CC BY NC SA

VERBEIA JOURNAL OF ENGLISH AND SPANISH STUDIES
REVISTA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS
2026. Monográfico
ISSN 2531-159X
Año X, Número 11

1966. Thirty-three Years Later, *La Niña de los Peines* Addresses Federico García Lorca

José Javier León Sillero
Universidad de Granada
jjleon@ugr.es
https://orcid.org/0000-0002-8594-8380

Recibido 25 de julio de 2026
Aceptado 24 de octubre de 2026
Publicado 31 de octubre de 2026

ABSTRACT
In the final years of her life, several researchers asked "*La Niña de los Peines*" about her relationship with Lorca and the veracity of her role in the central anecdote of Duende: Play and Theory. To the first question, Pastora Pavón usually responded by affirming their mutual friendship; her reactions to the second, however, were evasive, if not annoyed. Several accounts point to the reason for that discomfort: it does not seem that Pastora was much of a drinker, yet Lorca depicts her sipping manzanilla and, in one gulp, "a large glass of burning cazalla." But there is a third, unexplored aspect: the singer's feelings toward the concept we now know as duende. In 1966, she gave what appears to be her last interview and defined the duendes. Our hypothesis is that the singer is not referring to the Lorca-era "duende" (of which she has become the paradigm and high priestess), but rather to the pre-Lorca "duendes" (those of her artistic youth and maturity)..

KEYWORDS: duende(s), flamenco, García Lorca, lecture, alcohol.

1966. Treinta y tres años después, *La Niña de los Peines* interpela a Federico García Lorca

RESUMEN
En el último tramo de su vida, varios investigadores le preguntaron a *La Niña de los Peines* sobre su relación con Lorca y la veracidad de su protagonismo en la anécdota central de Juego y teoría del duende. A la primera pregunta, Pastora Pavón solía responder afirmando su amistad mutua; en cambio, sus reacciones a la segunda eran elusivas, cuando no molestas. Varios testimonios señalan la razón de aquel fastidio: no parece que Pastora fuese bebedora y Lorca la presenta consumiendo manzanilla, y, de un trago, "un gran vaso de cazalla como fuego". Pero hay un tercer aspecto inexplorado: el sentir de la cantaora hacia el concepto que hoy conocemos como duende. En 1966 concedió la que parece ser su última entrevista y definió los duendes. Nuestra hipótesis es que la cantaora no remite al duende lorquiano (del cual ha quedado como paradigma y suma sacerdotisa), sino, irónicamente, a los prelorquianos (los de su juventud y madurez artísticas).

PALABRAS CLAVE: duende(s), flamenco, García Lorca, conferencia, alcohol.

Cómo citar:
León Sillero, José Javier. "1966. Treinta y tres años después, *La Niña de los Peines* interpela a Federico García Lorca". *Verbeia, Monográfico* 11, 2026, pp. 56-84.

La entrevista era relativamente conocida. La había publicado el periódico *ABC* el 17 de abril de 1966 y la reprodujo Cristina Cruces Roldán en su monográfico sobre *La Niña de los Peines* (498-503), pero no ha generado, que sepamos, comentarios o análisis ante uno de los aspectos en los que Pastora había sido siempre más esquiva. La firmaba el entonces joven periodista, psicólogo y aficionado flamenco Manuel Alonso Vicedo (Gerena, Sevilla, 1939 – carretera N-IV, 1972) y la titulaba, a solo tres años de morir la artista: "Pastora Pavón, "Niña de los Peines", la cantaora más grande de todos los tiempos". Si uno creyera en la numerología o frecuentara la cábala o conociera los ritos asociados al grado máximo de maestría según el ritual francmasónico, este azar o exaltación del número 3 le podría sugestionar. 1933, año de la proclamación, en el centro aritmético, ideológico y poético de la conferencia lorquiana *Juego y teoría del duende*, de la anécdota flamenca por antonomasia, la de la Niña de los Peines cantando en una tabernilla gaditana, frente a Elvira la Caliente, Ignacio Espeleta, los Guarriros, Pablo Murube y un anónimo *hombrín* provocador. 1966, treinta y tres años después, aparición en prensa de la única declaración suya que conocemos sobre el duende al que, para siempre, quedaría su figura vinculada; mejor dicho: sobre los duendes. Se publicó a solo 3 años de su muerte, acaecida en Sevilla en 1969, y seguida, 3 años después, por la del periodista que con tanto afecto y admiración la trató en la que, según nuestro conocimiento, fue la última exposición pública de la cantaora. Muerte trágica la de Alonso Vicedo con solo 33 años, resultado de un accidente automovilístico en el que, además de quien era entonces subdirector de Radio Sevilla, perdieron la vida varios compañeros suyos.

Falta de datos y adornada de un breve, pero jugoso número de anécdotas, pocos son los jalones positivos de la relación que hubo entre las menos discutible y más añorada artista de la historia del flamenco, Pastora Pavón Cruz, *Niña de los Peines* (Sevilla, 1890 – 1969), y el escritor más idolatrado y traducido a otros idiomas de nuestra Edad de Plata –y el más imanador de lo flamenco hasta nuestros días–, Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898 – Barranco de Víznar, 1936). Todos los encuentros humanos tienen un anclaje espaciotemporal, sin embargo, en el caso de las personas célebres, existe una prehistoria que se nutre de noticias y de ausencia de noticias, en una cadena que, andando el tiempo, rellena los huecos de sentido con reelaboraciones. En este caso, podemos aventurar que Federico sabía de Pastora mucho antes de ser ambos presentados, si bien la ecuación no debió de funcionar viceversa. Difícil es, además, determinar categóricamente su nivel de frecuentación y confianza una vez se conocieron. Por todos estos motivos, valdría la pena

ISSN 2531-159X

intentar una aproximación que ordene la escasa información de la que disponemos, a pesar de una serie de peligros ciertos: el de la quimera de tantas anécdotas flamencas y lorquianas, el de su propio regodeo y el específico de la tradición oral: acumulativo y resuelto en variantes, tan sugestivo y rico como virtual.

En varios lugares[1] he postulado la enorme importancia que un trío humano y artístico, el formado por un torero de cartel gran aficionado flamenco (y "novelista, dramaturgo, mecenas, impulsor de empresas poéticas y musicales, eventual cronista taurino, presidente del Betis y de la Cruz Roja sevillana, labrador…") Ignacio Sánchez Mejías, una "cupletista que se atreve con el cante" (e "imitadora, bailarina/bailaora, actriz y coreógrafa") Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, y un poeta y dramaturgo ("que es, además, juglar, músico, cantante aficionado, conferenciante, pianista acompañante"), Federico García Lorca, tuvo para la vanguardia artística española de la Edad de Plata en campos como la danza, el teatro, el recital de salón, el arte flamenco en todas sus facetas y expresiones (cante, baile, toque, diseño escenográfico y coreográfico), la lírica, la grabación fonográfica, la canción popular y la conferencia. Pues bien, parece que sería esta pareja de amantes la que presentó al poeta y la cantaora, y eso no pudo suceder antes de 1927, dado que ese es el tardío año en que Sánchez Mejías y Lorca se conocieron personalmente; de hecho, Federico fue, de entre los miembros de su generación poética que llegarían a intimar con el diestro, el último en establecer contacto personal con él[2].

Si, como afirmó en una entrevista realizada por Manuel Barrios a la propia Pastora, el encuentro sucedió en Madrid y en la casa que Encarnación tenía en el exclusivo barrio de Almagro, este sería otro más, y acaso de los más valiosos ascendientes flamencos cuyo conocimiento le debería el autor de *Yerma* a la pareja de queridos

> Desgranando las cuentas de ese rosario de los cantes llevo la conversación hacia los versos de García Lorca, esos que se hicieron milagro de gracia en la garganta de Pastora Pavón. Cualquier otro artista hubiera inventado una larga historia de amistad constante, de permanente correspondencia espiritual entre la "cantaora" y el poeta. Ella, muy por encima de conveniencias y falsedades, aclara con su sinceridad limpia
>
> –No; García Lorca y yo nos conocimos en casa de "La Argentinita", estando presente Ignacio Sánchez Mejías. Lorca tocó el piano, yo canté y se entusiasmó hasta el delirio. (Cruces Roldán 488)

[1] Fundamentalmente en: León, Juego, Sangre y Llanto.
[2] Ver: León, Sangre 135 y Duende 184-185.

ISSN 2531-159X

La pesquisa que se ofrece en esta interviú es importante por el hecho de regalarnos un testimonio de primera mano, pero además es interesante: el mismo entrevistador la hace atractiva al acompañarla de observaciones muy sagaces. En época posterior, Manuel Bohórquez ampliará o aderezará aquella información en los siguientes términos

> La Niña de los Peines y Federico García Lorca se conocieron en la casa madrileña de la Argentinita, en una fiesta a la que la artista había sido invitada por el torero andaluz, sevillano como ella, Ignacio Sánchez Mejías, su buen amigo y degustador del arte de los Pavón, como lo era también su cuñado Joselito[3]. No menos importante era su amistad con Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, con la que comenzó a compartir escenarios en Sevilla a mediados de la segunda década del presente siglo [el XX]. Desde aquellos años, las dos artistas se profesaron una gran admiración y no tuvieron nunca reparos en manifestarlo públicamente cada vez que tenían ocasión. (Bohórquez 72)

Pero ¿es seguro que ese encuentro entre flamenca y poeta fue el primero? La fama de la Niña era grande desde la década de los diez, y en los veinte y treinta su figura se consagraba ya sin apenas disidencias en la afición. No era ese, todavía, el caso de Lorca, ocho años menor: él, desde luego, sí sabía ya de su "magisterio de gemidos". Disponemos de un dato bastante preciso gracias al escritor mexicano Alfonso Reyes (Monterrey, Nuevo León, 1889 – Ciudad de México, 1959), quien trató al granadino en España y en América y le dedicó, al año siguiente de su asesinato, el poema dramático *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*. En abril de 1922, Reyes, a la sazón encargado de negocios *ad interim* de la Legación de México en España, se había unido a Manuel de Falla y los dos hermanos Lorca en una excursión a Sevilla capitaneada por el músico. El testimonio que dejó escrito es relevante, menos para el plano cronobiográfico que intentamos desenvolver aquí que para el más general y significativo de los estudios musicales y, de forma más reducida, para balizar aquel camino especulativo que en Falla y Lorca –y más tarde en sus sucesores neojondistas– enlazaba catas de autenticidad, demostración de la jondura y obsesión por la pureza

[3] Ignacio, casado con Lola Gómez Ortega y antiguo banderillero en la cuadrilla de su hermano, José Gómez Ortega, *Joselito el Gallo*, y Encarna formaban una pareja que podríamos llamar de amantes conyugales: "La historia de amor fue un secreto a voces: no la ocultaban ante amigos y conocidos, aunque tampoco la pregonaran. Ignacio reparte sus días entre Madrid y Sevilla y en 1925, año en el que se formaliza la relación, ha alquilado una habitación en el Hotel Palace, que alterna con el domicilio de Encarnación, en el nº 42 de General Arrando, una casa señorial comprada gracias a sus éxitos europeos y americanos, con un patio interior de estilo sevillano que aún se conserva" (León, Duende 283).

