad que no ocurre solo en Barcelona, cuyo mercado de la Boquería está muy próximo al templo. El ambiente de cervecerías es típico en la zona barcelonesa de referencia, la de las Ramblas, y no menos típicos del paisaje urbano de la ciudad condal resultan las oficinas comerciales y bancarias que el escritor coloca en ese perímetro, donde circulaban a la sazón tranvías con trole electrónico y caballos. Añádase que, ante la catedral, al protagonista le viene a la mente el nombre de un santo catalán del siglo XIII, el mercedario San Ramón Nonato, al que hace protagonizar un misterioso fenómeno. Escribe Lorca: “Ante la milagrosa fachada de la catedral, yo comprendía perfectamente cómo San Ramón Nonnato pudo atravesar el mar desde las Islas Baleares hasta Barcelona sobre su capa”. (OC.I.P., 489)

De entrada, puede parecer lógico que el escritor se acuerde de un santo catalán justamente ante la seo catalana por antonomasia, la catedral de Barcelona, de ahí que en ese párrafo lorquiano haya pasado desapercibido un gran error, pues no fue San Ramón Nonato, sino San Ramón (o Raimundo) de Peñafort el protagonista de aquel milagro que enseguida relataremos. Por lo demás, no siendo inverosímil acordarse de San Ramón Nonato, resulta incierto atribuirle aquel milagroso tránsito marítimo, amén de que en la catedral barcelonesa nada recuerda a San Ramón Nonato, mientras se rinde culto al sepulcro que guarda los restos de San Ramón de Peñafort, sepulcro que se halla en la quinta de las capillas del lado derecho de la basílica. Sepulcro del siglo XIV, de autor anónimo y labrado en mármol policromado, en ninguna de las escenas de sus relieves figura, sin embargo, el extraordinario suceso acaecido al religioso dominico del siglo XIII, entre cuyos empleos estuvo el de canónigo de la catedral de Barcelona.

El milagro cuya autoría refiere Lorca equivocadamente es el conocido como pasaje *super undas*, y ocurrió como sigue: San Ramón de Peñafort había viajado desde Barcelona hasta Mallorca, a instancias del rey de Aragón, el año 1263, y para realizar algunas conversiones de indios y de moros. Al cabo de algún tiempo, intentó que el monarca abandonara las relaciones que mantenía con una mujer y, al no lograrlo, amenazó al rey con viajar a la ciudad condal. Pero éste, para impedirsele, ordenó que ningún navío lo acogiera a bordo. En vista de que se le estaba impidiendo el retorno en cualquier nave a la que pretendiese embarcar en la Ciudad de Palma, se desplazó andando al puerto de Sóller, donde iba a sucederle lo mismo. Ante la negativa de todos los patronos para admitirlo a bordo, subió con un compañero suyo a lo alto de unas peñas que sobresalían en el mar, e invocó a Dios para que le proveyera de embarcación. Acto seguido, tendió la capa sobre el agua y, santiguándose, se puso de pie encima de ella. Atónito ante aquel prodigio, su compañero se resistió a acompañarle, y regresó al convento, aunque con el ruego de San Ramón de Peñafort de que diera fe del milagro. El santo partió la capa en dos y sobre una mitad extendida colocó su bordón enhiesto, a modo de palo, y haciendo ondear de él la otra mitad. Con esta improvisada vela, se fue alejando de la isla, y llegó a Barcelona con viento propicio, no sin dejar maravillados a los guardas del castillo de Montjuich que fueron testigos de su llegada. (Ribas, 1890, 223 y ss)

Y casualidad o no, la catedral de Barcelona tiene su fachada en la calle Santa Lucía (“Llúcia, en catalán”), calle cuyo nombre indica una lápida que dice así: “Carrer de Santa Llúcia. Siracusa 283-304. Verge i màrtir cristiana”. Esta denominación se debe a que en dicha calle se halla la Puerta de la capilla de Santa Lucía, construida en 1268, capilla a la que se accede también desde el interior del claustro. En dicha capilla hay, obviamente, una imagen de la mártir, la cual sostiene en su mano derecha un cuenco hondo que se supone debiera contener sus ojos, aunque sus ojos siguen estando en la cara.

Pero hay más, porque la mención a la batalla de Lepanto que se lee en el texto la expresa el viajero cuando se encuentra en el interior de la basílica: “Cuando entré en la catedral -escribe García Lorca- se cantaba la lamentación de las seis mil dioptrías, que sonaba y resonaba en las tres bóvedas llenas de jarcias, olas y vaivenes como tres batallas de Lepanto”. (*OC.I.P.*, 490) Cualquiera que conozca la catedral de Barcelona, sabe que no solo tiene tres naves, y por tanto tres bóvedas, sino que la impresión que desde dentro produce una mirada hacia arriba puede ser, como en un barco, la de que multitud de jarcias se elevan desde el suelo al techo, en forma de columnas rematadas en arbotantes. Pero es que, nada más acceder a ella por la puerta principal, la primera de las capillas de la derecha es la del Santísimo Sacramento, y en ella se exhibe el llamado Cristo de Lepanto, una talla policromada esculpida por un artista anónimo del siglo XV, imagen que estuvo en la famosísima batalla, concretamente en la proa de la nave comandada por Juan de Austria.

