MONOGRÁFICO 11. 2026 ISSN 2531-159X

VERBEIA

VERBEIA
VERBEIA
VERBEIA
VERBEIA

JOURNAL OF ENGLISH AND SPANISH STUDIES

REVISTA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

MONOGRÁFICO

LORCA EN PERSPECTIVA. NUEVAS VOCES Y HORIZONTES CRÍTICOS EN EL 90º ANIVERSARIO DE SU MUERTE

LORCA IN PERSPECTIVE. NEW VOICES AND CRITICAL HORIZONS ON THE 90TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH

Universidad Camilo José Cela

COMITÉ EDITORIAL. EDITORIAL BOARD

Editoras / Editors
Sonia Sánchez Martínez
(Universidad Camilo José Cela, España)
I**sabel Morales Jareño**
(Universidad Camilo José Cela, España)
Emilio Cañadas Rodríguez
(Universidad Camilo José Cela, España)

Editor adjunto. Sección Literatura / Co-editor. Literature
Emilio Cañadas Rodríguez
(Universidad Camilo José Cela, España)
Editora adjunta. Sección Lingüística / Co-editor. Linguistics
Ana Ibáñez
(Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)
Editor adjunto. Sección Didáctica de la Lengua y la Literatura / Co-editor.
Silvia Molina Plaza
(Universidad Politécnica de Madrid, España)
Editor adjunto. Sección Enseñanza del Español / Co-editor.
Inés Gutiérrez-González
(Keele University, Reino Unido)

Consejo Editorial
Editorial Board
Sonia Betancort (Universidad Camilo José Cela, España)
Presentación Caballero (Universidad Camilo José Cela, España)
María Guadalupe Dorado Escribano (Universidad Complutense de Madrid, España)
Pilar Ester Mariñoso (Universidad Camilo José Cela, España)
Mara Fuertes-Gutiérrez (Open University, Reino Unido)
Beatriz González Moreno (Universidad de Castilla-La Mancha, España)
Ana M. Martín Castillejos (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Álvaro Moraleda (Universidad Camilo José Cela, España)
Mª Jesús Perea Villena (Universidad Camilo José Cela, España)
Susana Inés Pérez Alonso (Universidad Camilo José Cela, España)
Aimee Pozorski (Central Connecticut State University, Estados Unidos)
Margarita Rigal (Universidad de Castilla-La Mancha, España)
David Río (Universidad del País Vasco, España)
Gustavo Sánchez Canales (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Tunde Szecsi (Florida Gulf Coast University, Estados Unidos)
Victoria del Valle (Universidad Paderborn, Alemania)
László Varga (University of Sopron, Hungary)

Rector de la UCJC
Jaime Olmedo Ramos

ISSN 2531-159X
Verbeia®
Journal of English and Spanish Studies
Revista de Estudios Filológicos
Monográfico AÑO X. NÚMERO 11
OCTUBRE 2026
Lugar de edición:
UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA
Facultad de Educación
Urb. Villafranca del Castillo
Calle Castillo de Alarcón, 49
28692 Villanueva de la Cañada
Madrid

editoraverbeia@ucjc.edu
literaturaverbeia@ucjc.edu
linguisticaverbeia@ucjc.edu
didacticaverbeia@ucjc.edu
https://journals.ucjc.edu/VREF /

MONOGRÁFICO 11

LORCA EN PERSPECTIVA. NUEVAS VOCES Y HORIZONTES CRÍTICOS EN EL 90º ANIVERSARIO DE SU MUERTE

LORCA IN PERSPECTIVE. NEW VOICES AND CRITICAL HORIZONS ON THE 90TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH

EDITORA

María Jesús Perea Villena

COLABORADORES

Enriqueta Barranco-Castillo

Concha G. Badía-Fraga

José Javier León Sillero

Dolores Manjón Cabeza Cruz

María Jesús Perea Villena

TABLE OF CONTENTS

ÍNDICE

LORCA EN PERSPECTIVA.
NUEVAS VOCES Y HORIZONTES CRÍTICOS
EN EL 90º ANIVERSARIO DE SU MUERTE

LORCA IN PERSPECTIVE.
NEW VOICES AND CRITICAL HORIZONS
ON THE 90TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH

Presentación.
Lorca en perspectiva: Nuevas voces y horizontes críticos en el 90º aniversario de su muerte
Presentation.
Lorca in Perspective: New Voices and Critical Horizons on the 90th Anniversary of His Death
María Jesús Perea Villena.....6

El ocultismo en el epistolario lorquiano
The Occult in Lorca's Collected Letters (1916-1926)
Enriqueta Barranco Castillo.....14

El grito material: análisis del carácter expresivo de los objetos en las tragedias rurales de Federico García Lorca
The Material Scream: An Analysis of the Expressive Nature of Objects in Federico García Lorca's Rural Tragedies
Concha G. Badía-Fraga.....36

1966. Treinta y tres años después, *La Niña de los Peines* interpela a Federico García Lorca
1966. Thirty-three Years Later, *La Niña de los Peines* Addresses Federico García Lorca
José Javier León Sillero.....56

Federico García Lorca visto por Emilia Llanos Medina. Construcción y transmisión de la imagen del poeta
Federico García Lorca as Seen by Emilia Llanos Medina. The Construction and Transmission of the Poet's Image
Dolores Manjón Cabeza Cruz ……85

La Ciudad desenmascarada: Hiperrealismo, Posthumanismo y Determinismo en "Poeta en Nueva York" de Federico García Lorca
The unveiled city: Hyperrealism, Posthumanism, and Determinism in Federico García Lorca's Poeta en Nueva York
María Jesús Perea Villena……108

Presentación.
Lorca en perspectiva: Nuevas voces y horizontes críticos en el 90º aniversario de su muerte

Presentation.
Lorca in perspective: New voices and critical horizons on the 90th anniversary of his death

María Jesús Perea Villena
Universidad Camilo José Cela

Apenas unos cuarenta kilómetros separan Fuente Vaqueros, lugar de nacimiento de Federico García Lorca, de Padul, enclave situado en el corazón del Valle de Lecrín. Sin embargo, esa corta distancia geográfica condensa una densa red de vínculos culturales e históricos que ayudan a comprender la profunda relación entre el poeta granadino y su entorno. Allí, en Padul, se encuentra el origen de este monográfico. Fue allí donde se celebraron en octubre de 2025, las VI Jornadas de Estudios del Valle de Lecrín, organizadas por el Centro de Estudios Históricos del Valle de Lecrín y La Alpujarra (CEHVAL) y vinculadas al proyecto FEMMALE del grupo de investigación GRIMM de la Universidad Camilo José Cela, bajo el título *Literatura, identidades y espacios dialógicos desde una perspectiva local y global*.

Este encuentro académico y cultural reunió a más de una treintena de especialistas e investigadores procedentes de distintas disciplinas, con el propósito de analizar cómo la literatura, la historia, la arqueología, la memoria y otros campos del conocimiento contribuyen a la construcción de identidades individuales y colectivas, así como a la interpretación de los territorios y de sus transformaciones a lo largo del tiempo. Aquel foro de reflexión, celebrado apenas un año antes de la efeméride que ahora nos convoca, puso de manifiesto la vigencia de las conexiones entre Federico García Lorca y los grandes ejes temáticos que vertebran su producción artística: la identidad, la memoria, la pertenencia y el espacio. Lejos de constituir una figura anclada exclusivamente en la tradición literaria española, Lorca continúa siendo un referente universal cuya obra dialoga con cuestiones

Verbeia 2026. Monográfico
Año X, Número 11, 6-13
ISSN 2531-159X

fundamentales de la experiencia humana, trascendiendo fronteras tanto lingüísticas como geográficas. Su universo poético y dramático emerge de una realidad profundamente enraizada en Andalucía y, al mismo tiempo, se proyecta hacia escenarios globales donde resuenan sensibilidades y aspiraciones compartidas con otros grandes referentes de su momento histórico, sociocultural y posteriores.

Mucho se ha escrito sobre Federico García Lorca y, de manera particular, sobre las circunstancias de su asesinato en agosto de 1936. Las investigaciones históricas han contribuido a esclarecer aspectos esenciales de aquel episodio traumático que convirtió al poeta en uno de los símbolos más reconocibles de la tragedia cultural de la Guerra Civil española. Sin embargo, noventa años después, este monográfico aspira a celebrar la extraordinaria vitalidad de su legado artístico e intelectual, reivindicando la riqueza y la diversidad de las aproximaciones que su obra sigue suscitando. En estas palabras preliminares, nos gustaría hablar del poder de la escritura y del valor del arte en García Lorca como expresión viva de una comunidad, tema este que quizá se encuentre en la raíz de todo lo que el lector puede encontrar en estas páginas.

La voz de Lorca se gesta y aflora del entorno al que hacíamos alusión anteriormente y del que surgen estas líneas, del universo humano de la Vega de Granada, de sus relatos, preocupaciones y diferentes formas de aproximarse al mundo de sus gentes. Desde esta perspectiva, la concepción lorquiana de la creación artística se fundamenta en una profunda correspondencia entre la sensibilidad individual del creador y la conciencia colectiva de su pueblo. Lejos de entender el arte como una manifestación ajena a las circunstancias históricas y culturales que lo hacen posible, García Lorca reconoce así en él una expresión de la experiencia compartida y de las formas de sensibilidad que configuran la identidad de una comunidad.