ISSN 2531-159X

> He recorrido la ciudad, entre dos y tres de la mañana, en busca de la saeta antigua, clásica, acompañando al Maestro Falla que andaba como con sed de oírlas. A la salida de la Macarena, la Niña de los Peines nos hizo beber un chorro de voz, en cante flamenco de quiebra y fuga. "Esto no es la saeta —me decía, febril, el maestro Falla—. En Sevilla han retorcido la saeta por contaminación del flamenco". Y echamos a correr hacia San Lorenzo para atrapar la salida del Jesús del Gran Poder […]. Y Falla me tiraba del brazo, y seguimos rumbo a la Campana. La madrugada era un inmaculado cristal de hielo. Un frío místico nos calaba a todos (Reyes 128).

Contiene la declaración de Reyes un sugerente desvío, ya que, de manera muy delicada, muestra a la vez admiración, la propia, y reconvención, la ajena. Pero la admiración precede a la reconvención, y tal cosa es relevante.: "A la salida de la Macarena, la Niña de los Peines nos hizo beber un chorro de voz, en cante flamenco de quiebra y fuga". Imaginemos la escena: sale el paso de palio de la basílica y la Niña de los Peines, seguramente desde un balcón, le canta a la imagen de la Esperanza[4].

[4] Son varias las fuentes que aluden a las "anuales lecciones de cante que daba como gran ejecutante de saetas contratada en los balcones de la Semana Santa sevillana" (Cruces Roldán 382), incluso en la de Málaga, y muy conocida una fotografía publicada en la revista *Estampa* el 14 de mayo de1932: asomada a un balcón y en pose cantaora. Resulta, además, interesante para nuestro relato la caracterización que de su estilo saetero hace una crónica periodística publicada el 10 de abril de 1935: "La saeta de Pastora, flamenca, desgarrada, angustiosa, recuerda sus soleares o sus seguiriyas. No es saeta lo que canta la Niña de los Peines y, sin embargo, su cante gitano, su saeta flamenca, gusta mucho, sobre todo a los aficionados al cante. Al profano suelen no agradarles esos tercios que se pueden cantar a la guitarra". […] La Niña de los Peines, como saetera, es una de las más solicitadas. La copla que ella "sienta" la canta como nadie" (Cruces Roldán 365-366).

Verbeia 2026. Monográfico
Año X, Número 11, 56-84
ISSN 2531-159X



Podíamos decir que la «Niña de los Peines» está dirigiendo en esta foto la palabra a las masas. Pero, no. La verdad es que está cantando una saeta.

Figura 1 Estampa, Madrid, 14-V-1932

Pese a la desilusión de don Manuel, la impresión debió de ser inolvidable, hasta el punto de que resulta difícil no percibir una reverberación entre las palabras escritas por los dos escritores que presenciaron la acción en íntima camaradería, estas de Reyes y las del Lorca que, años después, cerrará el relato de la famosa anécdota ingeniada por él y protagonizada por Pastora con esta climática frase:

ISSN 2531-159X

> ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna, por su dolor y su sinceridad, de abrirse como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni. (García Lorca, Juego 143)

Falla erró el tiro geográfico. Si lo que anhelaba era escuchar lo que llamaba "la saeta antigua" debería haberse desplazado a Puente Genil, a Marchena, o, bastante más cerca de su casa, a Loja. Sevilla era la vanguardia saetera, el criadero de la flecha nueva. En Sevilla se experimentaba ya, mezclando (otros dirían mistificando), complejizando y añadiendo gorgoritos, ayeos y duendes –así, en plural– y las saetas viejas, las que había ido a cazar sin demasiado éxito la cuadrilla hispano-mexicana, apenas si se oían. A mediados de los 30, según se desprende de esta reseña de Galerín sobre Rocío Vega, *Niña de la Alfalfa*, han sido ya prácticamente postergadas por las aflamencadas y melismáticas, es decir, las modernas, cada vez más profesionalizadas y *artísticas*, esas que, por otra parte, eran las preferidas del público que asistía a las procesiones

> Rocío Vega se dio a conocer cantando unas saetas al viejo estilo, sin gorgoritos, ni ayes, ni tercios por seguiriyas. Eran unas saetas que cantara su madre, hoy vieja y ciega, en sus mocedades. Por eso llamaron tanto la atención: *Dónde vas tú, Virgen Pura, / Tan afligía y llorosa; / Vas a darle sepultura / A la prenda más hermosa / Que Dios tuvo en las alturas*. Saeta sencilla, sin ayes ni lamentos, sin esos. Ay, ay, ay, ayyyyyyy!… que duran más que el dolor mismo… Rocío sabe cantar y canta las saetas de los profesionales; pero la antigua, la suya, no la canta más que Rocío, hoy en plenitud de sus facultades. (Galerín, 10 de abril de 1935)

Un error de base y sus constantes reproducciones ha pretendido datar, para muchos, el que podría haber sido fehaciente primer encuentro entre Federico y Pastora, en la ciudad de Granada y a mediados de junio de 1922. Primer Concurso de Cante Jondo, organizado por un grupo de intelectuales, artistas y aficionaos entre los cuales destacaba, también por su entusiasmo hiperactivo, el entonces joven poeta local. Acababa de escribir un libro que exhibía características nuevas dentro de su producción, *Poema del cante jondo*, y de pronunciar una conferencia vicaria, en el aspecto musical y, más precisamente, en el entendimiento de lo flamenco, del maestro Falla: *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"*. Muchos son, como decimos, los artículos y libros que han reproducido el dato de la presencia de Pastora Pavón en Granada aquellos días y, si bien es cierto que Manuel de Falla procuró su asistencia y, con ella, el ascendiente de su autoridad, la Niña de los Peines no estuvo en la plaza de los Aljibes de la Alhambra los días 13 y 14, sencillamente porque se encontraba entonces trabajando en Barcelona y

ISSN 2531-159X

carecía del don de la bilocación. Daba cuenta de ese dato en una de sus crónicas sobre el concurso para *El Liberal* de Sevilla el siempre avisado Galerín: "Otro premio de mil pesetas al niño Francisco Ortega, *Caracol*, de Sevilla. ¿Por las saetas, quizá? Pues en Granada estaba Centeno, en Sevilla Encarnita, y en Barcelona La Niña de los Peines"[5]. A esta pertinaz confusión, cuyo último replicante hasta la fecha es Georges Didi-Huberman (66), bien pudiera haber contribuido la famosa caricatura de Antonio López Sancho, en cuyo extremo inferior izquierdo se sienta una flamenca que, de perfil y con mirada seria dirigida fijamente a un respetable de prohombres, algo se le parece. En esa viñeta, que de modo tan irónico el paso del tiempo ha convertido en símbolo de aquel encuentro, el joven Lorca se ubica, sentado detrás de Falla y frente a la Niña, en el tercio derecho de la composición. Ella debe de estar mojándose con el aguacero que en ese momento cae, pero no hace ningún ademán de cubrirse. Él parece divertido o inquieto mientras se lleva la mano a la cabeza, inclinándola un poco para protegerse. Sin embargo, ya lo hemos dicho, la escena no sucedió así. Las imágenes, al igual que "los relatos del pasado que ya nadie conoce son fáciles de amañar, como esos de viajes a países a los que nadie ha ido nunca" (Proust 371).



Figura 2. Sancho

[5] Se confunde, en cambio, Galerín en el nombre del jovencísimo cantaor: "Manuel (no Francisco) Ortega Juárez, Manolo Caracol, el entonces niño sevillano que cantó saetas modernas, no admitidas en el concurso […]. Saeteros sevillanos de cartel en aquel entonces eran, entre otros, [Manuel] Centeno, que en efecto estaba entre el público granadino, Encarnación Fernández Sol, *la Finito de Triana* y la Niña de los Peines, quien, según Galerín, se halla en ese momento en Barcelona. Luego Pastora Pavón no visitó Granada durante el Concurso, como han asegurado tantos flamencólogos […]. La Finito y la Niña de los Peines cantarían juntas en Granada, pero dos años después, en el Palacio de Carlos V y junto a las Gazpachas" (León, Burlas 126).