Y digamos todavía que un transeúnte le dice a nuestro viajero que “la catedral está cerca de la estación”, y así es en Barcelona, cuya seo se encuentra a pocos minutos de la por entonces estación de ferrocarril más importante de la capital catalana. Es justamente esta proximidad urbana real la que nos inclina a dar más verosimilitud a la hipótesis de que el escritor pudo tener *in mente* Barcelona como encuadre del relato, porque la seo catedralicia barcelonesa, en efecto, no está lejos de la estación, una evidencia más efectiva, a la hora de establecer relaciones entre la realidad y la literatura, que la suscitada por el nombre que se da a la estación en el texto, nombre que se corresponde con el de una de las más importantes estaciones de ferrocarril de París, (Semprún, 1975, 21) y acaso con el de estaciones de otras ciudades del mundo, pero nombre que, al igual que el de Santa Lucía, ha

sido escogido por sus posibilidades simbolizadoras de dos estéticas, no por sus adecuaciones a rótulos concretos de realidad ciudadana alguna.

Otras observaciones, ahora de índole biográfica, serían susceptibles de contribuir a dar verosimilitud a la opinión de que el referente urbano primordial del relato fue Barcelona. Al respecto, recordemos que en la primavera de 1927, después de Semana Santa, estuvo Lorca en Barcelona, una estancia que obedecía a que dirigió allí los ensayos del estreno de su *Mariana Pineda* en el teatro Goya, pieza que se puso en escena por vez primera la noche del 24 de junio. Su lugar de residencia era siempre el mismo, el “Gran Hotel Condal”³, sito en la calle Boquería, calle que desemboca frente al mercado de ese nombre, ya en las Ramblas. El emplazamiento del hotel barcelonés en donde se hospedaba invariablemente el poeta estaba cerca, por tanto, del mercado y del ambiente descrito en la narración, y estaba cerca también de la catedral, a cuyos sacros oficios solemnes está probado que había asistido en ocasiones, (A. Rodrigo, 1975, 36) y seo que preside el barrio gótico, por el que tanto gustó pasear García Lorca, que ya lo había elogiado en una tarjeta postal de primavera de 1925 dirigida a Manuel de Falla. (EC., 276) Pero Barcelona no fue nada más plaza de estancia. Asimismo fue escala de paso, bien para dirigirse a Figueres, a casa de los Dalí, bien para marcharse de Cataluña. Y sabemos documentalmente que alguna de tales paradas efímeras -por ejemplo una que tuvo lugar en julio de 1927- consistió en dormir una noche en la ciudad, (*Ibidem*, 494) como el protagonista de *Santa Lucía y San Lázaro*.

4. Primavera y Viernes Santo

Por lo que hace al encuadre temporal en el que sucede este viaje, del texto se sigue que acaece en primavera, o por lo menos en un día primaveral próximo a la entrada cronológica en dicha estación (“El día de primavera era como una mano desmayada sobre un cojín”). Se ha apuntado que la noche de ese día, la protagonizada por el simbolismo de San Lázaro, y asimismo la del regreso a su casa del protagonista, se corresponde con la del

³ Dicho Hotel, ya centenario, subsiste todavía en su primitiva ubicación, el actual número 23 de la calle Boquería, pero hoy se llama “Hotel Residencia Condal”. Desde la época en la que se alojó Lorca allí hasta la actualidad, ha tenido distintos propietarios, siendo imposible documentar los huéspedes de aquellos años, y aun de épocas más cercanas.

Viernes Santo,⁴ a vueltas de las referencias implícitas en el siguiente pasaje: “Aquella noche era la noche de fiesta en la que toda España se agolpa en las barandillas, para observar un toro negro que mira al cielo melancólicamente y brama de cuatro en cuatro minutos”. (*OC.I.P.*, 493) La interpretación de que Lorca está aludiendo a dicha festividad religiosa y popular se sustentaría en que las barandillas emparejan la imagen de espectáculo, un espectáculo en el que se contempla, como en las corridas de toros, la exposición de la muerte, solo que en este fragmento no se nos esboza el evento en una soleda tarde taurina, ni tampoco en una noche cualquiera, sino que se nos coloca ante la noche festiva por antonomasia, en la cual, como leíamos antes, “toda España se agolpa en las barandillas”, y esa noche no puede ser otra noche que la del Viernes Santo.

Nosotros también estamos persuadidos, por tanto, de que la noche aludida es la del Viernes Santo. Pero entonces debemos puntualizar que el escritor está utilizando en el relato marcos temporales simbólicos, porque litúrgicamente sería incompatible que en la mañana anterior hubiera asistido el viajero, en la catedral, como nos narra Lorca, a la solemne novena de preces a San Lucía, cuya fiesta se celebra el 13 de diciembre, y cuya novena se suele practicar, bien desde nueve días antes de esa festividad, bien durante los nueve días siguientes a la misma. En concreto, en la catedral de Barcelona no suele celebrarse actualmente novena alguna dedicada a Santa Lucía, pero sí se celebraban décadas atrás, como atestiguan las correspondientes hojas diocesanas.⁵ Los actos en honor de la mártir comenzaban el día antes de la festividad con un canto de Vísperas, seguido de una visita del Cabildo a la capilla. El día 13 de diciembre, día de la fiesta, y por la mañana, había misas rezadas, una de las cuales incluía cantos y música. Por la tarde, se iniciaba la novena. Es inverosímil, en fin, que una novena centrada en Santa Lucía pueda practicarse en Viernes Santo, pero Lorca la sitúa en esa fecha, según todos los indicios textuales, de lo que se desprende que tal contradicción litúrgica era irrelevante para los objetivos simbolizadores que

⁴ Así lo siente Julio Huélamo, en el prólogo a su ya citada edición, 44.