Esta convicción adquiere especial relevancia en su concepción del teatro, cuya legitimidad artística se vincula estrechamente con su capacidad para interpretar las inquietudes sociales y la singularidad cultural de un pueblo. Así lo sostiene en su “Charla sobre teatro” (1935), donde establece una relación de reciprocidad entre la vitalidad cultural de una sociedad y su compromiso con la creación escénica, al tiempo que reivindica la responsabilidad del teatro como expresión de la memoria y de las experiencias humanas que conforman su identidad histórica. Aunque formuladas a propósito del género dramático, estas reflexiones permiten reconocer una concepción de la creación que atraviesa el conjunto de la obra lorquiana, en la que la sensibilidad individual se encuentra

ISSN 2531-159X

profundamente arraigada en el universo simbólico y cultural de la comunidad desde la que se gesta. La literatura adquiere así una dimensión que trasciende la experiencia particular del creador, pues en ella confluyen las voces y memoria de quienes comparten una determinada visión del mundo y realidad histórica.

La creación se configura, desde esta perspectiva, como un espacio de conocimiento y reflexión sobre la condición humana, en el que la emoción adquiere una dimensión compartida y la experiencia particular se proyecta hacia una comprensión más amplia de la existencia. Quizá sea precisamente en esa necesidad de conferir expresión a lo vivido donde resida uno de los impulsos más profundos de la escritura. Si García Lorca supo transformar en materia poética los paisajes, y la sensibilidad de su Granada natal, la filósofa y poeta Chantal Maillard ha reconocido en la escritura una forma de dar cauce a aquello que, de otro modo, permanecería en la intimidad del sufrimiento, al escribir para "no llorar tan adentro, tan a escondidas" (72). Ambas concepciones, desde horizontes estéticos y vitales diferentes, permiten reconocer en la palabra literaria una forma de exteriorización de la experiencia que, nacida de la subjetividad, encuentra nuevas posibilidades de significación en su encuentro con los otros y en las distintas experiencias hermenéuticas sucedidas a través del tiempo.

Desde esta misma convicción, las páginas que conforman el presente monográfico aspiran a contribuir a ese diálogo ininterrumpido entre la obra lorquiana y las sucesivas generaciones de lectores e investigadores que continúan interrogando sus múltiples dimensiones. Noventa años después de su muerte, la escritura de García Lorca conserva una extraordinaria capacidad para suscitar nuevas interpretaciones y establecer correspondencias con las preocupaciones estéticas y humanas de nuestra sociedad contemporánea. En esa persistencia de su palabra, renovada por cada lectura y por cada aproximación crítica, reconocemos la vigencia de aquel latido colectivo que el poeta consideraba inseparable de toda creación artística y que continúa resonando, con renovada intensidad, en el horizonte de la literatura contemporánea.

Los trabajos aquí reunidos ofrecen una mirada plural que se aleja deliberadamente de los itinerarios más transitados de la crítica lorquiana para iluminar aspectos menos conocidos o habitualmente situados fuera del foco académico predominante. Desde la exploración de elementos simbólicos y esotéricos presentes en su imaginario creativo hasta el análisis de su dimensión artística y musical pasando por el amor a los objetos y la influencia de figuras femeninas trascendentales en su vida, la construcción de identidades de género o nuevas

ISSN 2531-159X

interpretaciones estéticas e hiperrealistas de *Poeta en Nueva York*, con este monográfico proponemos una lectura abierta de su obra desde los parámetros de la crítica literaria y estudios culturales contemporáneos.

Por consiguiente, estas páginas constituyen una invitación al diálogo entre disciplinas y entre distintas formas de aproximarse a una figura cuya capacidad de interpelarnos permanece intacta. Porque Federico García Lorca, noventa años después de su muerte, continúa siendo un creador contemporáneo capaz de inspirar nuevas lecturas y ofrecer herramientas para comprender tanto nuestro pasado como los desafíos culturales del presente.

En primer lugar, el artículo "1966. Treinta y tres años después, la Niña de los Peines interpela a Federico García Lorca", de José Javier León Sillero, propone una revisión histórico-crítica de las relaciones entre el poeta granadino, Pastora Pavón y la configuración estética del duende. A partir de una entrevista concedida por la cantaora en 1966, su artículo cuestiona la identificación tradicional entre su concepción del fenómeno flamenco y la formulación teórica desarrollada por Lorca en *Juego y teoría del duende* (1933). Su principal aportación a los estudios lorquianos del siglo XXI reside precisamente en la recuperación de una genealogía conceptual del duende anterior a su codificación literaria, mediante el análisis de testimonios y documentos históricos de esas décadas. Este estudio distingue entre los duendes asociados a los recursos vocales y ornamentales del flamenco y el duende lorquiano, entendido como principio estético de alcance metafísico. Asimismo, en el se presentan determinadas interpretaciones biográficas y se cuestiona igualmente la historicidad de episodios tradicionalmente aceptados. Desde esta perspectiva, el artículo contribuye a reconsiderar los procesos de construcción y transmisión del imaginario lorquiano, restituyendo la autonomía artística y discursiva de Pastora Pavón frente a su posterior mitificación literaria.

Desde esta revisión de los fundamentos estéticos del universo lorquiano, el monográfico se adentra en otra dimensión de su creación, trasladando la atención hacia las posibilidades expresivas de la materialidad escénica. Así, el artículo "El grito material: análisis del carácter expresivo de los objetos en las tragedias rurales de Federico García Lorca", de Concha García-Badía Fraga, propone una reinterpretación de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* desde la convergencia entre el giro material y el giro afectivo en la crítica literaria contemporánea. Frente a las aproximaciones tradicionalmente centradas en el simbolismo lorquiano, en este artículo se examina la dimensión expresiva de los objetos

Verbeia 2026. Monográfico
Año X, Número 11, 6-13
ISSN 2531-159X

cotidianos asociados al universo femenino, cuya materialidad adquiere una función dramática vinculada a la articulación del deseo y la resistencia. De este modo, su principal contribución a los estudios lorquianos del siglo XXI reside en desplazar el análisis desde los grandes símbolos hacia las relaciones afectivas entre los personajes y su entorno material, incorporando planteamientos de la *Thing Theory* de Bill Brown y perspectivas fenomenológicas contemporáneas. Se sostiene en el mismo que los objetos domésticos configuran un lenguaje alternativo mediante el cual las protagonistas manifiestan experiencias silenciadas por las estructuras patriarcales, por lo que esta propuesta permite reconsiderar la materialidad escénica como espacio de expresión de subjetividades subalternas. Su originalidad radica, por tanto, en identificar una gramática material del silencio femenino, ampliando las posibilidades hermenéuticas del teatro lorquiano mediante una lectura interdisciplinar de su dimensión afectiva y corporal.

Si esta aproximación sitúa la materialidad en el centro de la expresión dramática, el siguiente estudio desplaza la reflexión hacia aquellas concepciones de la existencia que, desde el ámbito de lo espiritual, contribuyeron a configurar el imaginario del joven Lorca. Con el artículo "El ocultismo en el epistolario lorquiano (1916-1926)", de Enriqueta Barranco Castillo, se examina la presencia del espiritismo y la teosofía en la correspondencia juvenil de Federico García Lorca, situándola en el contexto de las corrientes neo-espiritualistas vinculadas al modernismo. A través del análisis de cartas dirigidas a familiares y artistas de su entorno intelectual, la investigación desarrollada en este artículo por Enriqueta Barranco identifica una sensibilidad en Lorca hacia la continuidad de la existencia más allá de la muerte. Así, su principal aportación a los estudios lorquianos del siglo XXI consiste en reconsiderar el epistolario como un espacio privilegiado para reconstruir la formación espiritual y estética del poeta, estableciendo conexiones entre sus inquietudes metafísicas y determinados procedimientos de su imaginación literaria. Con estos presupuestos, su contribución propone interpretar las concepciones lorquianas del alma, la naturaleza y la muerte desde un horizonte neo-espiritualista, desde el que se presta especial atención a las correspondencias sensoriales entre sonido y color y a la representación de la existencia como transformación. Su originalidad reside, por lo tanto, en incorporar estas tradiciones esotéricas a la interpretación del pensamiento lorquiano temprano, sugiriendo nuevas posibilidades de lectura de su producción posterior, especialmente tras *Poeta en Nueva York*.