ISSN 2531-159X

Félix Grande, en su libro *García Lorca y el flamenco*, después de formular una patética queja sobre algunos críticos e historiadores que habían puesto en solfa la autenticidad de las experiencias flamencas del poeta y, más concretamente, sobre los "flamencólogos que sostienen, siquiera con esa media voz que suele usarse para la insinuación, que García Lorca no había vivido en realidad esa velada en la que habría sido protagonista Pastora Pavón, *la Niña de los Peines*" (Grande 75)[6], nos remite a dos historias relatadas por Agustín Penón y protagonizadas por nuestros protagonistas. Ninguna está fechada y, en ambas, la fuente es Enrique González García, amigo de juventud y *rinconcillista*, es decir, asiduo de la tertulia llamada El Rinconcillo, que solía reunirse en el café Alameda de Granada entre 1915 y, aproximadamente, 1929. Acudimos, para citarla, a la fuente original, publicada en el libro de Marta Osorio *Miedo, olvido y fantasía*

> Federico era muy cordial y difícilmente se ofendía. Enrique sólo recuerda haberlo visto seriamente enfadado una vez. Fue en un recital de cante que se dio en la Plaza de Toros[7]. Cuando la Niña de los Peines empezó a cantar el público no guardaba silencio, la gente seguía hablando y riendo. Entonces García Lorca se levantó furioso mandando callar y le obedecieron.
>
> Había una gran amistad entre la Niña de los Peines y Federico, que contaba con mucha gracia que una vez la vio en Sevilla detrás de una procesión. Federico la llamó a gritos, y para su sorpresa vio que la cantaora le explicó a Federico que había hecho promesa de guardar silencio hasta que terminara. Federico contaba lo sucedido imitando los gestos de la Niña de los Peines con tal habilidad que hacía reír a todos. (Osorio 187)

Podemos nosotros complementar este testimonio con otro de Emilia Llanos, amiga íntima de Federico con la que Penón conversó múltiples veces cuando, entre febrero de 1955 y septiembre de 1956, el escritor estadounidense de origen español se trasladó a Granada con el objeto de investigar todo lo que pudo sobre la vida y la muerte de aquel a quien tanto admiraba. Esto anota en sus cuadernos al principio del verano de 1955

> Durante todo el final de junio y los primeros días de julio, he podido conversar muchas veces con Emilia, le he contado mis planes sobre el libro que quiero escribir;

[6] Más que probablemente, la reunión a la que Félix Grande se refería no sucedió, o no en los términos y con los personajes a los que Lorca convocaba "en una tabernilla de Cádiz".
[7] Según noticias de la prensa local, el 21 de junio de 1922, esto es, una semana después del Concurso de Cante Jondo, así como un mes después, el 19 de julio, Pastora cantó en la plaza de toros de Granada, en el Festival pro-Asociación de Caridad, compartiendo cartel con la zambra de María la Gazpacha, que había actuado en el citado certamen cerrándolo sus dos noches (Cruzado).

ISSN 2531-159X

> un libro que sea a la vez un homenaje a Federico y una reparación de su asesinato. Que contribuya a dar a conocer públicamente la verdad de lo ocurrido y acerque a los lectores a la obra y la personalidad de un poeta extraordinario tan injustamente muerto y silenciado. Y Emilia me ha ido contando una infinidad de recuerdos y anécdotas.
>
> Que Federico era muy exagerado para reír… Que otras veces, cuando se quedaba abstraído, estaba mucho rato sin hablar con la boca apretada y las cejas levantadas…
>
> […]. Que una vez fueron juntos, con Federico y con Falla, a escuchar a la Niña de los Peines que actuaba en la plaza de toros, y que Falla y García Lorca al final fueron a saludarla… (Osorio 285)

Entre 1930 y 1932 hemos de situar la aparición primera del duende lorquiano. Federico residía aún en Nueva York cuando, en enero de 1930, le pidió por carta a su familia el envío de un viejo manuscrito, compuesto en la ya lejana hora juvenil, y custodiado en algún baúl de su casa. Tras informar a sus padres y hermanos sobre "las festividades de Pascua", transcurridas "con gran brillantez y un tiempo excelente", escribía

> Ya es seguro que voy a Cuba en el mes de Marzo. Onís me ha arreglado el viaje. Allí daré ocho o diez conferencias. Desearía que me enviaseis la conferencia de Góngora. Si no tenéis copia creo que Arboleya tiene. Claro es que no la daré como está, pero me servirá de base para una que escribo. Y me enviáis también, si tenéis, la conferencia del cante jondo. No para darla como está sino para recoger sugestiones de ella. Ya que es un asunto muy importante y que yo voy a presentar en polémica, no sólo en Cuba sino después en Madrid, este del cante jondo y la poesía andaluza.
>
> Yo trabajo bastante. Escribo un libro de poemas de interpretación de New York que produce enorme impresión a estos amigos por su fuerza. Yo creo que todo lo mío resulta pálido al lado de estas cosas que son en cierta manera *sinfónicas* como el ruido y la complejidad neoyorquina. (García Lorca, *Escribe* 86)

El de Nueva York fue un año crucial para García Lorca, un lapso vivido en medio de "la complejidad neoyorquina" que, parafraseando al propio poeta, concertó un ciclo *sinfónico* de sonidos armónicos y disonantes y que, en el caso de su visión del arte flamenco, iba a marcar en el punto de regreso otro de inflexión. Recibiría la remesa que solicitaba, los manuscritos originales de aquellas dos conferencias, curiosamente, las más antiguas de todas las suyas: *La imagen poética de don Luis de Góngora* (escrita entre 1925-26) y la que más nos incumbe ahora, *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"* (pronunciada en 1922). Y en Nueva York sería donde empezaría su importante revisión de ese texto sobre el flamenco, al que rebautizaría *Arquitectura del*

ISSN 2531-159X

cante jondo. Pues bien, es justo entre sus líneas que aparecen las primeras oraciones sobre su creación léxico-semántica, sobre su neologismo: el duende. Podría, entonces, pensarse, que el duende lorquiano surge en Nueva York, pero esto no es exacto: nace en las páginas de ese manuscrito, aunque todas las frases que lo entrañan, inaugurando la senda de su caracterización, resultan ser añadidos posteriores a la larga estancia neoyorquina. Llegamos a esta conclusión, en primer lugar, por los lugares que tales aditamentos ocupan en el autógrafo (líneas superpuestas, párrafos escritos en pequeños huecos horizontales, páginas agregadas) y la diferente tinta usada y, en segundo lugar, porque no hay noticia de que el conferenciante incluyera tales pasajes en la primera ocasión en que pronunció la charla: La Habana, 6 de abril de 1930, luego tuvo que realizar la operación ya en España. Y es justo en esos pasajes en los que aparece, también por primera vez, el importante vínculo entre la Niña de los Peines y el duende. Pero ¿por qué esa ligazón no se dio antes y, sobre todo, por qué no aparece previamente este duende neológico en la poética lorquiana? Es necesario realizar aquí una pausa, componer una digresión y brindar al lector una escena retrospectiva: la de los antecedentes del duende.

Los duendes de la tradición popular hispánica son criaturas mitológicas, trasgos y genios, cocos, espíritus que amedrentaban nuestras infancias hasta no hace demasiado tiempo. Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), define así a estos seres intangibles

> DVENDE. Es algún espíritu de los que cayeron con Lucifer, de los cuales unos bajaron al profundo, otros quedaron en la región del aire y algunos en la superficie de la tierra, según comúnmente se tiene. Éstos suelen, dentro de las casas y en las montañas y en las cuevas, espantar con algunas aparencias, tomando cuerpos fantásticos; y por esta razón se dijeron trasgos, vel quasi tarasgos o tarascos, del verbo δρασσω, *perturbo, molestiam affero, per syncopem factum ex* ταρασσω, *et* τ *in* Θ *mutata*. De aquí dio nombre Terencio al fanfarrón, espanta niños, y le llamó Traso, y en nuestro español tarasca por la mesma razón.

Estos duendes, que en diversas partes de España también se conocen como martinicos o martinillos, aparecen en la prosa y el teatro de Lorca tan tempranamente como en 1918 (*Impresiones y paisajes*) y continúan aconteciendo en años sucesivos: 1923 (*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*) y 1931 (*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*). Pero es curioso constatar cómo, en ese mismo arco temporal, otros duendes, bastante diferentes de los tradicionales, han eclosionado en el ambiente musical español. En 1914, Felipe Pedrell

ISSN 2531-159X

escribe un artículo en la revista granadina *La Alhambra* al que titula "Coplas e instrumentos populares" y en él define unos novísimos y, por lo que se verá, jergales duendes con estas palabras: "tal es el nombre, ciertamente gráfico que se da en el lenguaje técnico peculiar de este arte a los adornos que embellecen cada una de las notas de la melodía, como glosando las del cantador de la copla o la seguidilla danzada" (Pedrell, Coplas-II 3). Duendes, pues, físicos, claramente físicos, y sin duda musicales, instrumentales. Poco después es un conocido periodista y publicista del diario *El Liberal* de Sevilla, Agustín López Macías, *Galerín*, el que va a caracterizar, en una serie de entrevistas a artistas y artículos sobre flamenco publicados entre 1922 y 1935, unos duendes todavía musicales cuyo giro neológico logra ahora aflamencarse, y que pertenecen al uso particular de intérpretes y aficionados bajoandaluces. Así, de florituras o adornos instrumentales preferentemente de la cuerda, los duendes pasan a figurar un "cante sin letra muy adornado, gorgoritos, quejíos, ayeos, interpolaciones vocales, juegos melismáticos y guturales sobre la fase musical modal" (León, *Duende* 70). Un hallazgo metafórico de ingeniosos flamencos sevillanos y jerezanos probablemente basado en el aspecto travieso de los gnomos y geniecillos del folclor.

Son bastante persistentes estos duendes, pero habían sido olvidados o, mejor dicho, solapados por la posterior fuerza del avasallador lorquiano. No obstante, hay entre este y aquellos unos penúltimos genios más, los que nacieron en el seno de una comedia de los hermanos Álvarez Quintero titulada *Los duendes de Sevilla* justo cuando Lorca estaba en Nueva York, y no solo transitarían por los escenarios peninsulares tras su estreno en el Teatro de la Exposición Iberoamericana de Sevilla el 12 de octubre de 1929, sino que hicieron también las Américas, o al menos su Cono Sur. *Los duendes de Sevilla* es una obra teatral plagada de tipismo y clichés meridionales, una exaltación de la capital y sus hechizos que llega, en su acumulación de tópicos, a resultar irritante, pero que constituirá un eslabón fundamental, providencial incluso, entre la metáfora musical, física, y su salto metafísico. Son herederos de los anteriores, pero a ellos los Quintero les añaden matices inmateriales: "Son los duendes de la emoción íntima. Son los que cautivan. Es lo que no se puede expresar y se siente", revelan. "Sevilla tiene mucho de esto en sus canciones, en su música, en fin, en todas sus manifestaciones espirituales". Y continúan, en declaraciones al periodista Antonio Cacho y Zavala

> El título "Los duendes de Sevilla" no es nuestro. Lo hemos tomado de una frase popular sevillana. El pueblo dice que cuando el rasgueo de una guitarra o la voz de un cantaor conmueve y hace llorar, es que han salido, de las cuerdas del instrumento

Verbeia 2026. Monográfico
Año X, Número 11, 56-84
ISSN 2531-159X

> o de la boca del artista, los duendes del cante. Y nosotros, ampliando la imagen, decimos, o mejor dicho, insinuamos, que toda Sevilla tiene duendes que cautivan y emocionan. (León, *Duende* 76-77)[8]