⁵ En la Catedral de Barcelona, las “Hojas diocesanas” aparecen en la inmediata posguerra, no conservándose noticia documental acerca de cómo se practicaban las novenas a Santa Lucía en los años veinte. En cambio, sí podemos saber cómo se celebraron las novenas en los cuarenta. Consúltese, por ejemplo, la “Hoja diocesana” número 49, del año VIII, p. 146, donde se anuncian los actos con motivo de la festividad de Santa Lucía.

él pretendía merced al recurso a ambos santos, Santa Lucía y San Lázaro, cuyas festividades tienen lugar casi seguidas, pues la fiesta de San Lázaro es el 17 de diciembre.

5. Secuencia argumental

Esquematizada la estructura, y establecidas las coordenadas espacio-temporales de la narración, importa ampliar un tanto la sintética línea argumental anticipada a vueltas de la estructuración de *Santa Lucía* y *San Lázaro*.

Llegado a la ciudad “a las doce de la noche”, (OC.I.P., 487) nuestro hombre se hospeda en un mesón. Al día siguiente, antes de marcharse de allí, lee el letrero que figuraba en la puerta del que había sido su alojamiento. Decía: *Posada de Santa Lucía*. La mención del nombre de la Santa sirve como pretexto para que el narrador sintetice una breve hagiografía de la mártir siracusana, a modo de una vida de santos en miniatura.

Se reemprende el hilo del relato en las bulliciosas horas del mercado, y bastante más tarde entra el viajero en la seo catedralicia, en donde se estaba celebrando la novena en memoria de Santa Lucía. Sale del templo de noche, y se encamina hacia la estación del ferrocarril, pero su mente no cesa de crear asociaciones imaginísticas pretextadas por los ojos de la Santa. Muy cercano ya a la estación, las bombillas eléctricas iluminaban su nombre: *Estación de San Lázaro*. Esta segunda mención de un santo vuelve a propiciar una nueva hagiografía minimalista.

Se recupera luego la narración situándonos al protagonista en el andén, donde aguarda el expreso que tenía su salida a las dos de la madrugada. Entretanto, aparece allí otro viajero, vestido con un guardapolvo blanco, que no cesa en sus idas y venidas a la espera de una voz que iba a llamarlo necesariamente. Al acercarse el tren a la estación, el narrador coge su maleta y pronto se escucha un altavoz gritando por tres veces “¡Lázaro!”, lo que ocasiona la rapidísima marcha del extraño viajero “hasta perderse en los últimos faroles”. (*Ibidem*, 494) El escenario siguiente será la casa del narrador, nada más entrar en ella. Una vez dentro, abre la maleta y le parece normal que únicamente se hallen en su interior “unas gafas y un blanquísimo guardapolvo”, (*Idem*) a los que califica como “temas de viaje”, y de inmediato se apresta a describir sus perfiles contrapuestos. Las gafas se

distinguen por su concreción, por su fijeza, por su geométrica exactitud. A su vez, al guardapolvo lo singulariza su desmayo, su lejanía, su ahogo. Al representar las gafas a Santa Lucía, y el guardapolvo a San Lázaro, se desprende que ambos santos ilustran dos opciones estéticas enfrentadas, las dos posibilidades artísticas, e inclusive vitales, que se le ofrecían a Lorca en aquellos momentos en que estaba pretendiendo clarificar sus puntos de vista en el arte y en la vida.

Las líneas maestras de ambas estéticas las apuntaba ya el narrador al describir las gafas y el guardapolvo, emblemas respectivos de Santa Lucía y de San Lázaro. Ella simboliza la estética de la objetividad, de lo superficial, de lo claro y seguro, mientras San Lázaro simboliza justamente la antítesis de tales notas, es decir lo subjetivo, el mundo interior, lo oscuro y misterioso, lo emocionante. El escritor, al desarrollar el relato, está desplegando ante sí las características de las dos estéticas con el fin de distinguir mejor los pros y los contras de ambas. Para tal desarrollo, se apoya previamente en el par de abreviadísimas hagiografías de Santa Lucía y de San Lázaro, de cuyas vidas refiere aquellos aspectos que interesan a sus objetivos estéticos, silenciando lo que no conduce a ellos, como explicaremos a continuación.