ISSN 2531-159X

La atención concedida a la correspondencia como testimonio de la formación intelectual y espiritual del poeta encuentra una continuidad significativa en el siguiente trabajo, que amplía la reflexión sobre las fuentes documentales hacia los procesos de construcción y transmisión de su memoria biográfica. El artículo "Federico García Lorca visto por Emilia Llanos Medina. Construcción y transmisión de la imagen del poeta", de Dolores Manjón Cabeza Cruz, examina el papel de Emilia Llanos en la configuración de la imagen biográfica de García Lorca y su posterior transmisión a la historiografía lorquiana. A partir de correspondencia y otros testimonios compilados por la autora, especialmente *Suspiros del pasado*, se reconstruye la estrecha relación entre ambos y la influencia de Emilia Llanos en las investigaciones de Agustín Penón, posteriormente difundidas por Ian Gibson y Marta Osorio. Asimismo, su principal aportación a los estudios lorquianos contemporáneos reside en demostrar cómo una memoria personal, condicionada por vínculos afectivos y posicionamientos ideológicos dentro de las coordenadas de la Granada de posguerra, contribuyó a consolidar determinadas representaciones del poeta. Su artículo identifica motivos recurrentes como la vinculación de Lorca con Granada, su dependencia familiar, o la ocultación de su homosexualidad, por lo que permite, desde una perspectiva historiográfica, distinguir entre el Lorca histórico y su construcción testimonial, al tiempo que se evidencian las mediaciones que intervienen en la elaboración de su biografía. La originalidad de esta contribución consiste en reconsiderar críticamente las fuentes de la tradición lorquiana, restituyendo a Emilia Llanos su relevancia como transmisora de la memoria del poeta granadino.

Finalmente, nos desplazamos en este monográfico desde la revisión crítica de las representaciones biográficas del poeta hacia la representación literaria de la modernidad, en una lectura original e innovadora que sitúa la experiencia urbana y sus implicaciones ontológicas en el centro de la reflexión sobre la escritura lorquiana. En "La ciudad desenmascarada: hiperrealismo, posthumanismo y determinismo en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca", María Jesús Perea Villena propone una reinterpretación del poemario desde tres perspectivas teóricas complementarias que permiten reconsiderar la representación de la modernidad urbana y sus consecuencias sobre la condición humana. Mediante el análisis de poemas como "La aurora", "Nueva York (Oficina y denuncia)", "Danza de la muerte", "El rey de Harlem", "Vaca" y "Ruina", se examina en su artículo cómo la intensificación de la experiencia visual junto a la fragmentación del sujeto configura una espacialidad profundamente deshumanizadora. Así, la principal aportación de esta

ISSN 2531-159X

investigación a los estudios lorquianos del siglo XXI está en articular una lectura interdisciplinar que relaciona la poética lorquiana con procedimientos del hiperrealismo pictórico y planteamientos contemporáneos del posthumanismo y el determinismo, por lo que en este artículo se identifican afinidades estéticas retrospectivas con artistas como Richard Estes que reconsideran la ciudad como estructura determinante de la subjetividad. Su originalidad, por lo tanto, radica en demostrar cómo la representación poética de Nueva York anticipa problemáticas contemporáneas relacionadas con la hiperrealidad y la pérdida de centralidad del ser humano.

En su conjunto, los estudios reunidos en este monográfico ponen de manifiesto la fecundidad de una obra cuya complejidad continúa desafiando las categorías interpretativas desde las que tradicionalmente ha sido examinada. La diversidad de perspectivas aquí recogidas responde a una voluntad compartida de revisitar los presupuestos críticos que han condicionado la recepción de Federico García Lorca y de ampliar los horizontes desde los que abordar su legado artístico e intelectual. La recuperación de testimonios históricos, así como la incorporación de nuevas perspectivas teóricas al análisis de su obra, permiten reconocer una escritura que permanece abierta a sucesivas formas de interrogación. En este sentido, el valor de las contribuciones que integran el volumen se encuentra tanto en la singularidad de sus propuestas como en las correspondencias que pueden establecerse entre ellas, configurando un espacio de reflexión en el que la investigación filológica y la revisión historiográfica dialogan con los planteamientos críticos y teórico-literarios contemporáneos. En definitiva, lejos de ofrecer una imagen definitiva del poeta, estas aproximaciones y nuevas perspectivas invitan a reconsiderar la pluralidad de significados que su obra ha adquirido a lo largo del tiempo y las condiciones históricas y culturales que intervienen en su interpretación y recepción.

Noventa años después de su muerte, regresar a García Lorca supone, por tanto, asumir que la vigencia de un clásico reside también en su capacidad para suscitar preguntas que cada época formula desde sus propias inquietudes intelectuales. El presente monográfico nace así de esa convicción y de la voluntad de contribuir a una tradición crítica que encuentra en la revisión de sus propios fundamentos una condición indispensable para el avance del conocimiento. Desde el paisaje granadino que constituye el origen de estas páginas hasta los múltiples horizontes culturales hacia los que se proyecta su escritura, la figura de Federico García Lorca permite reconocer la profunda continuidad entre la experiencia particular y aquellas formas de sensibilidad que trascienden las circunstancias de su

ISSN 2531-159X

tiempo. Quizá sea precisamente en esa tensión entre arraigo y universalidad donde resida una de las razones de su extraordinaria permanencia. Y por ello, confiamos en que los trabajos aquí reunidos contribuyan a enriquecer ese diálogo y a mantener abierta la reflexión sobre una obra cuya significación continúa transformándose con cada nueva lectura, en cada nuevo contexto que se aproxima a sus textos y creación literaria y artística suya analizada, desde nuevas perspectivas.

Porque conmemorar a Federico García Lorca exige, ante todo, seguir interrogando su escritura desde el rigor del conocimiento y la libertad de la interpretación, reconociendo en ella una singularidad estética e intelectual cuya inscripción en la historia literaria no agota su capacidad de generar nuevos horizontes de sentido ni su permanente interlocución con las inquietudes de nuestro presente.

Obras citadas

Anderson, Andrew A., y Christopher Maurer. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: cartas y recuerdos.* Galaxia Gutenberg, 2013.

García Lorca, Federico. *Epistolario completo*. Editado por Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Cátedra, 1997.

García Lorca, Federico. *Obras completas*. Editado por Miguel García-Posada, 4 vols., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996–1997.

García Lorca, Federico. *Poemas de la Vega.* Selección de Javier Alonso Magaz, Luis García Montero y Andrea Villarrubia, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2014.

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Editado por Andrew A. Anderson, Galaxia Gutenberg, 2013.

García Montero, Luis. *Un lector llamado Federico García Lorca*. Taurus, 2016.

Gibson, Ian. *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (*1898–1929). Grijalbo, 1985.

Gibson, Ian. Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande (1929–1936). Grijalbo, 1987.

.

ISSN 2531-159X

CC BY NC SA

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

The Occult in Lorca's Collected Letters (1916-1926)

Enriqueta Barranco Castillo
Universidad de Granada
ebc@ugr.es
https://orcid.org/0000-0002-1426-4416

Recibido 24 de julio de 2026
Aceptado 15 de octubre de 2026
Publicado 31 de octubre de 2026

ABSTRACT

This study explores the presence of the occult and neo-spiritualism –particularly spiritism and theosophy– in the epistolary output of Federico García Lorca between 1916 and 1926. In the Modernist milieu, the poet is increasingly sensitive to the unseen and is influenced by spiritual movements as well as contemporary writing. His letters, conceived as intimate literary spaces, reflect a transcendent concept of communication, in which the act of writing establishes spiritual connections that overcome distance. This collection reveals Lorquian interest in the soul, death, the continuity of existence and the potential for inter-consciousness communication. Nature, colour and art are seen as manifestations of profound reality. Death is interpreted as not as the end but a transition, while life is conceived as a process of internal transformation. The collected letters provide evidence of intense preoccupation with the supernatural and receptiveness to a universalist spirituality.

KEYWORDS: epistolary, neo-spiritualism, death, transcendence, eternity.

El ocultismo en el epistolario lorquiano (1916-1926)

RESUMEN

Este estudio analiza la presencia del ocultismo y los neo-espiritualismos, especialmente el espiritismo y la teosofía, en el epistolario de Federico García Lorca entre 1916 y 1926. En un contexto marcado por el modernismo, el poeta desarrolla una sensibilidad abierta a lo invisible, influida por corrientes espirituales y por autores contemporáneos. Sus cartas, concebidas como espacios literarios, reflejan una concepción trascendente de la comunicación, donde el acto de escribir implica establecer vínculos espirituales más allá de la distancia. El epistolario revela su interés por el alma, la muerte y la continuidad de la existencia, así como la posibilidad de comunicación entre conciencias. La naturaleza, el color y el arte aparecen como manifestaciones de una realidad profunda. La muerte se interpreta como tránsito y no como final, mientras la vida se concibe como un proceso de transformación interior. En conjunto, las cartas demuestran una intensa inquietud por lo sobrenatural y una clara apertura hacia una espiritualidad universalista.

PALABRAS CLAVE: epistolario, neo-espiritualismos, muerte, trascendencia, eternidad.

Cómo citar:
Barranco Castillo, Enriqueta. "El ocultismo en el epistolario lorquiano (1916-1926)". *Verbeia, Monográfico* 11, 2026, pp. 14-35.