Regresa Lorca a España en 1930, tras su estancia en Estados Unidos y Cuba, y se la encuentra invadida de duendes durante aproximadamente tres años: los de los Quintero, representados de ciudad en ciudad y de teatro en teatro por diversas compañías, sobre todo la de Carmen Díaz, la actriz que estrenó la obra e interpretó a su protagonista y con la que García Lorca tenía pensado colaborar en varios proyectos[9]. Periódicos y revistas de la época dan noticia invariable de su devenir y es, precisamente, en el lapso de mayor trasiego de la comedia, 1930-1932, que podemos fechar por primera vez en la obra de Lorca las noticias de un duende-otro, de una idea estética que ya no es la de los martinicos del folclor castellano y andaluz, pero que tampoco son –en Lorca nunca lo fueron– los "gorgoritos sin letra", corporales, melismáticos, que habían concebido los flamencos bajoandaluces. ¿Pudo influir una literatura, si no en las antípodas, enemiga en términos estéticos de la que hacía Federico García Lorca, en el devenir del duende que finalmente prevalecerá? Cuesta responder que sí, sin embargo, los indicios de ese ascendiente se nos imponen paso a paso. No había abandonado, entretanto, Lorca, sus lucubraciones sobre la inspiración y el hecho poético, tan antiguas en él y sostenidas en el tiempo como las que atañían al cante jondo. De hecho, no solo estaba reciente la primera lectura de su conferencia *Imaginación, inspiración, evasión* (Ateneo de Granada, 1928), sino que había sido repetida en los años siguientes, primero en Bilbao y luego en Nueva York y la Habana, en 1929-1930 (García Lorca, Finding 7), de modo que, aun a riesgo de desviarnos ligeramente de nuestro discurso, es necesario dejar constancia de un asunto al que dedicaremos parte de un próximo trabajo[10]: la relación directa que, según entendemos, existe entre el último de los miembros de aquella tríada, es decir, la evasión, y el hallazgo inmediato del duende. Dicho de otro modo: si el duende nace en trama y urdimbre flamencas y flamencos son una buena cantidad de sus motivos y *personae*, no podemos obviar el hecho de que aflora, seguramente, como necesidad del poeta de abundar en las que siempre fueron tareas de su especulación: la emoción y su trasferencia, la inspiración, el tránsito de la metáfora a la imagen, los hechos poéticos.

[8] Toda esta cadena, desde los duendes del folclor hasta el lorquiano, se rastrea y analiza en León, Duende 53-94.
[9] Véase el capítulo "García Lorca y Carmen Díaz" en Anderson, Lorca y las actrices 87-141.
[10] León, José Javier. "La juerga y lo negro. El duende o la evasión". En *F.G.L.: Flamenco García Lorca*. Granada: Centro García Lorca, en prensa.

ISSN 2531-159X

Lo adelantamos más arriba: las primeras menciones a la Niña de los Peines en un contexto *duendístico* aparecen en un párrafo de *Arquitectura del cante jondo*, concretamente manuscritas en una página añadida, y su contexto es la serie de discos de goma laca que el conferenciante está haciendo escuchar a su auditorio. En el curso de su charla ha reproducido ya dos cantes, cuya presentación es esta (García Lorca, *Arquitectura* 117-118)

> Este cantaor es malo. Canta sólo con la garganta; no tiene duende. Sólo vive para grandes músicos desorientados.
>
> [disco]
>
> En cambio, vamos a oír al duende de los duendes, al de los sonidos negros: a Manuel Torres, que ha subido al cielo hace dos meses y sobre cuyo ataúd pusieron unas rosas con mi nombre. Este es, señores, el gran estilo.
>
> [disco]
>
> Manuel, aquí en la hermosa Argentina pongo hoy tu voz, captada en la dramática luna negra del disco del gramófono. Quisiera que, rodeado del inmenso silencio en que estás ahora, oyeras el tumulto de dalias y besos que quisiera poner a tus pies de rey de[l] cantar.

Desconocemos a qué cantaor tilda Lorca de falto de duende, pero Christopher Maurer ha postulado que pudiera tratarse de Pepe Marchena, en una intuición que compartimos y hemos apuntalado con varios argumentos (León, *Duende* 35-36). El contraste con la siguiente audición que va a proveer es estudiado: un cante de Manuel Torres, tótem masculino absoluto de *Juego y teoría del duende*, la conferencia que Lorca dará al año siguiente, 1933, y dedicatario una década antes de las "Viñetas flamencas" de su *Poema del cante jondo*, con la famosa frase: "A Manuel Torres, Niño de Jerez, que tiene tronco de Faraón". Muy poco después Lorca va a convocar, justamente, a su tótem femenino, la Niña de los Peines, por medio de este pasaje (García Lorca, *Arquitectura* 121)

> Esta seguiriya [que] ustedes van a oír está cantada por Pastora Pavón, "la Niña de los Peines", maestra de gemidos, criatura martirizada por la luna o bacante furiosa. Verde máscara gitana a quien el duende pone mejillas temblonas de muchacha recién besada. La voz de esta mujer excepcional rompe los moldes de toda escuela de canto, como rompe los moldes de toda música construida. Cuando parece que desafina no es que desafina, sino todo lo contrario: que afina de manera increíble, puesto que, por milagro especial de estilo y pasión, ella da tercios y cuartos de tono imposibles de registrar en el pentagrama.

Verbeia 2026. Monográfico
Año X, Número 11, 56-84
ISSN 2531-159X

[disco]

(Aquí se puede tocar y si se encuentra "La Niña de los Peines: Un elogio"[11])

Al menos cuatro conceptos apuntados en ese párrafo pasarán, con mayor desarrollo, detalle y superior altura poética, a la conferencia del duende. Así, las caracterizaciones de Pastora como "maestra de gemidos, criatura martirizada por la luna o bacante furiosa" y "Verde máscara gitana a quien el duende pone mejillas temblonas de muchacha recién besada" conducen en 1933 a esta sentencia: el duende "Convierte con mágico poder una hermosa muchacha en paralítica de la luna, o llena de rubores adolescentes a un viejo roto que pide limosna por las tiendas de vino". Y en el caso del sintagma "bacante furiosa" aplicado a la artista, Lorca va a entreverar y coronar la escena de la famosa anécdota protagonizada por ella con una sucesión fastuosa de metáforas y símiles, todos de carácter dionisíaco.

"La anécdota admirable" me atreví a titular aquel relato, acaso el más célebre y reproducido de la historiografía flamenca, narrado "a la clásica, esmerado planteamiento, afiligranado nudo y resonante y patético desenlace". Constituye, en el marco de *Juego y teoría del duende* "su centro de gravedad y su perla radiante, por su coherencia argumental, su desenvoltura plástica y la impresión que deja en el lector". Cuatrocientas cincuenta y cuatro palabras organizadas de modo tan sencillo como efectivo para poner en pie "la escena de la transfiguración de Pastora Pavón en un antro de Cádiz, ante un público de entendidos y espoleada por un displicente y malévolo comentario y un vaso de aguardiente de vino anisado de alta graduación" (León, *Duende* 96-97). Conviene reproducirla íntegra, despojada de lastres antiguos y corregidos los errores de lectura que se habían acumulado desde su edición príncipe.

[11] Se pregunta Christopher Maurer: "Al mencionar en el manuscrito "La Niña de los Peines: Un elogio", ¿se refiere FGL a un texto suyo perdido, como el que había escrito sobre Antonia Mercé, La Argentina? Es difícil creer que pensaba agregar aquí el texto de otro escritor" (García Lorca, *Arquitectura* 177).

ISSN 2531-159X

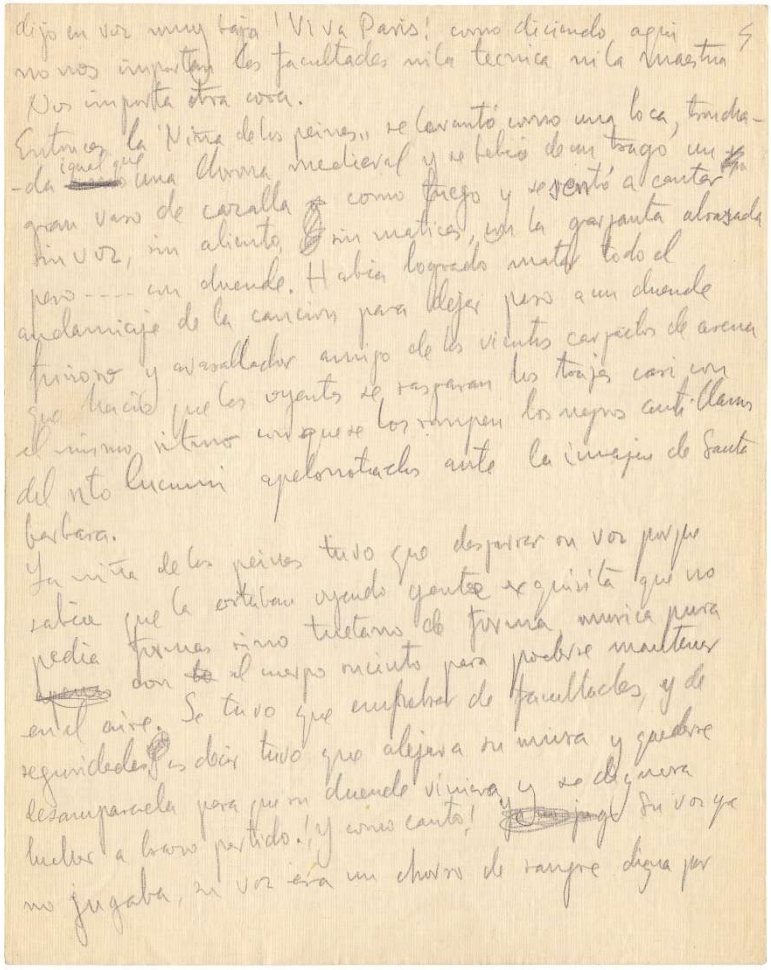


Figura 3. Manuscrito

Una vez la cantaora andaluza Pastora Pavón, *la Niña de los Peines*, sombrío genio hispánico equivalente en capacidad de fantasía a Goya o Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo; y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales obscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados.