6. Santa Lucía, los ojos, el arte

De Santa Lucía dice que fue de Siracusa, pero no la sitúa en el tiempo, y sabemos que sufrió martirio en los primeros años del IV. Tampoco se detiene Lorca en aludir a la infancia de la santa siciliana, ni al episodio del reparto de sus bienes entre los pobres, lo que ocasionaría que fuese denunciada como cristiana y enemiga de los dioses del panteón greco-romano. El prefecto Pascasio la apremió a sacrificar a los dioses, negándose la muchacha, a la que decide llevar a un burdel como represalia. Ocurre entonces el extraño suceso de que Lucía quedó tan inmóvil que ni siquiera varios pares de bueyes consiguieron arrastrarla hacia aquel lugar lascivo. Atribuyendo Pascasio a la magia este fenómeno, quiso que los nigromantes deshicieran el hechizo, pero la situación no varió. Acto seguido, el prefecto hizo colocar resina y leña alrededor de Lucía y prendieron fuego a la pira. Como la joven no había recibido quemadura alguna, ordenó que atravesaran su cuello con una espada. Antes de expirar, aún oró, se dirigió a los cristianos que

allí estaban, y comulgó de manos de los sacerdotes. Esos fueron, en suma, los episodios cruciales de esta historia martirial.

De todos estos hechos, empero, García Lorca únicamente se sintió seducido por el milagro de la inmovilidad de Santa Lucía, el cual refiere del siguiente modo: “Ella demostró en la plaza pública, ante el asombro del pueblo, que mil hombres y cincuenta pares de bueyes no pueden con la palomilla luminosa del Espíritu Santo. Su cuerpo, su cuerpazo, se puso de plomo comprimido. Nuestro Señor, seguramente, estaba sentado con cetro y corona sobre su cintura”. (*Id.*, 488) Al milagro del martirio, en cambio, solo alude diciendo que “Expiró en un lecho de llamas”, (*Ibidem*) lo que puede inducir a error en los lectores, pues Santa Lucía murió, según hemos anticipado, no a causa del fuego, sino por la espada que había atravesado su cuello.

Lorca conoce, y no cabe reserva alguna al respecto, los sucesos principales vividos por Santa Lucía, pero elige el milagro obrado por Dios haciéndola inmóvil, y nos recuerda donde expiró, aunque no la causa. Para tales datos, su fuente debió ser algún libro donde estuviera narrada, extensa o brevemente, esa historia martirial, por ejemplo la *Legenda aurea*.⁶ Pero hubo otro punto de partida más decisivo en su relato: la historia del arte, porque Lorca menciona de modo expreso la pintura, si bien la escultura pudo ser tenida también en cuenta. Leamos: “Santa Lucía fue una hermosa doncella de Siracusa.

La pintan con dos magníficos ojos de buey en una bandeja.” (*OC.I.P.*, 488) Así empieza el escritor la narración, culminándola con un párrafo encabezado por una nota descriptiva que lo más probable es que proceda igualmente de representaciones artísticas de la mártir, acaso esculturas. Leamos otra vez: “Santa Lucía fue una moza alta, de seno breve y cadera opulenta”. (*Ibidem*)⁷

Al basarse en los artistas -pintura, escultura- para dibujarnos la imagen de Santa Lucía, Lorca se sitúa en la perspectiva de la tradición, pues a la mártir siciliana, como es sobradamente sabido, se la suele pintar, o esculpir,

⁶ Lorca leyó, indudablemente, la famosísima recopilación hagiográfica titulada *Legenda aurea*, obra de Jacobus Voragine (hacia 1230-1298), pero este texto pudo ser tan solo uno de los varios que tal vez consultaría.

⁷ García Posada lee “adulta”, pero parece más lógico leer “alta”.

sosteniendo una bandeja, o un plato, donde están sus propios ojos, tal como hemos leído en el relato lorquiano, y tal como se vuelve a leer más adelante, cuando el protagonista se halla en la catedral, en el día y hora en que, como se dijo arriba, se estaba celebrando “la solemne novena a los ojos humanos de Santa Lucía”, santa a la que el autor describe otra vez según la representación tradicional: “Cuando entré en la catedral, leemos, se cantaba la lamentación de las seis mil dioptrías, que sonaba y resonaba en las tres bóvedas llenas de jarcias, olas y vaivenes como tres batallas de Lepanto”. Y prosigue: “Los ojos de la Santa miraban en la bandeja con el dolor frío del animal a quien acaban de darle la puntilla”. (*Idem*, 490)

En suma: son las representaciones artísticas acostumbradas, así como los ritos del santoral eclesiástico, las fuentes primarias de la descripción de Santa Lucía por Lorca. Y lo curioso es que su imagen portando sus ojos en una bandeja no se corresponde con ningún episodio de su existencia, sino que tal representación parece derivar del error de haber confundido a la mártir siciliana con otra beata, la conocida como Lucía la Casta, una terciaria dominica de la que se dice que pudo llegar a España siguiendo los pasos del famosísimo predicador valenciano San Vicente Ferrer, y se cree que murió en los primeros lustros del siglo XV.