1. INTRODUCCIÓN

La presencia del ocultismo en el arte ha sido una constante a lo largo de la historia. En el ámbito de la composición musical, algunos investigadores han demostrado cómo algunos de los más prestigiosos compositores lo introdujeron en sus partituras (Muñoz 131). Del mismo modo, hasta en la filmografía de finales del siglo XX nos podemos encontrar con guiones basados en el espiritismo como es el caso de *Ghost* (Zucker) o en las sociedades semi secretas, simbólicamente representadas en la escena final de la película *El guardaespaldas* (Jackson), cuando el protagonista asiste a una cena de confraternidad en un comedor que está presidido por un altar con una bandera blanca del "Rotary Club", organización pública con raíces masónicas.

Nosotros, antes de adentrarnos en el contenido de esta investigación, pensamos que es imprescindible retrotraerse al origen y desarrollo de los conceptos que nos han servido de base para dar un sentido a la misma. Con respecto a la teosofía, término derivado de las voces griegas θεός (theós, Dios) y σοφία (sophía, sabiduría) (Blatvasky, The key, 1), Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) la definió como la ciencia destinada a estudiar el conocimiento profundo de lo divino. Nos referimos a una aristócrata rusa cuya vida terminaría convertida en leyenda, y quien tras haber viajado por Egipto y por la India, después se desplazó a Nueva York, donde publicaría *Isis sin velo* y fundaría en 1875, a sus 44 años, la llamada Sociedad Teosófica, en colaboración con el militar espiritista Henry Steel Olcott (1832-1907). Posteriormente escribiría *La Doctrina secreta*, donde se integraban pensamientos religiosos, filosóficos y ocultistas, y desde la que se difundiría la imagen del universo como un conjunto en constante proceso evolutivo (Blavastky, *La doctrina* 31). Los miembros de la Sociedad Teosófica promovieron la creación de la "sociedad de naciones", con el ánimo de conseguir una paz universal y de resolver los conflictos entre países (Jinadarasa 1), iniciativa a la que prontamente se adhirió el núcleo espiritista barcelonés, defensor del pacifismo y del antimilitarismo, movimientos ambos nacidos en las últimas décadas del siglo XIX, y a los que se adhirieron numerosos intelectuales tras finalizar la I guerra mundial (Mateo 114).

La introducción de la teosofía en España corrió a cargo de un grupo de iniciados que tuvieron contacto con ella, principalmente después de viajar al Reino Unido, en cuya capital residió hasta su muerte *madame Blavastky*. Estos primeros teósofos, pertenecientes a la alta burguesía, entre otras actividades, subvencionaron y publicaron la revista *Sophia*, que contó entre sus colaboradores con el notario y político malagueño Blas Infante Pérez de Vargas

ISSN 2531-159X

(1855-1936). Este personaje sería el autor del texto del *Himno de Andalucía*, en el que podemos adivinar la influencia teosófica en algunas de sus estrofas: "Los andaluces queremos volver a ser lo que fuimos, hombres de luz que a los hombres almas de hombres les dimos"[1]. Además, el escudo de Andalucía está integrado por símbolos y elementos arquitectónicos masónicos, entre los que se encuentran las columnas, en representación de las del templo de Salomón y que desde esta perspectiva representarían las dos fuerzas que deben regir las naciones, el estado y la iglesia (Sánchez 96).

En la Alcaicería granadina, en la calle Tinte N.º 4, desde finales del siglo XIX se asentó el *Centro de Estudios Psicológicos Luz de la Verdad*, donde se llevaron a cabo prácticas ocultistas (Huertas 92), que se mantuvo activo hasta bien entrado el siglo XX. En Granada, el principal divulgador de la teosofía fue el tipógrafo y militante socialista José Raya Hurtado (1871-1936), amigo de Federico García Lorca, que también estuvo vinculado con los ambientes políticos y culturales modernistas. Según Raya, por iniciativa de José Murciano (1901-1927), en la capital granadina se fundó, "con un bien disimulado trasfondo teosófico", la asociación Juventud de Acción Cultural, intentando conquistar seguidores para la teosofía[2]. En 1936, tras la sublevación militar, Raya fue ejecutado en el cementerio granadino, convirtiéndolo en una víctima más del clima represivo que acabó con muchas vidas e iniciativas[3].

Si nos centramos en Federico García Lorca, tenemos que resaltar que su infancia y primera juventud discurrieron en un período de intensas búsquedas estéticas y espirituales, donde la literatura, el pensamiento y las formas de comprender la existencia se encontraban en plena transformación (Gullón 13). En la obra de uno de los vates del modernismo, el poeta y escritor nicaragüense Félix Rubén García Sarmiento, conocido como Rubén Darío (1867-1916), estuvo presente el ocultismo, siendo este autor quien llegó a fascinar a Federico durante sus años universitarios hasta tal punto que recitaba sus poesías a todas horas, incluso cuando no era escuchado por nadie (Osorio 169). Después, en sus recurrentes visitas al ateneo madrileño, tendría la oportunidad de conversar con algunos de los escritores que incorporaban en sus obras tendencias modernistas, entre los que se contó Ramón Mª del Valle Inclán (1866-1936), autor de textos impregnados de contenido teosófico (Barranco y Girón 133), y al que Federico intentó, sin éxito, llevar a Granada. Estas

[1] emiliocarrillobenito.blogspot.com/2019/03/apuntes-sobre-teosofia-y-andalucismo.html
[2] CDMH. SE-MASONERIA-B, C. 330. EXP. 11.
[3] elindependientedegranada.es/blog/jose-raya-hurtado-viejo-socialista-que-proclamo-republica

ISSN 2531-159X

tendencias modernistas también estuvieron presentes en las obras de una autora coetánea de Federico. Se trataba de Agustina González López (1891-1936), quien estuvo fuertemente influida por el espiritismo y la teosofía, llegando a escribir un drama para escenificar la reencarnación de las almas (Barranco, *Agustina Gonález* 25).

Por la literatura consultada sabemos que para Federico fueron un motivo habitual de reflexión sus creencias en la eternidad, la muerte y las realidades que se extenderían más allá de la experiencia inmediata (Auclair 98; Morla 173).

Habitualmente, los investigadores prestan menos atención a los epistolarios de los literatos que a sus obras (Löschnigg y Rebekka 36), a pesar de que estos son un testimonio de comunicación y un espacio intelectual para la reflexión (Saiz 310), algo que también ha sucedido con la correspondencia lorquiana, cuando otros investigadores no se han ocupado de ella en sus intentos por desvelar las claves poéticas y artísticas de su obra (Ramos 7).

El objetivo de nuestro estudio ha sido la investigación de la presencia de mensajes "ocultos" en las cartas que Federico García Lorca envió a unos selectos destinatarios, todos ellos sensibilizados con las corrientes neo espiritualistas, un término que utilizaremos en este relato ya que, como veremos, el espiritismo y la teosofía se superponen en sus bases doctrinales, y esta es una expresión ya acuñada por otros investigadores (Barranco, *Neoespiritualismos* 1).

El material utilizado ha sido la profusa correspondencia que Federico García Lorca mantuvo con los personajes más dispares, entre los años 1916 y 1926, una etapa que cronológicamente se corresponde con la primera juventud del poeta.

La metodología seguida ha sido primero hacer una lectura detenida de todas y cada una de las cartas del período reseñado, y cuando se han localizado aspectos ocultistas en su contenido, se han analizado y organizado por temáticas. Finalmente se han verificado las raíces en las que se sustentaban y se ha hecho una exposición detallada de los aspectos más interesantes de esta etapa del epistolario lorquiano.

1.1. Elementos doctrinales del espiritismo y la teosofía

A nivel conceptual, el espiritismo es definido como la doctrina fundada en la existencia, las manifestaciones y las enseñanzas de los espíritus, entendiéndose como espíritu el alma inmortal del ser humano, que no se extingue con la muerte del cuerpo físico. El peri-espíritu o cuerpo astral se encargaría de vincular alma con cuerpo, y de actuar como nexo entre el mundo material y el inmaterial. Según esta creencia, todos los espíritus proceden de un principio universal, de una inteligencia cósmica de carácter divino, y en el más allá se

ISSN 2531-159X

agruparían en "familias espirituales" comunicadas entre sí por el pensamiento. La reencarnación permitiría a los espíritus avanzar en su proceso evolutivo; el tránsito entre el hombre y el espíritu se produciría a través del nacimiento o la muerte, algo entendido como la interrupción del trayecto orgánico de la corriente vital, un tránsito que podría demorarse, o no, dependiendo del grado de evolución alcanzado por cada persona. Así, las almas más evolucionadas abandonarían pronto su "prisión carnal", mientras que las vinculadas a muertes violentas, o a existencias conflictivas, requerirían mucho más tiempo, circunstancia ésta que explicaría el temor a los estados intermedios o peri-mortem de los espiritistas.

La teosofía es para algunos una doctrina de complexión panteísta que "despoja a los seres de su corteza individual, arrastrándolos al eterno foco, de suerte que, cuando llegaran a reingresar en la luz, dejarían de ser nada y lo serían todo" (Méndez 542). Para otros sería una heredera del espiritismo, aunque con los teósofos situados en un plano superior de conocimiento, desde el que proponían una visión jerárquica y evolucionada del conocimiento espiritual (Castellan 74).