Allí estaba Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana, a quien preguntaron una vez: "¿Cómo no trabajas?", y él, con una sonrisa digna de Argantonio, respondió: "¿Cómo voy a trabajar si soy de Cádiz?". Allí estaba Elvira la Caliente, aristócrata ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el 30 no se quiso casar con un Rothschild porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Guarriros, que la gente cree carniceros, pero en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión. Y en un ángulo el imponente ganadero don Pablo Murube con un aire de máscara cretense. Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Solo y con sarcasmo un hombre pequeñito, de esos hombrines bailarines que salen de pronto de las botellas de aguardiente, dijo

ISSN 2531-159X

> en voz muy baja: "¡Viva París!", como diciendo: "Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica ni la maestría. Nos importa otra cosa".
>
> Entonces la Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción, para dejar paso a un duende furioso y avasallador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes, casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí apelotonados ante la imagen de Santa Bárbara.
>
> La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz, porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de forma, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades, es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna, por su dolor y su sinceridad, de abrirse como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni. (García Lorca, *Juego* 142-143)

Que el curso de la presente argumentación no sea óbice para proclamar, las veces que sea preciso, el amplio aliento poemático de las conferencias lorquianas, que en casos como este sobresale. ¿Sería consciente Pastora del regalo viral que Lorca le hizo con esta intervención, realizada sobre su memoria, recompuesta, probablemente no sucedida en términos históricos, de naturaleza poética y, por ende, vivificante? No podemos estar seguros. En cambio, su marido, el también cantaor Pepe Pinto (Sevilla, 1903-1969), sí se apercibió, lúcidamente, además, tal como se desprende de las respuestas que, en una entrevista de mayo de 1958, le da a Manuel Naranjo Ríos cuando este le solicita que valore su altura artística

> Pregunta: ¿Cree Vd. que su mujer ha ganado dinero en relación a su talla?
>
> Respuesta: Creo que si en estos tiempos naciera una Niña de los Peines ganaría lo que quisiera y pondría la entrada al precio que quisiera. Ella es como el oro de 18 quilates. En Pastora todo es todo. Ya lo dijo García Lorca en una de sus conferencias. Ha sido el intelectual que ha sabido reconocer su valor excepcional.
>
> Pregunta: ¿Tiene Vd. algún resentimiento con los intelectuales de ahora?
>
> Respuesta: Muchísimo. No han sabido darle a Pastora Pavón Cruz el valor que tiene. Hay excepciones: García Lorca, Zuloaga, Rubinstein. Pero otros muchos hablan de todo y no tienen un recuerdo para esta clase de artista, que cuando se vaya ya no vuelve a nacer. Sus "gemíos" salen del corazón, ella llora cantando… (León, *Duende* 132)

ISSN 2531-159X

En relativo contraste con esta visión, por otros testimonios, asimismo de naturaleza periodística, conocemos las desabridas reacciones de la Niña a preguntas sobre la autenticidad de la anécdota. En 1972, tres años después de la muerte no solo de ella sino de Pepe Pinto, Manuel Barrios impugnaba, del famoso pasaje de la ingesta del ardiente y grande vaso de cazalla, "su autenticidad *física*, real, a la vez que celebraba su verosimilitud ejemplar y su verdad simbólica" (León, *Duende* 130)

> No importa que la anécdota no sea verdadera. Al menos, a nosotros nos la desmintió la propia Pastora, diciendo: "Ni aquello ocurrió nunca, ni yo he tomado en mi vida un vaso de aguardiente". No importa, porque quienes hemos vivido el cante con fidelidad a su rito, sabemos que es verdad, alentara o no esta verdad en los ecos, los humos y los trémolos de una escena concreta. (Barrios 97-98)

Semejantemente, en otra entrevista que le había hecho Luis Caballero Polo y que fue publicada en 1987 por la revista *Candil*, la protagonista de la historia de la taberna insiste en su queja. Con respeto, dice Caballero Polo, le preguntó si lo que contaba Federico sobre ella era cierto

> Según deduje de su respuesta, lo único que le importó de la pregunta fue lo del gran vaso de cazalla, y se perdió explicándome cómo ella no había sido jamás bebedora. No pude lograr que me recordara aquella fiesta flamenca al lado de Federico. Sin embargo, insistí sobre su conocimiento con el poeta: "Sí hombre, sí, García Lorca. Ese me escribió a mí unas letras *mu* bonitas, las lorqueñas. Le gustaba mucho el cante". (Caballero Polo 37)

En lo que respecta al asunto del abuso etílico, y a pesar de algún documento en el que Pastora aparece relacionada con una cantidad modesta o incluso humorística de alcohol[12],

[12] Una es muy temprana, de 1901 o 1903 –dependiendo de la fuente– y sucede en el debut madrileño de una Niña aún muy niña: "En aquel Café del Brillante me pasó una cosa muy chusca. Me dieron cerveza y yo, como no la había tomado nunca, me despisté con la espuma y pedí un terrón de azúcar y lo eché dentro del jarro" (Cruces Roldán102). La segunda procede de una crónica firmada en 1925 por Galerín y nos la presenta en Sevilla, a punto de cantar saetas en una calle Sierpes «cuajada de cantaores y cantaoras":

"En los balcones de la Peña Liberal está Pastora, la Niña de los Peines. Allí estamos invitados y allí veremos el desfile.

Pastora está nerviosa, y rechaza una copa de jerez.

–No pue sé –dice su hermano Arturo–. Mejó que le traigan café y coñá pa jacé un morenito.

Y así se hace" (Cruces Roldán 299).

Existen, por otra parte, testimonios de signo opuesto, que muestran a la artista recriminando a su familia, hermanos o marido, por haber bebido en exceso.

ISSN 2531-159X

estas dos informaciones vendrían a ser corroboradas, años más tarde, por su propio sobrino, el pianista y compositor Arturo Pavón, quien "en declaraciones vertidas en el programa radiofónico *Madrid flamenco*, de Onda Madrid, les confirmó a José Manuel Gamboa y Juan Verdú que su tía era abstemia" (León, *Duende* 131). Contamos, además, con el testimonio de su hija adoptiva, Pastora Escacena Pavón, que tilda el suceso de la cazalla de "totalmente falso" y afirma que a su madre "le molestó bastante" (Bohórquez 73). Contrariedad, evasivas, hartazgo tal vez. No otra cosa parece desprenderse de estas aseveraciones. Incluso la alusión a las lorqueñas, en realidad unas bulerías magistrales de su cuño cuyas letras le habrían sido suministradas por el propio Federico, pero que acusan de inmediato su impronta popular[13], contribuye a ese desapego o incomodidad que desprenden las palabras de Pastora. Comprensibles, en buena medida, ya que la asunción sin ambages del relato lorquiano supondría para ella, para la visión de sí misma que la cantaora tendría, un cuestionamiento de "dos razones que atañían directamente a su pundonor"

> La primera es que alguien como Pastora Pavón, mujer y gitana, y mujer gitana de otra época, no podía tolerar que se la tachara públicamente de bebedora: aunque no fuese esta la intención de Lorca es difícil considerar novicio en el escanciado a quien, después de haber ido calentándose con el pálido vino de Sanlúcar, que hasta hace poco podía llegar a los 17º de graduación alcohólica en volumen, se mete entre pecho y espalda un vaso más, y grande, de un anisado capaz de alcanzar los 40º. La segunda es que no es plato del gusto de ningún profesional que de él se diga que para desempeñar bien su oficio ha tenido que entonarse tanto. (León, *Duende* 131)

Federico García Lorca pronunció su conferencia *Juego y teoría del duende* en cuatro ocasiones, las cuatro en el Cono Sur Americano: dos en Buenos Aires, el 20 de octubre de 1933 (Asociación Amigos del Arte) y el 14 de noviembre, (Teatro Avenida), una en Rosario, el 22 de diciembre (allí la subtituló "El enigma del alma española") y, la última, el 6 de febrero de 1934 en Montevideo.

[13] Las "lorqueñas" fueron grabadas en 1949, con la guitarra de Melchor de Marchena. "Aunque estas coplillas están atribuidas a García Lorca, Antonio y David Hurtado demuestran que dos de sus estrofas (*Esquilones de plata* y *En lo alto del cerro de Palomares*) se corresponden con sendos cantos de arada cántabro y castellano-leonés, que "se meten" con la música de Quiroga de la copla "No me llames Dolores" (Cruces Roldán 413-414).

ISSN 2531-159X



Figura 4. Teatro Avenida

Mas nunca la dictó en España, si bien estuvo a punto de hacerlo, según se colige de la noticia que el 30 de enero de 1936 daba el periódico *El Liberal* de Bilbao

> Ha despertado gran interés la conferencia que mañana jueves, a las siete de la tarde, dará en el Ateneo el gran poeta andaluz Federico García Lorca sobre "Juego y teoría del duende español". Es un intento, como ya dijimos, de descubrir el espíritu oculto del arte nacional.
>
> Dada la personalidad del conferenciante y el grato recuerdo que dejó en Bilbao su disertación de hace seis años en el mismo centro, la sala del Ateneo se verá seguramente muy concurrida.

Sin embargo, según informaría luego la prensa vizcaína, el acto fue suspendido por haberse visto apremiado el poeta a salir hacia Madrid la noche anterior a su cita (*Conferencias* 6). Es, pues, posible afirmar que la anécdota que la Niña rehuía no fue nunca escenificada en territorio ibérico por su persuasivo y seguramente enduendado autor; por consiguiente, su difusión tendría que aguardar a la llegada de las ediciones literarias, bonaerense la primera

ISSN 2531-159X

de todas, como la conferencia misma, publicada por la editorial Losada a cargo de Guillermo de Torre en 1942, y la primera española, de 1954, a cargo de Arturo del Hoyo para la editorial Aguilar[14]. Con lógica que pudiéramos llamar sistemática, justo dos años después, en 1956, la Real Academia aprueba la inclusión, para la edición 18ª de su *Diccionario de la lengua española*, de la acepción novísima de la voz "duende". Con idéntica lógica proclamaríamos: resultado natural del empuje del texto lorquiano. Pero esto es inexacto, ya que fueron los hermanos Álvarez Quintero, académicos de la Real a la sazón, los responsables de que se incluyera la acepción flamante, amparados en su propia autoridad literaria, no en la de Lorca. Fueron, pues, los heridos rivales, seguramente aguijoneados por el éxito ahora ya imparable del duende lorquiano y vejados por el olvido de los suyos, de sus duendes costumbristas y teatrales, los que, según consta en dos cédulas que se hallan en el archivo de la RAE, redactarían aquella primera definición: "*And*. Encanto misterioso e inefable. *Los duendes del cante flamenco*". Un andalucismo. Ejemplificado en plural. Igual que los duendes de los artistas bajoandaluces de los años veinte y treinta del siglo XX.