Fue a esta religiosa medieval, y no a la mártir de Siracusa, a quien acaeció realmente el tremendo suceso de los ojos arrancados, y por voluntad propia. Ocurrió, según es fama, como sigue: al percatarse ella de que un joven la seguía constantemente, y al averiguar que la causa era que se había obsesionado con la belleza de sus ojos, se los arrancó, enviándoselos a aquel ferviente admirador. Tiene explicación, por consiguiente, que los artistas la representen sosteniendo sus ojos en una bandeja, porque fue la propia beata quien se los sacó para ofrecérselos al muchacho. Pero muchos artistas, como ya dijimos, retrataron a la santa con los atributos de la beata, contribuyendo a que se asociase con la primera un hecho identificable con la segunda. Dejando al margen, sin embargo, el que la representación de la martirizada Santa Lucía no se compagine con su martirio, sino con la terrible autoamputación de Lucía la Casta, la fecundidad simbólica de asociar secularmente su persona a los ojos resulta incuestionable, y Lorca se basa en ese simbolismo para desenvolver una de las dos posibilidades estéticas que él mismo exploraba por escrito, a fin de extenderlas a los ojos de su conciencia literaria.

7. San Lázaro aguardando una voz

Al igual que ocurre en el caso de la mártir, también en el de San Lázaro se vale Lorca de la vida del santo con finalidad de ilustración artística. Pero ahora el resumen hagiográfico es tan radical que de dicha hagiografía no queda más que el recuerdo del suceso de la resurrección de Lázaro por Jesús. Nada se nos cuenta, así pues, acerca de que Marta y María Magdalena fueron sus hermanas, ni sobre el hospedaje habitual de Jesús en su casa, ni en torno a su predicación del Evangelio en el Sur de Francia, ni se alude a su etapa como prelado de Marsella. Perseguido primero por Nerón, en la persecución de Domiciano fue decapitado, martirio que suele situarse en el año 60, y al que García Lorca no menciona siquiera.

En el supuesto de San Lázaro se comprueba aún más nítidamente que en el de Santa Lucía que los dos santos resultan tan solo un pretexto estético, pues de la hagiografía de aquel judío de Betania nada más se hace referencia a su resurrección, la cual va a servir a Lorca como eje de la segunda parte del relato, ubicada en un andén de estación. El narrador describe en ese lugar a un viajero que encarna a San Lázaro, y recuerda su milagrosa resurrección, tanto en su vestimenta como en su comportamiento.

En el Evangelio de San Juan, en efecto, se cuenta que Lázaro salió de su tumba con el rostro envuelto en un sudario, y con sus manos y sus pies ligados con fajas, lo que está en consonancia con el traje y guardapolvo blanco con el que Lorca ha vestido a su personaje. Colocándose después en la perspectiva de éste, lo retrata como un hombre que está esperando que lo llamen por su nombre, disponibilidad que evoca el evento de su resurrección milagrosa. Seguidamente, la fuerte voz de Jesús a Lázaro diciéndole que salga fuera del sepulcro, con la inmediata aparición del resucitado, son rememorados por el escritor en estos términos: “Al fin, una voz clara, estambre de un altavoz autoritario, clamó al fondo de la estación:” ¡Lázaro! ¡Lázaro! ¡Lázaro! Y el viajero echó a correr, dócil, lleno de unción, hasta perderse en los últimos faroles”. (*Id*, 494)

8. El envite daliniano

Incardinada su obra literaria precedente en el prisma ejemplificado por San Lázaro, un prisma en el que era relevante el dramatismo, la emotividad,

la metafísica y el misterio, Lorca contrapuntea esta óptica enfrentándola al objetivismo que se asocia a Santa Lucía, el cual responde, según se ha probado, (Gibson, 1985, 509; y Sánchez Vidal, 1988, 94-5) a las claves estéticas contenidas en el texto de Salvador Dalí “San Sebastián”, poema en prosa que el pintor publicó en la revista de Sitges *L'Amic de les Arts* (número fechado el 31 de julio de 1927),⁸ y que volvería a editarse en el número uno -febrero de 1928- de la revista granadina *Gallo*, dirigida por García Lorca.⁹

Y precisamente fue a Federico a quien Dalí había dedicado su texto sobre “San Sebastián”, texto que es resultado de la impresión estética que le produjo el lienzo sobre aquel mártir obra del renacentista palentino Pedro Berruguete, un cuadro -y un asunto también- sobre el que tanto el catalán como el granadino estaban muy interesados en reflexionar, y desde hacía mucho tiempo. Tanto es así que, en una extensa carta fechada el 9 de septiembre de 1926, el poeta le pide a Jorge Guillén, a la sazón viviendo en la capital del Pisuerga, que le haga llegar, pues está trabajando en una conferencia sobre “El mito de San Sebastián”, una foto del cuadro, expuesto en el Museo de Valladolid, (*EC.*, 374) el cual constituye, como se ha dicho, el pretexto del escrito de Dalí, quien veía en la pintura ausencia de patetismo y distanciamiento irónico, valores en convergencia con las claves del punto de vista artístico daliniano de los años 1926 y 1927, claves que han podido cifrarse en cinco contrapuestas valoraciones.¹⁰ De un lado, positiva hacia lo intelectual, irónico, externo, geométrico y exacto. De otro, negativa hacia lo emotivo, dramático, interior, misterioso e ilimitado.

Tales claves eran bien conocidas por García Lorca, porque afloran en la “Oda a Salvador Dalí” creada en 1926, en cuyas estrofas segunda y sexta se incardina el arte del pintor catalán dentro del decantado vanguardista de los años veinte. Leamos:

⁸ Fue el número 28 de *L'Amic de les Arts*. Ambos poemas, insertos en la sección “Lletres andaluses”, se publicaron en la p. 218 de la revista sitgetana.