1.2. Contenido neo-espiritualista en el epistolario lorquiano

1.2.1. Antecedentes

Antes de adentrarnos en nuestra investigación, es imprescindible mencionar los testimonios recogidos por Agustín Penón (1920-1976) sobre las vivencias de Federico, y que luego fueron publicados por Marta Osorio, porque nos van a aportar unos datos de incalculable valor a la hora de introducirnos en el imaginario del poeta. Leyendo dichos relatos, hemos podido saber que a Federico le fascinaban historias relacionadas con el "más allá", tales como apariciones, voces inexplicables, espectros, golpes nocturnos, gemidos prolongados o presencias invisibles. Miguel Cerón Rubio (1874-1979), un amigo del poeta ya subrayaba que precisamente tales leyendas eran las que le despertaban mayor intensidad emocional porque, contadas por él, adquirían una realidad casi tangible, hasta el punto de provocar un verdadero temor en quienes las escuchaban. Según Emilia Llanos Medina (1885-1967), cuando Federico se refería a tales experiencias siempre lo hacía bajando la voz, en un tono confidencial cargado de misterio, de tal modo que resultaba fácil concederles algún grado de verosimilitud. Y aunque ella otorgaba a estos fenómenos una credibilidad relativa, en su domicilio se celebraron sesiones espiritistas, que fueron deliberadamente interrumpidas por Cerón (Osorio 518). Más allá de su tono anecdótico,

ISSN 2531-159X

creemos que estos testimonios nos revelan un clima de sensibilidad receptiva a lo invisible, en el que Federico se movía con naturalidad y curiosidad.

Por otra parte, Penón, en el transcurso de sus indagaciones también se entrevistó con Amparo Murciano, una hermana del entonces ya fallecido José Murciano, y ésta le mostró un poema inédito escrito por Federico y titulado *Sidharta*, donde se manifestaba su admiración por Rubén Darío y su interés por las religiones orientales. Amparo también conservaba unas hojas manuscritas del poeta, en las que afirmaba que el sueño contenía, en el fondo del alma, la esencia de otra alma desconocida que guiaba los pasos del ser humano a través de la vida universal; que el ritmo del sueño era eterno, ajeno al tiempo lineal, y que los sueños del pasado aguardaban, en el infinito, a una inteligencia viva capaz de soñarlos de nuevo (Osorio 601).

Ante estos hallazgos, Penón supuso que Federico se había interesado por el pensamiento hindú, especialmente por su concepción de una divinidad, entendida como una mente universal, de la que todos los seres formarían parte. Emilia Llanos también le dijo que recordaba que alguna vez había oído hablar a Federico de budismo, por lo que él intuyó que ese conocimiento le había llegado a través de la teosofía, y muy probablemente fue un saber compartido con José Murciano y José Raya, quienes le habrían dado acompañamiento intelectual y espiritual.

Federico estuvo interesado por lo extraordinario, por todo lo que desbordaba los límites de la percepción ordinaria, y colocaba al ser humano ante el misterio de la vida y de la muerte. En sus textos la experiencia humana se situaba en un plano de continuidad espiritual, donde vida, sueño y trascendencia formarían parte de un mismo proceso. Para finalizar anticipamos que sus ideas sobre la muerte serían una constante en gran parte de su obra literaria, de las que aquí anticipamos unas líneas

> La quietud, el silencio, la serenidad son aprendizajes. La muerte está en todas partes.... hay un comienzo de muerte en los ratos que estamos quietos […] Los botines, los pies, cuando están quietos, tienen un obsesionante aspecto de muerte […] no puedo estar con los zapatos puestos en la cama […] en cuanto me miro los pies, me ahoga la sensación de muerte (García Lorca, *Obras 1756).*

1.2.2. Federico inmerso en un mar de emociones

Para comprender los sentimientos expresados por Federico en su correspondencia es necesario adentrarnos en las emociones que reflejó en su primera obra, *Impresiones y*

ISSN 2531-159X

paisajes, porque aquí lo encontramos impactado emocionalmente por figuras y espacios vinculados con la experiencia mística. Así, cuando relataba su iniciática visita al monasterio de la Encarnación (Ávila), dejó escritas las sensaciones que experimentó recorriendo las moradas en las que habitó Teresa de Jesús, a quien consideraba "la mujer más grande de la historia", hasta tal punto que hasta imaginó los diálogos sobre "cosas del espíritu" que habría mantenido la santa con Juan de la Cruz y Pedro de Alcántara (García Lorca, Prosa 3: 648). Bajo nuestro punto de vista, estas percepciones dejaban claro que Federico se movía en un universo simbólico, en el que la posibilidad de contacto entre mundos le resultaba plenamente verosímil. Su embeleso con santa Teresa hasta le llevó a describir cómo se desarrollaría la hija, recién nacida, de su amigo Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984), pensando que "con toda seguridad tendría el heroísmo de Juana de Arco unido al misticismo de Teresa de Jesús y además la forma de la Venus de Milo con brazos" (García Lorca, *Prosa* 3: 694). La fascinación teresiana también se manifestó en la carta remitida al poeta sevillano Adriano del Valle Rossi (1895-1957), a quien admiraba Federico, y que era un asiduo visitante de la sede sevillana de la rama teosófica Zanoni, donde pronunciaría conferencias bajo títulos tan sugerentes como "De la teosofía al derecho". Aquí dejó escrito que su alma era como "ese pozo insondable del que santa Teresa hizo su castillo interior", y donde él había depositado "un sedimento de espigas sonoras y de nubes blancas", y había sentido "verdaderas heridas de luz" tras contemplar demasiado el cielo azul (García Lorca, *Obras* 664). Podemos advertir que en estas líneas se dibujaban dos rasgos característicos del poeta, y reiterados a lo largo del tiempo: uno era la interrelación entre sonido y color, y otro el de la concepción de la experiencia espiritual como una intensidad sensorial. Así, el mundo visible se convertía en vehículo de una realidad más profunda, capaz de herir y transformar, y la naturaleza sería un organismo vivo, capaz de sentir y de padecer, concepciones ambas herederas de la doctrina teosófica. Cuando estaba veraneando en la casa de sus padres, ubicada en una pedanía de la vega granadina que tenía por nombre Asquerosa (actual Valderrubio), Federico le escribió a Antonio Gallego Burín (1895-1961) y le decía que sentía el campo "demasiado dentro del alma", que contemplaba unos atardeceres cargados de "rocío espectral" que parecía descender "para los muertos y para los amantes descarriados, que vienen a ser lo mismo" (García Lorca, Prosa 3: 685). Por la misma época también se dirigió a su amigo Pepito Murciano, comunicándole que había sentido que su "alma acaba de despertarse" (García Lorca, *Prosa* 3: 655), lo que significaba que estaba viviendo un proceso interior de apertura y de toma de conciencia de su alma a la que hasta entonces

ISSN 2531-159X

consideraba dormida, un concepto entroncado con la idea de estar en posesión de un alma que habría estado conectada con otras existencias.

1.3. Neo-espiritualismos en el epistolario lorquiano

Para Federico, escribir una carta no era solo una forma de transmitir palabras e invocar una presencia, sino algo que le permitía establecer un vínculo con alguien que quizá "sueña en algo muy espiritual que no puede encontrar". Un postulado espiritista por el que se respaldaba la afinidad y la comunicación entre conciencias (Castellán 22) haría que Federico entendiera el alma como una entidad perceptible a distancia, pero accesible a través del pensamiento y del afecto. Y así lo expresó cuando, en los primeros días de 1918, escribió a María del Reposo Urquía, hija del director del instituto de Baeza (Jaén), y con quien se había encontrado durante el viaje organizado por el profesor Martín Domínguez Berrueta (1869-1920): "A veces sentimos el ansia de escribir a un alma oculta en las lejanías y que ese alma escuche nuestro llamamiento de amistad" (García Lorca, *Prosa* 3: 660).

Basándose en otra creencia espiritista acerca de la transmisión del pensamiento y de la presencia espiritual a distancia, también escribió a Emilia Llanos, pronunciándose en unos términos que estaban en la misma línea de lo que le había manifestado a Urquía, diciéndole que no le había escrito antes debido al "mucho pensar en usted", porque cuando se piensa intensamente en alguien, se tiene la sensación de que esa persona "está con uno", o al menos presente a través del pensamiento (García Lorca, *Prosa* 3: 693). En el mismo tono nuevamente se dirigió a Del Valle, hablándole del "fantasma que vive en nosotros y que nos odia [que] me empuja por el sendero [...] Yo creo que todo lo que nos rodea está lleno de almas que pasaron, que son las que provocan nuestros dolores y que son las que nos entran en el reino donde vive esa virgen blanca y azul que se llama Melancolía", frase esta última plena de contenido simbólico al mencionar dos colores puros, el blanco y el azul. En la citada carta también aprovechó la oportunidad para manifestarse como pacifista, contrario a la guerra que asolaba Europa y al militarismo, porque para él era absurdo "luchar con la carne mientras esté en pie el pavoroso problema del espíritu". No olvidemos, como ya se ha comentado, que el movimiento pacifista estaba en pleno auge, suplicando a su amigo en la misma carta que nunca cantara la *Canción del Soldado*, ni siquiera bajo amenaza, porque la guerra era una traición esencial a la vida espiritual, y la espiritualidad era una experiencia común a todas las tradiciones, más allá de dogmas y fronteras. Con una confesión que de por sí ya era una clara manifestación del universalismo lorquiano también señalaba que él lo mismo componía versos "a Cristo [que] a Buda, a Mahoma o a Pan", (García Lorca, *Prosa*

ISSN 2531-159X

3: 661). Del Valle respondió a Federico en varias ocasiones y en una de ellas, haciendo referencia a Manuel de Falla, llegaría a decirle que pensaba que éste era un "suspiro de Boabdil diluido en música" (García Lorca, *Prosa* 3: 784), una frase en la que sin mencionarlo explícitamente se podía insinuar la eventualidad de una reencarnación.