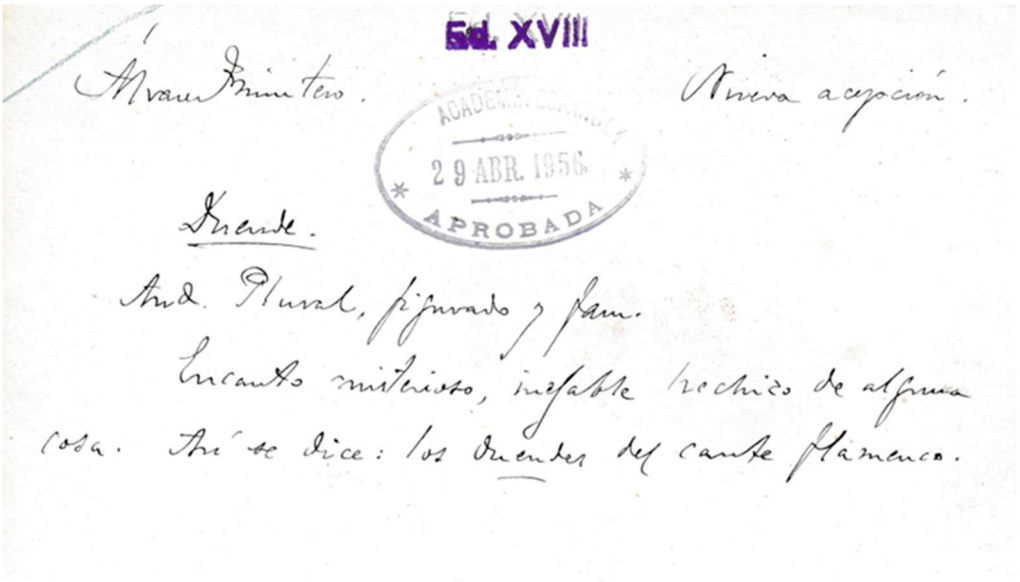


Figura 5 FEA_duende_18_AQ_r

[14] Ambas bajo el título "Teoría y juego del duende", que no sería corregido hasta que, en 1984, Christopher Maurer editó las *Conferencias* de Lorca para la editorial Alianza.

ISSN 2531-159X

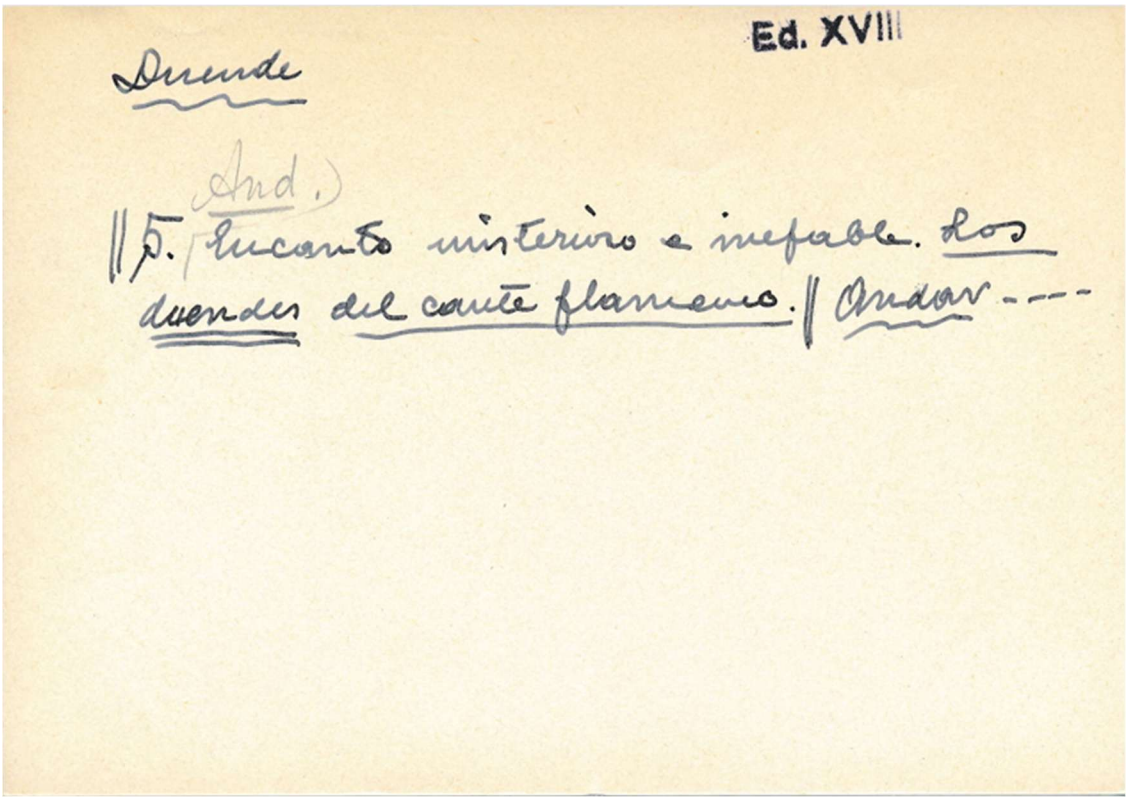


Figura 6. FEA_duende_18_r

El mismo plural que, para nuestra –relativa– sorpresa, usará Manuel Alonso Vicedo (66) en la entrevista de la que hemos dado cuenta al inicio de este artículo, realizada a una Niña de los Peines de 76 años: "La familia –dice el periodista– ha constituido el gran delirio de Pastora. Su obsesión. Como si sus duendes gitanos le hubiesen dado un pecado que expiar". Y esto en una entrevista en la que Pastora habla de Lorca, el paladín del duende singular y singularizado, satisfaciendo así, por otro lado, uno de los extremos que intentamos indagar, el de su relación personal con él

ISSN 2531-159X

GENTE DE SEVILLA

"NO TEMO A LA MUERTE PORQUE NO LA CONOZCO"

PASTORA PAVON, "NIÑA DE LOS PEINES", LA CANTAORA MAS GRANDE DE TODOS LOS TIEMPOS



Por MANUEL ALONSO VICEDO

AL fondo de la Alameda, en Calatrava, 20, calle con aires que mueren en la Barqueta, aún resuena, en gorgojeo íntimo y quejido maduro, una voz que hace historia.

Pastora Pavón —gafas negras, pelo gris, en lucha con el recuerdo y la memoria— ilustra su pecho con un medallón del Cristo del Gran Poder. Sortijas. Pulseras. Mucho oro. Fulgor de casta vieja. Pendientes caros. Sonrisa nueva.

«Peinate tu con mis peines
mis peines son de canela
el gachó que se peine
con mis peines
canela lleva de veras...»

Allá por los principios de siglo, Pastora era niña prodigio. De las de garganta fabulosa y sensibilidad exquisita. Una aprendiz de virgen gitana. Feucha, seca, de familia humilde y con casa trianera.

Un día arrancó con sus «peines» al público. Fue sello para toda la vida. Apellido ilustre. Marchamo de la mejor ley para abrir una existencia.

Pastora Pavón, «Niña de los Peines», bronce renegrío, con ojos empequeñecidos y hundidos de tanto vivir, corazón a golpe de simpatía, voz ronca y clara, pierde su fecha de nacimiento por el laberinto de los sueños y la fuerza de la necesidad.

Mis años son míos, pero sepa usted que yo empecé a cantar antes que Manuel Torres.

* * *

Corría el mes de abril de 1949. El espectáculo «España y su cantaora» había sido un fracaso económico. Cerca de 200.000 pesetas costó montarlo. Iba por todo lo alto. Original de Molina, Moles y Arturito Pavón, que se abría paso con fuerza en el difícil mundo del arte flamenco, y con Pastora como base, y Pepe Pinto, Carmen Florido, Imperio de Triana, y un sinfín de nombres. Después de recorrer media España, marido y mujer decidieron el fin, cara al público, de la mejor «cantaora» de todos los tiempos: «la Niña de los Peines». Y en un pueblo triste, g r a n d e pero desangelado, con mucho vino de cosecha y pocos olores a cante grande, cantó Pastora por última vez:

—Tenía tanta rabia que no me dolió en aquellos momentos saber que me iba. Más de treinta mil duros nos costaba el espectáculo, y era para pensarlo. Aquella noche no lloré. ¡Tenía tanta rabia que el público no hubiese comprendido mi cante...!

En el teatro Crisfel, de Alcázar de San Juan, se despidió Pastora. Desde entonces homenajes, reuniones de amigos, magisterio desinteresado y arranques por capricho a eso del mediodía, por lo bajini, en su Bar Pinto de la Campana para enseñar a los que luchan por un duro o por la Llave del Cante, o acaso en su principal izquierda de Calatrava, 20, junto a los canarios que le animan o el mudo tocadiscos que arranca dormidos sueños de perdidas grandezas.

* * *

—Cuando tenía siete años actué por primera vez en público. Esto ocurrió en una taberna que había en la Puerta Osario, llamada de Ceferino, frente por frente al Perneo.

Tomás Pavón, su hermano, ganaba 12 pesetas diarias en esta taberna por cantar un rato. Pero de sangre caliente y buenas hechuras, no se zafaba de los encantos de las mocitas. Y alguna que otra noche faltaba a su cita. Cuenta Pastora...

—El dueño de la taberna, que conocía mis condiciones, porque iba yo por allí con mi hermano, me dijo un día que cantara. Y canté. En «toas partes» se hizo silencio. Desde aquel día estaba deseando que mi Tomás se fuese de jarana. Porque ganaba su sueldo y en casa hacía falta, mucha falta...

Además el suelo de «cá» Ceferino se llenaba de perrillas al terminar su actuación. Como una lluvia prometedora. Y de una voz en cuerpo pequeño —ni ocho años siquiera— salían tangos como nadie e s c u c h ó. Fue sensación en aquella época de grandes «cantaores» y buenas entendederas para captar lo que llevaba quejido amargo o alegre son.