⁹ Cf. *Gallo*, “Revista de Granada”, 1 (febrero, 1928): 9-12.

¹⁰ Se remite a Julio Huélamo, en el prólogo a su ya citada edición de *Santa Lucía y San Lázaro*, 19.

Los pintores modernos, en sus blancos estudios,
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
En las aguas del Sena un *ice-berg* de mármol
enfría las ventanas y disipa las yedras.
.....

Un deseo de formas y límites nos gana.
Viene el hombre que mira con el metro amarillo.
Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas huyen. (*OC.I.P.*, 457)

Pero en el segundo momento del poema, Lorca se refiere a la concreta obra pictórica daliniana, y ensalza en ella su voluntad de distancia, definición y exactitud:

No elogio tu imperfecto pincel adolescente
ni tu color que ronda la color de tu tiempo,
pero alabo tus ansias de eterno limitado.
.....

Amas una materia definida y exacta
donde el hongo no pueda poner su campamento.
Amas la arquitectura que construye en lo ausente
y admites la bandera como una simple broma.

Dice el compás de acero su corto verso elástico.
Desconocidas islas desmiente ya la esfera.
Dice la línea recta su vertical esfuerzo
y los sabios cristales cantan sus geometrías. (*Ibidem*, 458-9)

9. La putrefacción artística y sus indicios

Lo que hizo Dalí en su texto sobre “San Sebastián” publicado en verano de 1927 fue explicitar teóricamente una poética artística que ya era ostensible en sus cuadros y que, como acredita la oda, Lorca no desconocía. La

lectura del “San Sebastián” daliniano permite apreciar cómo el pintor dramatiza la agonía del mártir, a la que califica de “exquisita”, entendiendo que su dolor no encierra misterio, sino que se cifra en ser un pretexto para “una estética de la objetividad”, en la cual el drama del martirio es susceptible de retratarse desde parámetros geométricos, de concebirse merced a distancias y relaciones aritméticas. El agonizar de San Sebastián puede medirse, de guisa que cada gota de su sangre es, por ende, “una geometría”. Un arte así realizado tiene su opuesto en el que Dalí tildaba como “putrefacto”,¹¹ describiéndolo en los siguientes términos: “El lado contrario del vidrio de multiplicar de san Sebastián, correspondía a la putrefacción. Todo a través de ella era angustia, obscuridad y ternura aún; ternura aún, por la exquisita ausencia de espíritu y naturalidad.

Precedido por no sé qué versos de Dante, fui viendo todo el mundo de los putrefactos; los artistas trascendentales y llorosos lejos de toda claridad, cultivadores de todos los gérmenes, e ignorantes de la exactitud del doble decímetro graduado”.¹²

El “San Sebastián” de Dalí debió provocar en Lorca sentimientos contradictorios. De un lado, no pudo menos que sentir admiración por aquella propuesta estética y por el modo de exponerla, pero por otro lado se vio retratado en el texto como poeta putrefacto¹³, ya que las alusiones a su poética parecían más que evidentes, pues en ella se concitaban los rasgos de “putrefacción” -angustia, oscuridad, ternura- señalados por el pintor ampurdanés, rasgos tanto más ofensivos cuanto que, paradójicamente, emparejaban “ausencia de espíritu y de naturalidad”. Y Lorca no orilló el envite daliniano de discurrir acerca de los dos conceptos opuestos que se le mostraban tan abiertamente en aquel “San Sebastián”, esto es el objetivismo y la putrefacción, de ahí que se detuviese en reconsiderar su senda estética

¹¹ Para Dalí, lo “putrefacto” era lo burgués, convencional, pasado de moda y artísticamente nauseabundo. Véase Gibson, 1998, 191. Añadamos que Salvador Dalí proyectó con García Lorca la elaboración de un libro sobre lo “putrefacto”, para el que el pintor realizó diversos dibujos entre 1925 y 1927. El asunto ha sido estudiado por Rafael Santos Torroella en *Los putrefactos de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1995.

¹² El texto daliniano “San Sebastián” puede leerse en A. Rodrigo, 1981, 94-100.

¹³ El parecer de Luis Buñuel fue determinante para el cambio de opinión —de positiva a negativa— de Salvador Dalí sobre la poesía de Lorca. Cf. Sánchez Vidal, 1988 (b), 157.

confrontando, en *Santa Lucía y San Lázaro*, la propuesta de Dalí (Santa Lucía) con su poética hasta entonces más característica (San Lázaro).

Testimonio de entusiasmo hacia el texto daliniano son dos cartas de agosto de 1927, una a Sebastià Gasch, y otra a Ana María Dalí. A Gasch le dice: “¡Qué admirable 'San Sebastián' de Dalí! Es uno de los más intensos poemas que pueden leerse”. (EC., 508) Y a la hermana del pintor le diría: “He recibido *L'Amic de les Arts* y he visto el prodigioso poema de tu hermano. Aquí en Granada lo hemos traducido y ha causado una impresión extraordinaria (...) Se trata sencillamente de una prosa nueva llena de relaciones insospechables y sutilísimos *puntos de vista*.”