En el otoño de 1922, el pensamiento neo-espiritualista también se manifestó en el primero de sus proyectos literarios compartidos con Melchor Fernández Almagro (1893-1966) y José Mora Guarnido (1894-1967). Los tres estaban planeando fundar una revista literaria, y Federico propuso identificarla con tres anagramas a elegir, y todos nos remiten a la luz que guiaría en la oscuridad y a las estrellas como realidades del "más allá". Estos eran sus modelos: a) un candil con una estrella; b) la rosa de los vientos; c) la constelación de la Lira con estrellas unidas por líneas azules (García Lorca, *Prosa* 3: 747). En los tres Federico dejaba constancia de que divulgar el conocimiento era una vía hacia el logro de la perfección espiritual, iluminada desde el más allá.

Inmerso en el significado teosófico de los colores (Leadbeater 1), en los textos lorquianos nos encontraremos frecuentemente, entre otras, con imágenes amarillas, asociadas al sonido, porque para la teosofía la música reforzaría el significado de color que además sería una manifestación de los estados de conciencia. Según esta doctrina, la armonía del blanco y del azul vivificaría el espacio y Federico, inmerso en estos ideales, en una ocasión solicitó a sus padres que, para el verano, antes de regresar a casa, le debían *blanquear* las paredes del dormitorio y pintar de azul el techo (García Lorca, *Prosa* 3: 770), porque quería dormir envuelto en colores puros y cobijado por una imitación de la bóveda celeste.

La relación epistolar entre Federico y Pepito Murciano se prolongó hasta poco antes de su imprevisto fallecimiento en 1927, cuando ejercía como médico en Lanjarón (Granada). Esta correspondencia nos revela que entre ambos hubo una gran afinidad afectiva e intelectual, siendo considerado por el poeta como "una de las personas a quien más quiero en Granada" y "uno de los pocos muchachos de gran talento que tiene esa decadente universidad" (García Lorca *Prosa* 3: 720); pero quizá fue la muerte la que impidió que contemos con más expresiones de los sentimiento que Federico albergaba para con su amigo, que debieron ser intensos a juzgar por los breves manuscritos que conservó Amparo Murciano.

Profundizando en este contexto neo-espiritualista, la correspondencia mantenida con Adolfo Castro (1890-1958) demuestra que el círculo de cultivados en la materia era bastante amplio, y ante éste se expresó en unos crípticos términos teosóficos: "Trabajo ahora mucho [...] porque quiero dar la sublime sensación del reflejo con las palabras [...]

ISSN 2531-159X

hago también baladas amarillentas y un pequeñísimo devocionario en honor de nuestro padre inmortal Sirio"[4] (García Lorca, *Prosa* 3: 717).

1.3.1. Rasgos neo-espiritualistas generales del epistolario lorquiano

Federico anhelaba ser sabio, y según la teosofía, el sujeto se eleva a un plano superior de conciencia a través de la sabiduría. Así quedó reflejado cuando, estando ya instalado en la madrileña Residencia de Estudiantes, le escribió a su familia para expresarle su deseo de "modelarse como un hombre de finura espiritual", porque estaba convencido de que la poesía, el arte y la sabiduría serían las que otorgarían sentido a su vida (García Lorca, Prosa 3: 689). Idénticas aspiraciones dejó plasmadas en las palabras enviadas a un hombre gentil y de fisonomía muy espiritual, en el que había algo de místico y de inmaterial (Morla 140). Se trataba del guitarrista Regino Sainz de la Maza (1896-1981), con el que se comunicó en los siguientes términos: "estoy loco de contento por una porción de cosas [...] que dan a mi vida un alto sentido artístico, un verdadero y puro sentido espiritual [...] Padezco ahora verdaderos ataques líricos y trabajo como un niño que pone un nacimiento"(García Lorca, *Prosa* 3: 696).

Desde sus primeras publicaciones, Federico insistiría en la necesidad que el poeta revisara su obra para intentar evitar la auto complacencia. Empleando una metáfora sobre la poda del "árbol lírico", expresó cómo concebía la creación artística, un proceso vivo siempre necesitado de depuración y renuncia. De ahí que el "descontento de sí mismo" expresado en algunos de sus párrafos, estuviera asociado a la virtud creadora y a la moral, a una disposición interior coherente con la idea de autenticidad y de exigencia estética, como lo reflejó en una carta a su familia, donde manifestaba que

> ...enfrentarse a su propia obra daba frutos espléndidos, porque cada verso viejo, además de convertirse en ola, se torna luego una podadera de plata que le troncha a uno las ramas inútiles del árbol lírico [...] tiene uno el descontento de sí mismo y el ansia de superarse, cosa maravillosa de las almas puras que aspiran a un supremo contacto con la felicidad moral (García Lorca, *Prosa 3: 712).*

Pero sus inquietudes y sus dudas no quedarían aquí, sino que irían más allá cuando se comunicaba con sus amigos, siendo Fernández Almagro el que más consideraciones recibió.

[4] Es difícil descifrar quien era Sirio, pero teniendo en cuenta que Benedicto XV, en 1920, proclamó doctor de la iglesia a Efrén de Siria, conocido en su tiempo como el místico, con el apelativo de El arpa del Espíritu, y que era oriundo de Siríaca, es probable que aludiera a él, es.wikipedia.org/wiki/Efrén_de_Siria

ISSN 2531-159X

En una de las cartas que le remitió, también se reflejó el significado que el mar tenía para Federico, que los convertía en un símbolo de la disolución, de la eternidad inquieta, del espacio donde la identidad se desvanece, y donde se vislumbra una forma de permanencia alejada de la propia individualidad. Fueron unos momentos en los que Federico sintió un deseo irrefrenable de llegar a Málaga para ver

> ... el mar, la única fuerza que me atormenta y me turba de la Naturaleza... ¡más que el cielo! ¡mucho más! Ahora mismo me pondría a decirte muchas cosas del mar ... ¡pero que las oyera el mar! Frente al mar me olvido mi sexo, mi condición, mi alma, mi don de lágrimas... ¡todo! Sólo me pincha el corazón un agudo deseo de imitarlo y quedarme como él: amargo, fosfórico y desvelado eternamente (García Lorca, *Prosa 3: 809).*

En otras misivas el poeta identificaba su estado de ánimo con las estaciones, como quedaría expresado en la correspondencia mantenida con Adolfo Salazar, donde llegó a afirmar que la naturaleza le dolía, asumiendo determinados preceptos de la universalidad teosófica

> Sobre todo en los anocheceres se vive plena fantasía, en un sueño a medio borrar... hay veces que todo se evapora y nos quedamos en un desierto gris perla [...] Yo no te puedo decir lo enorme que es esta vega y este pueblecito *blanco entre las choperas oscuras* [...] Dudo que en la India haya noches tan cargadas de olor y tan delirantes (García Lorca, *Prosa* 3: 717).