—Pero mi padre, que Dios tenga en su gloria, se empeñó en ir a Madrid. Quería ver a su hermano, el tío Diánez. Y allá nos fuimos. No se puede imaginar la que pasamos al llegar a la capital. Mientras íbamos de camino la mujer de mi tío murió, y cuando llegamos a la casa, ésta estaba cerrada. De no haber sido por doña Ciriaca, vecina de mi tío, nos hubiéramos muerto de hambre.

El Madrid de principios de siglo era oscuro horizonte para la infeliz pareja. Querían volver a Sevilla. Imposible. Ni siquiera podían llenar el estómago de caliente. Pero un día, por casualidad, encontraron a tío Diánez, que gritaba su pena negra en una taberna, adonde almorzaba a diario.

El tratante de ganado acusó el golpe de la muerte de su esposa. Ni la alegría de ver a la hermana le rehizo. Se desmoralizó, y hubo de acudir al Monte de Piedad para pasar los días.

—¿Que tu hija canta como los ángeles? ¡Anda ya, mujer...! Con esa edad —se resistía Diánez a creer en Pastorilla.

Tío Diánez y la madre de Pastora discutieron. Pero unos gorgojeos, ni siquiera tientos, animaron al tío. Fueron al Brillante, en la calle Montera donde el vino corría a mares y los flamencos ganaban su buen dinero. Angel Baeza se puso a la guitarra tras mucho insistir, porque aquella criatura no le merecía garantía alguna. Y de pronto, entre la barahúnda siempre arisca de los entrebastidores folklóricos, surgió un torrente. Fuerte. Sereno. Cogiendo el compás como un ancla el fondo de los ríos. La mano izquierda en el espaldar de la silla de Baeza; la derecha en la cintura. Igual que durante toda la vida. Sin inmutarse. Sin aspavientos.

—Me contrataron en el Brillante, y apenas tenía ocho años.

La madre de Pastora puso precio: siete pesetas. Pero los gendarmes ponían inconvenientes. Unas copas y un regalo oportuno aconsejaban a la pareja dar media vuelta cuando aparecía Pastora.

Un año estuve en Madrid. De siete pe-

Figura 7. Alonso Vicedo

ISSN 2531-159X

> —Yo tuve gran amistad con Federico García Lorca. Era un poeta extraordinario. Y un hombre que gustaba de la juerga como nadie. ¿Usted sabe que invento para mí un cante? Las lorqueñas tuvieron mucho éxito. ¿Quiere que le cante una?
>
> En dos horas de charla no ha probado nada. Ni agua. Y allí hay coñac, whisky, buenas tapas. Y renace esa lorqueña que dice: "Esquilones de plata, bueyes rumbones; esas sí que son señas de labradores…".[15]

Un retrato tan sintético como expresivo del granadino –gran amigo, buen aficionao a la juerga flamenca, poeta extraordinario, creador para ella de un cante–, que cuestionaría, si lo complementamos con las elogiosas referencias a Pastora que contienen las conferencias lorquianas, las visiones escépticas sobre el conocimiento y la admiración mutua que estos dos campeones de la cultura de la Edad de Plata se tendrían, pero que sería insuficiente para impugnar del todo esa impresión que los rastreos biográficos arrojan porfiadamente, es decir, la de una amistad ni tan frecuente en citas ni tan exacta o especialmente intensa[16]. Ahora bien, si en 1969 ya nadie, o prácticamente nadie, habla de duendes y todo el mundo, flamenco o no, se refiere al duende, ¿a qué obedece el juego de Alonso Vicedo? La respuesta se halla en el desenlace mismo de la entrevista:

> —¿Por qué el gitano canta de esa manera tan especial?
> —Por los duendes, hijo.
> —¿Y qué son los duendes?
> —Unos dedos que no se ven, pero que te ayudan en la garganta a jugar con las letras.
> —¿Le asusta la muerte?
> —¿La muerte…? Ahora mismo, todavía no.
> —¿Por qué razón?
> —Como no la conozco...
>
> Y los escalofríos de los "duendes" gitanos movieron las hojas de los álamos viejos de la Alameda al hablar de la muerte. Al sentir el lamento de la sacerdotisa gitana del cante. De la mujer con la que Sevilla tiene una gran

[15] Con pocas variaciones, Pastora solía ofrecer esa respuesta a la recurrente pregunta. Ocho años antes, en una entrevista que le hizo Gonzalo Carvajal y que publicó el diario *Pueblo* el 6 de febrero de 1961, adoptó esta forma:

> "–¿Era muy amiga de García Lorca?
> –Mucho. Él escribió, para que yo las cantase, "las lorqueñas". ¿Las escuchó usted alguna vez? Esas que dicen: "Esquilones de plata bueyes rumbones; esas sí que son señas de labraores"." (Cruces Roldán 389)

[16] Conviene recordar ahora la perspicaz sentencia de Manuel Barrios al comentar las palabras de Pastora, mujer de limpia sinceridad, "muy por encima de conveniencias y falsedades", sobre Lorca: "Cualquier otro artista hubiera inventado una larga historia de amistad constante, de permanente correspondencia espiritual entre la "cantaora" y el poeta".

ISSN 2531-159X

> deuda. Que Dios quiera pague pronto. Mañana, puede ser tarde. (Alonso Vicedo 66)

El periodista había escrito *duendes* y no *duende* en este contexto (canoro, funeral, flamenco y gitano) y en un país en la que el neologismo estaba extendido y sus antecesores habían sido preteridos en favor del lorquiano, y lo hace por contagio y porque su homenaje a Pastora ha de ser, también, tributo a los duendes calés de su gorjeo. Que coinciden de lleno con los de la juventud y la madurez de su arte hasta en la precisión del sintagma, *duendes gitanos*: el 25 de enero de 1933 Pastora y José se casaron en la iglesia de la Macarena; Lorca ya había hablado públicamente de su duende; sin embargo, en la crónica del posterior convite, publicada por *El Liberal* y titulada "Una boda de rumbo", se relataba cómo, tras escuchar los asistentes un dúo de guitarras entre Antonio Moreno y el Niño Ricardo, Pastora cantó "sus famosos fandanguillos estilo Pinto con "duendes" gitanos" y el esposo se los contestó "con letras alusivas que levantaban tempestades de aplausos"[17] (Ortiz Nuevo, Pastora). El juego espaciotemporal de espejos, cadencias, señas y simetría no precisa de glosa.

[17] "Pinto no es gitano pero hace fandanguillos con duendes gitanos: entre Galerín y los Quintero basculan estos duendes de los himeneos" (León 88-89).

ISSN 2531-159X

setas a doce diarias, más lo que se llevaban los gendarmes, que los empresarios deducían de su hipotético sueldo superior.

Luego, Bilbao. Café de Las Columnas. Y un ambiente sensacional. Nueve años. Cante grande. Era inverosímil. No entendían mucho pero atraía aquello.

—Allí —narra Pastora mientras juega con su oro de 18 quilates que esconden sus muñecas— hubo más inconvenientes. Los guardias del norte eran distintos... ¡de principio!, y me prohibieron cantar a causa de mi edad. Pero veinte pesetas diarias hacían milagros. Y mientras «cayeron» éstas, canté. Así un año, con Zuloaga, el gran pintor, como visitante empedernido y consejero.

De Bilbao al Café España, de Málaga. Y de nuevo, vuelta a Sevilla. Ya en figura. Con bronce en la «subía» y «dulce» en el último tercio. Su popularidad crecía. Su familia empezaba la buena vida. Ella, su arte. Novedades. Lloréns. Imperial. Con Luisi, Dora la Cordobesita, Raquel Meller. Todas delante; Pastora, detrás, cerrando espectáculo. Porque Pastora fue la primera que llevó el flamenco al escenario de un teatro: cuando se presentó en el Trianon Palace.

El piso de Calatrava, 20, está lleno de recuerdos. En la salita de estar, con un



balcón que recoge aires de Alameda y Barqueta, en fusión entrañables, el cante, los toros, la juerga, una Sevilla ya mítica, muchas fotos ampliadas para cuadros grandes de rebordes negros.

Pepe Pinto y Pastora Pavón en laborioso trabajo de Novoa, en la pared de la izquierda; el padre Tarín, debajo. Al lado, Arturo y Tomás, sus hermanos; enfrente, la madre de Pastora. Luego, por muchos sitios, mucha gente, pero ya en cuadros pequeños y lugares secundarios.

Pastora y Pepe —conocidos allá en 1917 cuando el maestro de la «saeta» hacía de croupier en El Arahal— son felices desde que se casaron allá por 1930 en la Macarena. A su manera. Con sus rarezas. Con discusiones de cante y afinidades de alma.

—Discutimos, pero desde que nos casamos es mi marido, y yo le obedezco— sentencia en frase de aparente ingenuidad los labios pintados de rojo carmín, en coquetería femenina, de la gitana más prodigiosa de la historia del cante.

—Para mí —dice Pastora—, la Argentinita ha sido la mejor de los tiempos, sin discusión.

—¿Y entre ellos?

—Mi hermano Tomás ha sido el más redondo; Chacón, el mejor de los castellanos, y Manuel Torres, el más intenso, pero muy desigual, y mi marido, a quien mucha gente no conoce, yo sí, en el trance bueno, porque la gente le ha obligado a lo comercial.

—¿Y de los actuales?

—Antonio Mairena, que es indiscutible, y la gran promesa que es el Chocolate, muchacho con unas condiciones fabulosas.

Pastora habla a latigazos. Sin miedo. Arrasando con todo. Como si estas palabras fueran de testamento artístico. Se arranca...

—La mitad de los flamencos de hoy no saben cantar; como también le digo —continúa con rapidez— que el público de hoy, pese a todo lo que se habla, entiende menos que el de antes. Gusta de lo facilón, echa a los «puros»...

La familia ha constituido el gran delirio de Pastora. Su obsesión. Como si sus duendes gitanos le hubiesen dado un pecado que expiar. Siempre pensó en ella. Y por ella trabajó y gastó más dinero del que cabría en su gran cofre de joyas, relleno de oro viejo y brillantes de alto precio.

—¿Por qué tanto delirio por la familia?