Ahora desde aquí adquiere para mí un encanto y una luz inteligentísima que hace redoblar mi admiración”. (Idem, 506)

Pero bajo estas alabanzas se albergaba sin duda la herida de haber sido colocado entre los putrefactos, ya que su trayectoria poética se correspondía con los indicios que, según Dalí, delataban la putrefacción, de la que el pintor le invitaba a desprenderse adhiriéndose a la estética propugnada por su “San Sebastián”. Por consiguiente, en tal encrucijada Lorca escribe su *Santa Lucía y San Lázaro* para pasar atenta revista, poniéndolas frente a frente, a las dos estéticas, la de Dalí y la suya, es decir la de lo exacto frente a la de lo inexacto, la de lo definido frente a la del misterio, la del distanciamiento frente a la del drama, la de lo frío, en suma, frente a la poética de lo cálido que va emergiendo desde *Poema del cante jondo* (1921-1922), se corrobora en *Canciones* (1921-1924) y cuaja en *Romancero gitano* (1924-1927).

Admitido que la creación de *Santa Lucía y San Lázaro* fue consecuencia del “San Sebastián” de Dalí, Lorca no demuestra en su texto adhesión alguna hacia los postulados de su amigo, sino que únicamente los tomó en consideración para reflexionar sobre ellos, y el resultado de esas reflexiones, que no se hicieron esperar, no sería secundarlos, sino rehuirlos. Así se desprende de una carta del poeta a Sebastià Gasch de la que solo se conserva un fragmento, datable a principios de 1928, y por tanto casi coetáneo de la publicación de *Santa Lucía y San Lázaro*.

Es esas líneas queda constancia de que, para García Lorca, Dalí estaba en un error al pretender el objetivismo a ultranza, un objetivismo que le merece el calificado de “dramático”, inteligente réplica a un Dalí que negaba

nada menos que “espíritu” a poéticas de la índole de la lorquiana. He aquí un sustancioso pasaje de dicha carta: “Yo siento cada día más el talento de Dalí. Me parece único y posee una serenidad y una *claridad* de juicio para lo que piensa, que es verdaderamente emocionante. Se equivoca y no importa (...) se lanza a unas ráfagas con tanta fe y tanta intensidad que parece increíble. Nada más dramático que esta objetividad”. (*Ibidem*, 543-4)

Otra carta al mismo receptor, pero ya de finales de marzo de 1928, certifica que, lejos de aproximarse al pensamiento daliniano, Lorca se va distanciando de él cada vez más, tanto por la vía de no tomárselo demasiado en serio, como por la de creerlo errado e injusto. En efecto, al comentarle a Gasch que a Salvador Dalí no le ha gustado ni la revista *Gallo* ni el modo de publicación que en sus páginas se ha hecho del “San Sebastián”, le dice: “Esto ya lo sabía yo. Su carta es deliciosa y nos hemos muerto de risa por las gansadas que tiene. Pero no tiene razón en absoluto. Es injusto. Y es irrazonable. No se puede llevar un criterio plástico a un arte literario. En esto es admirable, pero está equivocadísimo”. (*Id*, 557)

En corolario, la teoría subsumida en el “San Sebastián” no cabe aplicarla a la creación literaria cuanto a la pintura, podríamos concluir que siente Lorca, y por ende la hipótesis de una poética basada en la descrita imagen de Santa Lucía no era oportuna, lo cual no significa refrendar la poética figurada en San Lázaro. El poeta dice no, así pues, a Santa Lucía, pero no dice sí a San Lázaro, porque siente la necesidad de evolucionar, de imprimir un cambio a la escritura que ha culminado en el *Romancero gitano*.

La publicación de este poemario, a mediados de 1928, dio lugar a sendas cartas de Dalí¹⁴ y de Buñuel en las que se posicionaban manifiestamente en contra de la poética que ilustraba el *Romancero gitano*, cuyo éxito fue fulgurante. Pero la decisión de Lorca de emprender otro rumbo en poesía ya estaba tomada con anterioridad a recibir la acre crítica daliniana, en los primeros días de septiembre. Por eso le comunicó a Gasch, en carta fechada en Madrid el 8 de dicho mes: “Ayer me escribió una carta muy larga Dalí sobre mi libro (¿lo has recibido ya? Yo te lo mandé hace días). Carta aguda y arbitraria que plantea un pleito poético interesante. Claro que mi libro no lo han entendido los putrefactos, aunque ellos digan que sí.

¹⁴ Para el epistolario de Salvador Dalí a García Lorca, cf. Rafael Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

A pesar de todo, a mí ya no me interesa nada o casi nada. Se me ha muerto en las manos de la manera más tierna. Mi poesía tiende ahora otro vuelo más agudo todavía. Me parece que un vuelo personal”. (EC., 585)

10. Reorientación poética lorquiana

García Lorca buscaba una orientación distinta a la del *Romancero Gitano*, tal como corrobora su epistolario a partir de septiembre de 1928, en que trabaja en poemas bien diferentes a los del libro antecitado. Muy al inicio de ese mes, le participó a su amigo Jorge Zalamea: “Ahora tengo una poesía de *abrirse las venas*, una poesía *evadida* ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas. Amor de morir y burla de morir”. (Idem, 587)