Unas emociones idénticas que compartió a su vez con Fernández Almagro, manifestándole su tendencia a convertir el paisaje en signo y en estado interior. La vega otoñal, transfigurada en "bahía sumergida" y en una "Atlántida maravillosa", dejaba de ser un espacio real para convertirse en un territorio mítico, asociado a la disolución, al misterio y a lo irrecuperable. No en vano aquí aparecía mencionada la Atlántida, que la teosofía la integraba dentro de la cronología espiritual de la evolución humana. Seguidamente veremos que el otoño, más que una estación, era el símbolo de un tiempo suspendido, en el que el yo se despojaba de las categorías afectivas convencionales —"no estoy ni triste ni alegre"— para situarse en una experiencia de neutralidad contemplativa. El texto lorquiano rezaba así

> El otoño convierte a la vega en una bahía sumergida [...] hoy me doy cuenta, en medio de este crepúsculo gris y nácar, de que vivo en una Atlántida maravillosa [...] los valles del Darro y del Genil en esta época otoñal son las únicas sendas de este mundo que nos llevarían al país de Ninguna parte, que debe estar entre aquellas nieblas de rumor. Yo no estoy ni triste ni alegre; estoy dentro del otoño (García Lorca, *Prosa 3: 723).*

ISSN 2531-159X

1.3.2. Presencias de lo invisible

Otro de los rasgos más reveladores de la obra lorquiana es la constante presencia de lo invisible en ella, expresado como algo que no se puede apresar por los sentidos, pero que actúa, influye y se manifiesta. Este interés se puso de manifiesto cuando se refirió a las hadas, algo relegado tradicionalmente al ámbito de lo fantástico. Sin embargo, ya había sido un tema de discusión para destacados teósofos, entre los que se contó Leadbeater, quien aseguraba que las hadas eran manifestaciones energéticas del mundo natural (Leadbeater 161). A ellas se refirió nuestro poeta cuando comentaba la visita que habían realizado a Granada Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, en pleno verano de 1924. Le decía a Fernández Almagro que Juan Ramón le había impresionado por "la cantidad divina de poesía" que tenía su alma. Además, el visitante le había propuesto visitar los jardines del Generalife diciéndole: "Iremos al Generalife a las cinco de la tarde, que es la hora en que empieza el sufrimiento de los jardines", y antes ya habían charlado sobre las hadas, aunque Federico no le había enseñado las haditas del agua "pues esto no lo hubiese podido resistir" (García Lorca, *Prosa* 3: 805). Para los dos poetas, las hadas expresaban unas realidades sutiles vinculadas al misterio de la naturaleza y del espíritu, pero él se había abstenido de compartir sus experiencias.

Federico, como una forma de expresar su mundo interior, con frecuencia recurría a la imagen de un alma errante, en movimiento constante, atravesando espacios en búsqueda de la pureza. En su universo poético y vital, esta dimensión —lejos de ser un mero ornamento — se constituía en un elemento estructural, estrechamente vinculado con la muerte y con el alma viajando eternamente

> Mi alma avanza disolviendo nieblas y revelando cielos con una florecita de angustia y amor sobre la frente; mi alma brinca y canta [...] Me siento traspasado por todas las cosas. A veces imagino que tengo una coronita de luciérnagas y que yo soy otra cosa. Creo que nunca seremos puros porque poseemos la cualidad de distinguir y juzgar... pero por más esfuerzos que hago, el viento no viene a darme lección... he de permanecer así hasta que sea viejecito, buscando la cartilla inefable de la verdadera brisa (García Lorca, 1996*, Prosa 3: 773).*

1.3.3. La muerte y la vida como un camino

Otro de los ejes en torno a los cuales giró el epistolario lorquiano fue su forma de relacionarse con la muerte, porque en el mismo expresaba su convicción de que los muertos continuaban existiendo más allá de la interrupción del fluido vital, aunque bajo distinta

ISSN 2531-159X

forma, tal y como dejó reflejado tras el fallecimiento del poeta José de Ciria y Escalante (1903-1924). Según Federico, su amigo Ciria no deseaba ser evocado después de morir, y por este motivo él tenía grandes dificultades para escribir un poema en su memoria. Como le confesó a Fernández Almagro, recordaba diariamente al difunto y no le cabía "la menor duda de que no ha muerto" (García Lorca, *Prosa* 3: 806), pero lo mejor era olvidarlo: "Hagamos de nuestros muertos sangre nuestra y olvidémoslos" [...] "Adiós, y consuélate pensando cómo nuestro amigo está con Dios en el ámbito divino del aire y el cielo inacabable [...] ¡Muera la ciencia fría! ¡Viva la ciencia mística y el amor y la amistad!" (García Lorca, Prosa 3: 807). Finalmente, Federico obvió la voluntad del difunto, y le dedicó un poema que culminó con estas líneas

> Y tú arriba en lo alto, verde y frío,
> ¡olvídate! Y olvida el mundo vano,
> delicado Giocondo. ¡Amigo mío!

Desde nuestro punto de vista, este texto, interpretado a la luz de las corrientes neo-espiritualistas, reflejaba la convicción de que el olvido no era una negación, sino un paso imprescindible para que el difunto ocupara su lugar en el tránsito universal. La muerte transformaría la presencia del difunto, y en su dificultad para evocarlo se reflejaba el temor a mantenerlo atrapado en una relación que le impidiera avanzar, y para evitarlo recomendaba el olvido sereno, facilitando que el fallecido, en su camino hacia el más allá, pudiera desprenderse del "mundo vano". La expresión "delicado Giocondo" era una forma de caracterización propia del imaginario modernista, utilizando rasgos afectivos heredados del lenguaje de Rubén Darío, con el que estilizaba al amigo con unos adjetivos de fuerte carga estética y un nombre que, más que señalar una identidad, evocaba un ideal de armonía, refinamiento y sensualidad.

La renovación existencial también formó parte de las preocupaciones lorquianas, y para él esta se alcanzaría por la mediación de un dios, de un principio en el que depositaría sus anhelos. Para disfrutar de una vida auténtica era necesario asumir la muerte en el horizonte, y para él una vida sin sentido le conduciría a una muerte interior anticipada. Y así se lo expresó, una vez más, a Fernández Almagro: "Yo trabajo [...] para morir viviendo. No quiero trabajar para vivir muriendo. Me renuevo, Gracias a Dios, en quien cada día que pasa pongo mi empeño y mi ilusión" (García Lorca, *Prosa* 3: 843).

ISSN 2531-159X

1.3.4. La reencarnación

En otra epístola remitida a Sainz de la Maza, Federico sospechó que su alma previamente podía haber habitado en otros cuerpos, y que tras sucesivas reencarnaciones había llegado al suyo. Esta presunción concordaba con las creencias neo-espiritualistas que venimos comentando, en las que ya se contemplaba esta posibilidad, tal y como lo dejó escrito el teósofo Mario Roso de Luna (1872-1931) quien, basado en el *Ramayana*, afirmaba que todo lo que nacía había de morir, y que todo lo que moría había de renacer, en virtud de una ley universal que regía desde el átomo hasta el astro (Roso 181). Y así lo expresó nuestro poeta:

> Ahora he descubierto una cosa terrible (no se lo digas a nadie). Yo no he nacido todavía. El otro día observaba atentamente mi pasado [...] y ninguna de las horas muertas me pertenecía porque no era Yo el que las había vivido [...] Fue este un momento de terrible miedo, mi mamá Doña Muerte me había dado la llave del tiempo [...] Yo vivo de prestado, lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver si nazco (García Lorca, *Prosa* 3: 745).

Cuando una vez más Federico se comunicó con Fernández Almagro, lo hizo desde una sensibilidad próxima a la teosofía, planteándole la posibilidad de alcanzar una espiritualidad rigurosa, en la que solo el amor —entendido como riesgo y entrega consciente— conservaría su valor, llevando en sus líneas y hasta sus últimas consecuencias, la poética del tránsito y del despojamiento. Para él, el tránsito no culminaría con una revelación alentadora, sino con la desnudez, expresada en las palabras "quedarse como un cero para poder ver", siempre iluminado desde la otra orilla

> ¡Qué?, ¿y qué? ¿Cuánto tiempo hace que está el príncipe colocando el zapato
> a Cenicienta? El día que se levante del cojín se habrá acabado el mundo.
> ¿Cuál es el último rincón? Pues allí quiero estar a solas con lo único que quiero.
> Mi poesía es un pasatiempo.
> Mi vida es un pasatiempo.
> El mundo es una espalda de carne oscura (negra carne de mulo viejo). Y la luz está al otro lado.
> Yo quisiera quedarme desnudo como un cero y contemplar.
> Tengo ganas de viajar largamente, pero nunca al tonto y misterioso Japón ni a la India sucia y recién despierta eternamente. Quiero viajar por Europa, donde se saca la moneda y se echa al fondo del amor (García Lorca, *Prosa* 3: 855).

En una nueva carta remitida al amigo citado, el autor también condensó algunos de sus conflictos vivenciales: el rechazo al presente, la idealización del espacio perdido y la necesidad de un ámbito de protección que preservara su integridad espiritual y emocional.

ISSN 2531-159X

Cuando evocó su "último rincón", lo hizo pleno de imágenes de resonancia casi infantil, configurando un lugar de retiro frente a una realidad percibida como corrupta y hostil, al decir que estaba sumido en una crisis profunda entre el mundo material y su aspiración a la armonía interior**,** se identificaba de nuevo con algunos de los ideales neo-espiritualistas que llevaba consigo

> Se presenta ahora la vida bastante intensa para mí. Yo siempre estaré encantado si me dejan ese delicioso e ignorado último rincón, fuera de luchas, putrefacciones y tonterías; último rincón de azúcar y picatostes, donde las sirenas cogen las ramas de los sauces y el corazón se abre a punta de flauta. Granada es horrible. Esto no es Andalucía. Andalucía es otra cosa... está en la gente... y aquí son gallegos. Yo, que soy andaluz y requete andaluz, suspiro por Málaga.... La verdadera Granada es la que se ha ido, la que ahora aparece muerta bajo las delirantes y verdosas luces de gas (García Lorca, *Prosa* 3: 856).