La pregunta queda en soledad. La lengua chasquea entre los surcos rojizos y opacos de sus labios. Mira al techo. Canta el canario. Carraspea Pepe Pinto:

¡Por ver a mi madre diera
un dedito de mi mano,
el que más falta me hiciera.

Como un torrente desatado surgió la voz. Cuando calla, sonríe. Se abre su pecho.

—¿Sabe una cosa? ¡Me gustaría trabajar de nuevo! Sentir el calor del público.

—¿Por qué?

Cierra sus compuertas. Tamborilea sobre la mesa-camilla. Coordina una vieja idea. Acoraza su serenidad.

—Los homenajes no me gustan. No me gustan...

* * *

«El reinado sin fin» —que exclama Juan Bernier, al referirse a la voz de Pastora—, con las siete decenas de años bien cumplidas, nos habla de miles de cosas. A borbotones. Deshilvanadamente. Como ahora puede pensar. Se para en algo que le gusta y que recuerda. Por ejemplo, en Alfonso XIII:

—Su Majestad era uno de los hombres más simpáticos y flamencos que he conocido; con frecuencia me mandaba llamar a Palacio. Y allí canté para los Reyes de Italia, para el presidente de la República Francesa, para el príncipe de Gales...

Viene el recuerdo. Y por bajo, jugando su expresión a los viejos tiempos, se entona un poquillo. Con esa fibra única y enorme, de cuchillo cortante. Y cuenta.

—De la duquesa de Alba tengo los mejores recuerdos. El duque la llamaba «Totó», y cada vez que yo iba a su palacio, siempre me preguntaba lo mismo: «Pastora, ¿qué nos vas a cantar?» Y yo le respondía: «¡Lo que usted quiera, señora duquesa...»

Cuando Pastora hila delgado hay que dejarla. Se encapricha en ello. Y lo recuerda todo a la perfección, cosa que no le sucede en importantes pasajes de su vida. Falla más su memoria y su físico, que su voz, en puro y permanente milagro. Y el genio de la bulería a golpe, de la petenera en sus tres tipos, y, sobre todo, del tango. Aún recuerda uno de los que solía cantar a la duquesa de Alba y a los Reyes de España, en aquellas fiestas de a mil duros por noche. Lo repite sola. Sin acompañamiento:

Me gusta verte llorar.
Tus lágrimas me parecen
caracolillos del mar.
Si muchas veces pego palitos
es porque me gusta verte llorar.

Este monstruo sagrado que ganaba cien pesetas cuando Chacón cantaba por treinta, dobraba uno de a mil antes de la guerra. Cuando lo recuerda, señala otra senda:

—La señá Gabriela, la madre de los Gallos, me quería mucho, y todos los hijos. José era un tío; Rafael era más chusma. Pero todas las nochebuenas me llamaban a su casa. Yo iba siempre, comía con ellos y cantaba hasta el amanecer. Incluso unos días antes de que «Bailaor» acabara con Joselito, fui a cantarle, y me dijo: «Pastora, tengo «hambre» de la Niña de los Peines, de su cante...»

Y en silencio, sin decir nada, sólo por la expresión, por las arrugas que tiemblan y la mirada que baja, pasea por entre nosotros Joselito por la Alameda, en el impresionante cortejo fúnebre que para la historia ya es página amarilla y vieja.

—Yo tuve gran amistad con Federico García Lorca. Era un poeta extraordinario. Y un hombre que gustaba de la juerga como nadie. ¿Usted sabe que inventó para mí un cante? Las lorqueñas tuvieron mucho éxito. ¿Quiere que le cante una?...

En dos horas de charla no ha probado nada. Ni agua. Y allí hay coñac, whisky, buenas tapas. Y renace esa lorqueña que dice: «Esquilones de plata, bueyes rumbones; esas sí que son señas de labradores...»

—¿Supersticiosa?

—Sí, lo soy. No puedo negarlo.

—¿Siente envidia de algo?

—De nada ni de nadie.

—¿De qué se arrepiente?

—De no haber sido mejor, aunque no me creo mala.

—¿Qué le duele del público?

—Que no comprendiera mi cante cuando volví a él, deseosa de entregarme en cuerpo y alma. Lo del año 1949 no se puede olvidá por una artista como yo...

—¿Y de los intelectuales?

—Que hayan sido tan duros con el flamenco.

—Lo malo de los flamencos de hoy...

—Que no estudian y van a las reuniones a «hincharse» de comer y de «fandanguear»...

—Pastora, ¿su gran pasión?

—Las joyas.

—¿Por qué el gitano canta de esa manera tan especial?

—Por los duendes, hijo.

—¿Y qué son los duendes?

—Unos dedos que no se ven, pero que te ayudan en la garganta a jugar con las letras.

—¿Le asusta la muerte?

—¿La muerte...? Ahora mismo, todavía no.

—¿Por qué razón?

—Como no la conozco...

Y los escalofríos de los «duendes» gitanos movieron las hojas de los álamos viejos de la Alameda al hablar de la muerte. Al sentir el lamento de la sacerdotisa gitana del cante. De la mujer con la que Sevilla tiene una gran deuda. Que Dios quiera pague pronto. Mañana, puede ser tarde.

Y Pastora Pavón «Niña de los Peines», la «cantaora» más grande de todos los tiempos, bautizada en San Román y nacida en la calle Butrón número 4, seguirá sentada en las mañanas de sol en su Bar Pinto, de la Campana, enseñando a los que luchan por ganar un duro y a los que pretenden la Llave del Cante.

Figura 8. Alonso Vicedo

Verbeia 2026. Monográfico
Año X, Número 11, 56-84
ISSN 2531-159X

Duendes guturales y modulados ("te ayudan en la garganta a jugar con las letras") que, en el habla cotidiana de la cantaora, no llegarían a impregnarse del forjado por el poeta ("no está en la garganta, el duende sube por dentro, desde las plantas de los pies"[18]), pese a ser Pastora misma su vestal máxima, la encargada de mantener la llama eterna de lo jondo y la musa de una escena en la que el duende ha peleado y vencido en doble lid: al ángel y a la musa.

Pero Alonso conoce bien la alianza con lo viejo, la herida y la muerte radical en *Juego y teoría del duende*, por eso le pregunta enseguida a una Pastora anciana ya, enferma y casi ciega por el trance final. De este modo logra convocar, sobre las mismas tablas, los escalofríos de los viejos duendes tremolantes y el "tuétano de forma" del último en llegar a escena. No obstante, lo sustancial aquí es otra cosa: es la retracción que logra Pastora, inopinada o irónica, gracias a su vibrante definición. "Unos dedos que no se ven, pero que te ayudan en la garganta a jugar con las letras": los duendes. Causa indudable de que ciertas gargantas privilegiadas trinen de ese modo tan especial.

OBRAS CITADAS

Alonso Vicedo, Manuel. "Pastora Pavón, 'Niña de los Peines', la cantaora más grande de todos los tiempos". *ABC*, de Sevilla, 17 de abril de 1966, pp. 65-66.

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Los duendes de Sevilla*. Sociedad General Española de Librería, 1929.

Anderson, Andrew A. *Lorca y las actrices de sus últimos proyectos teatrales [1935-1936]*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2026.

Barrios, Manuel. *Ese difícil mundo del flamenco*. Universidad de Sevilla, 2000.

Bohórquez Casado, Manuel. *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón. Vida y obra de la reina del cante flamenco.* Signatura, 2000.

Caballero Polo, Luis. "Cantaores conocidos, compañeros y amigos: Pastora Pavón". *Revista Candil*, vol. 53, septiembre-octubre 1987, p. 37.

"Conferencias. Conferencia suspendida". *El Noticiero Bilbaíno*, 30 de enero de 1936, p. 6.

Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Castalia, 1995.

Cruces Roldán, Cristina. *La Niña de los Peines: El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Almuzara, 2009.

[18] Lorca 2024, 139 y 140.

ISSN 2531-159X

Cruzado, Ángeles. "De la cueva al papel. La zambra granadina vista por la literatura y la prensa en torno a 1922 (I)". *Flamencas por derecho*. 2 de diciembre 2025, https://www.flamencasporderecho.com/tag/pepa-la-gazpacha/.

Didi-Huberman, Georges. *"En el aire conmovido…"*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024.

"En el Ateneo. La conferencia de Federico García Lorca" *El Liberal,* de Bilbao, 30 de enero 1936. p. 10.

Galerín. "La Niña de la Alfalfa". *El Liberal*, de Sevilla, 10 de abril 1935.

García Lorca, Federico. *Conferencias. Vols. 1 y 2*, editado por Christopher Maurer. Alianza, 1984.

García Lorca, Federico. *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]*, editado por Christopher Maurer. Poesía. Revista ilustrada de información poética, nos. 23 y 24, 1985.

García Lorca, Federico. *Arquitectura del cante jondo*, editado por Christopher Maurer. Comares, 2000.

García Lorca, Federico. *Finding duende. Duende: Play and Theory. Imagination, Inspiration, Evasion*, editado por José Javier León y Christopher Maurer. The University of Chicago Press, 2023.

García Lorca, Federico. *Juego y teoría del duende*, editado por José Javier León. 2ª edición. Athenaica, 2024.

García Lorca, Federico. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, editado por José Javier León. El Paseo, 2026.

Grande, Félix. *García Lorca y el flamenco*. Mondadori, 1992.

León, José Javier. *La sangre derramada. Ecos de la tauromaquia de Sánchez Mejías en García Lorca.* Seguido de *El pase de la muerte,* de Ignacio Sánchez Mejías. Athenaica, 2020.

León, José Javier. *De Federico a Silverio, con amor*. Universidad de Granada, 2021

León, José Javier. *El duende, hallazgo y cliché*. 3ª edición. Athenaica, 2024.

Ortiz Nuevo, José Luis. Pastora en la hemerografía de su época. CD interactivo *La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco-Fonotrón, 2004.

Osorio, Marta. *Miedo, olvido y fantasía. Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca (1955-1956)*. Comares, 2009.

ISSN 2531-159X

Pedrell, Felipe. "Coplas e instrumentos populares". *La Alhambra*, 31 de diciembre 1914, pp. 542-545. Reproducido en *Arte musical*, 13 de octubre 1916, pp. 2-4

Proust, Marcel. *El tiempo recobrado (A la busca del tiempo perdido, VII)*. El paseo, 2024.

Reyes, Alfonso. *Obras completas. Vol. II.* México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

ISSN 2531-159X