Muy probablemente está aludiendo el poeta a textos como “Suicidio en Alejandría” y “Nadadora sumergida”, aunque a esta poética de drama y risa se asocia igualmente una de las dos odas que por entonces componía, como se advierte en un pasaje de una carta a Gasch escrita en agosto: “Estoy terminando la *Oda al Santísimo Sacramento*, que me parece de una gran fuerza expresiva y de factura original y novísima. Hago también la *Oda a Sesostris, el Sardanápalo de los griegos*, llena de humor y llanto y ritmo dionisiaco”. (Id, 579)

Los cuatro textos referidos, esto es “Nadadora sumergida”, “Suicidio en Alejandría”, “Oda a Sesostris y Sardanápalo”, pero también la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”, participan de otro modo de hacer poesía que se va distanciando del *Romancero gitano*. Lorca avanza a través de una poética de apariencia surrealista, aunque presidida por la conciencia y la lógica poéticas. Así se lo hace saber a Sebastià Gasch en otra carta, igualmente de septiembre, al remitirle para l'*Amic de les Arts*, en cuyas páginas aparecieron en el número datado el 31 de ese mes, los poemas en prosa “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría”. Transcribimos los renglones *ad hoc* de la misiva: “Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡ojo!, la *conciencia* más clara

los ilumina. Son los primeros que he hecho. Naturalmente, están en prosa porque el verso es una ligadura que no resisten.” (*Id.*, 588-9).¹⁵

Si a Gasch le remite “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría”, a Jorge Zalamea le había remitido, algunas semanas antes, las odas a Sesostris y al Sacramento (esta sin acabar), acompañadas del siguiente párrafo: “Esta Oda a Sesostris te gustará, porque entra dentro de mi género *furioso*. La Oda al Sacramento está ya casi terminada. Y me parece de una gran intensidad. Quizá el poema más grande que yo haya hecho.” Luego le copia un fragmento de la parte de la oda al Sacramento titulada “Demonio, segundo enemigo del alma”, y le indica que “Cada vez esta parte se va haciendo más oscura, más metafísica, hasta que al final surge la belleza cruelísima del enemigo, belleza hiriente, enemiga del amor”. (*EC.*, 582-3)

De estas líneas, anotamos las expresiones “más oscura, más metafísica”, porque no condicen en absoluto con el credo artístico de Santa Lucía, con el que tampoco concuerda el género “furioso” de la oda a Sesostris. Añádase que, con anterioridad, al mismo Zalamea le había enviado ya otro anticipo de la oda al Sacramento, destacándole el verso “El unicornio tiene lo que la rosa olvida”, alejandrino comentado por su autor en estos términos: “Tiene un encanto poético indefinido de conversación borrada”. (*Idem*, 577)

A la oscuridad, a la metafísica, y a la furia, sumamos ahora la inexactitud e indefinición poética que él mismo capta en ese verso, y que también supone un valor contrario a la Santa Lucía literaria de su relato. Lo que nosotros, en suma, colegimos que pretendió Lorca desde la segunda mitad de 1928 es que había que desentenderse de la propuesta teórica daliniana contenida en el “San Sebastián”, y recreada en el perfil de Santa Lucía, pero paralelamente había que superar la poética del *Romancero gitano* simbolizada en San Lázaro, abriéndose camino a través de una singladura poética nueva que, sin embargo, conserva algún parentesco -oscuridad, metafísica, furia, indefinición- con el personaje evangélico de su narración.

¹⁵ La expresión “mi nueva manera espiritualista” fue interpretada del modo siguiente por M. Auclair: “Su espiritualismo es una negación de todos los ‘ismos’, una manifestación, en el plano literario, de su rechazo a someterse a todo lo que sea un partido o corriente”. (1972, 137).

OBRAS CITADAS

- AUCLAIR, Marcelle, *Vida y muerte de García Lorca*, México, Era, 1972.
- GARCÍA LORCA, Federico. “Santa Lucía y San Lázaro”, *Revista de Occidente* 53 (diciembre, 1927): 145-55.
- , *Santa Lucía y San Lázaro*, prólogo de Julio Huélamo, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989.
- , *Obras Completas. I. Poesía*, edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.
- , *Epistolario Completo*, edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. I (De Fuente Vaqueros a Nueva York)*, Barcelona, Grijalbo, 1985.
- , *La vida excesiva de Salvador Dalí*, Barcelona, Empúries, 1988.
- MILLÁN, María Clementa, “García Lorca y la ciudad”, en VVAA., *Lecciones sobre Federico García Lorca*, edición de Andrés Soria Olmedo, Granada, Edición del Cincuentenario, 1986.
- RIBAS, Buenaventura, *Estudios históricos y bibliográficos sobre San Ramón de Peñafort*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1890.
- RODRIGO, Antonina, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1975.
- , *Lorca. Dalí: una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981.
- , *García Lorca, el amigo de Cataluña*, Barcelona, Edhasa, 1984.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988 (a).
- , “El viaje a la luna de un perro andaluz”, en VVAA., *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid, Universidad Complutense, 1988 (b).
- SEMPRÚN, Moraima de, *Las narraciones de Federico García Lorca: un franco enfoque*, Barcelona, Hispam, 1975.