Como vemos, para el poeta, no todos los espacios participaban de la misma intensidad vital, los estados del ser se reflejaban en el paisaje, y cuando se auto percibía viajando hacia un estado de integración superior, los conflictos, las crisis y los desgarros formarían parte del camino. Por otro lado, su sensibilidad le llevó a distinguir entre los espacios vitalmente agotados y los abiertos al movimiento y a la plenitud, como lo expresó tras viajar en tren hacia Cataluña, visualizó Aragón asociado a una espiritualidad herida, errante y casi extinguida, cuando contempló un paisaje pétreo, erosionado y hostil. Por el contrario, en su relato Barcelona y el Mediterráneo se configuraban como lugares de apertura, dinamismo y promesa, vinculados a su impulso creativo, al amor y a la aventura interior. Y así se lo manifestó en otra carta remitida a Fernández Almagro

> Yo que he pasado Aragón en tren, creo que el viejo espíritu de Zaragoza debe andar errabundo, acribillado de blancas heridas, por los alrededores de Caspe, en las últimas grises rocas, donde el viento duro tira al pastor y salvajiza la luz de las estrellas grandes. En cambio, Barcelona ya es otra cosa ¿verdad? Allí está el Mediterráneo, el espíritu, la aventura, el alto sueño de amor perfecto [...] además, yo que soy catalanista furibundo simpaticé mucho con aquella gente tan construida y tan harta de Castilla.
> [...]
>
> Tengo ganas de refrescar mi poesía y mi corazón en aguas extranjeras para darle más riqueza y ensanchar sus horizontes. Estoy seguro de que ahora empieza una nueva época para mí. Quiero ser un Poeta por los cuatro costados, amanecido de poesía y muerto de poesía. Empiezo a ver claro. Una alta conciencia de mi obra futura se apodera de mí, y un sentimiento casi dramático de mi responsabilidad me

ISSN 2531-159X

> embarga... no sé... me parece que voy naciendo a unas formas y un equilibrio absolutamente definidos (García Lorca, *Prosa 3: 869).*

1.3.5. La muerte como tránsito espiritual: lectura simbólica de un poema

Apoyándose en las tradiciones religiosas orientales y en ciertos intentos de legitimación científica, la supervivencia del alma y el destino de la conciencia tras la muerte son temas centrales del espiritismo y de la teosofía, estando la inmortalidad del alma en el centro de sus doctrinas, porque cuando la forma física perece, la vida no se extingue sino que el alma conserva el registro de sus experiencias en una especie de memoria espiritual que le acompañará en sus ulteriores manifestaciones, al animar nuevas vidas. Para el astrónomo y teósofo Camille Flammarion (1842-1925), el alma era una entidad real e independiente del cuerpo físico, capaz de actuar a distancia mediante procesos telepáticos, y de manifestarse después de la muerte sin mediación de los sentidos corporales (Noel 214).

Federico dio forma a la muerte, alejándose del dramatismo y del castigo moral, en *una cancioncilla* a la que tituló *Venus* y que remitió por correo a Fernández Almagro. Pensamos que aquí construyó una visión simbólica de la muerte, cercana a la **espiritualización del tránsito final**, entendido éste como la liberación del cuerpo y el acceso a un plano superior de existencia, donde el amor se expresa como una experiencia íntima, desligada del cuerpo físico. En dicha cancioncilla destaca la imagen final, cuando una cabellera se pierde "en la espuma de las sábanas", pero su figura central es una composición en la que una joven se presenta tumbada y envuelta en una atmósfera de serenidad, pureza y transformación, próxima a un estado de suspensión y no a la desaparición absoluta, más cercana de una situación de tránsito, donde la identidad se diluye suavemente y el cuerpo pasa a otra forma de existencia. La ausencia de gestos de dolor en el cadáver de la joven y el tono contemplativo de su texto nos invitarán a entender la muerte como un estado de desprendimiento gradual y no de ruptura brusca. En esta escena, la joven yace inmóvil "en la concha de la cama", de forma que un espacio doméstico es transformado por el poeta en un **receptáculo simbólico**, asociado tanto al origen como al tránsito final. La descripción de un cuerpo despojado de atributos de vida sensible, en una quietud que se ve reforzada por la aparición de la "luz perenne", representaría la permanencia extra temporal, muy cercana a las concepciones teosóficas del más allá; y las imágenes florales simbolizan la pureza y la penumbra, la vida y la muerte, la materia y la espiritualidad. Este poema al tránsito lo condensó en doce bellas estrofas

ISSN 2531-159X

La joven muerta
en la concha de la cama,
desnuda de flor y brisa,
surgía en la luz perenne.
Quedaba el mundo.
Lirio de algodón y sombra,
asomado a los cristales,
viendo el tránsito infinito.
La joven muerta
surcaba el amor por dentro.
(En la espuma de las sábanas
se perdía su cabellera) (García Lorca*, Prosa 3*: 810).

1.3.6. La vida eterna: suspensión del tiempo y renacimiento interior

La experiencia vital y poética de Federico estuvo atravesada por su idea de vida eterna, entendida ésta como una vivencia íntima ligada al tiempo-eternidad (Auclair 140). En sus conversaciones con Carlos Morla, en algún momento le llegó a confesar que había sentido una inspiración divina "algo así como que todo lo superior que nace de nuestro espíritu "no se pierde". Que va atesorándose para seguir vibrando perennemente en algún sitio" (Morla 174). Y como una muestra de estas afirmaciones, nos ha parecido muy significativa la correspondencia que en el verano de 1925 mantuvo con el pintor Benjamín Palencia Pérez (1894-1980), donde afloró su percepción de la vida como algo que se dilataba hasta rozar lo eterno, por lo que la muerte no sería el final sino un estado. Curiosamente, Palencia fue el destinatario de algunas de las cartas en las que más mencionó la muerte y la eternidad; en una de ellas la vida, la belleza y la muerte convivían sin ruptura; y en la otra la eternidad aparece como una dimensión trágica del presente. Cuando Federico le confesó el sentimiento de alegría que le había embargado cuando contemplaba los miradores granadinos, parecía que estaba feliz, pero su alegría se vería atravesada por una tensión inquietante, cuando la luz, lejos de ser claridad y gozo, se transformaba en una presencia opresora. Aunque se mostraba animado por una vida interior soñadora, la vibración luminosa se veía atravesada por la violencia, introduciendo la muerte dentro de la vida, una percepción que conectaba con su noción de vida eterna, algo que iría más allá de la permanencia biológica. Decía Federico

> Esta luz me aprieta las sienes como un pañuelo de oro. Los árboles están soñando sus frutos, las hojitas soñando su viento. La catedral está repicando y los aviones

Verbeia 2026. Monográfico
Año X, Número 11, 14-35
ISSN 2531-159X

> bailan el rigodón de todas las tardes. La guardia civil mata un gitano cada día y apunta su nombre en una lista larga y ondulante como un dragón chino *(García Lorca, Prosa 3: 845).*

En otra carta, cuando comentaba las pinturas de Palencia, aprovechó la oportunidad para comentarle, una vez más, su estado de ánimo, penetrando en la vivencia del tiempo suspendido con la descripción de los días largos y dorados que vivía, y afirmando que el crepúsculo y la tarde se querían eternizar

> ¡Si vieras qué largos y qué de oro son los días! El crepúsculo de la tarde no se acaba nunca, nunca, nunca. Hay un momento en que los pájaros se ponen duros y brillantes como si fuesen de metal, que la tarde se quiere poner eterna. Desde luego, la impresión de que ya te has muerto te la da todos los días esta luz única y sustanciosa *(García Lorca, Prosa 3: 847).*

Finalmente, con motivo de la recepción de una pintura que le había enviado Benjamín, Federico introdujo la oposición entre el arte y el tiempo, apareciendo éste como un disolvente de los seres humanos. Para Federico, la creación artística sería una forma de permanencia, y la vida eterna estaba asociada a ella, por ser un espacio resistente a la disolución y al paso del tiempo: "No sé dónde colocarlo para que esté mejor y viva su rincón de vida eterna, mientras el tiempo nos disuelve a nosotros como el agua a los terrones de azúcar" (García Lorca, Prosa 3: 849).

1.3.7. El paso del tiempo y el progreso del espíritu

Cerrando nuestro recorrido por el contenido neo-espiritualista del epistolario lorquiano, hemos podido constatar que Federico durante el verano de 1925 estuvo inquieto desde el punto de vista espiritual, como se manifestó en la epístola remitida a José María Chacón y Calvo (1892-1969), donde le confesaba su idea de que lo eterno no excluía el sufrimiento, más intenso en momentos de crisis y desorientación: "Ya pronto empezará el otoño. Yo he pasado una malísima temporada turbia de profundidades sentimentales, contra las cuales no ha podido luchar mi lírica, ni mi alegría innata" (García Lorca, *Prosa* 3: 854).

Durante el período estudiado, en la última de las misivas remitidas a Fernández Almagro, Federico también le manifestó que pensaba que había accedido tardíamente a la juventud y que vivía un proceso de renovación, marcado por una concepción de la existencia como la sucesión de etapas, ligadas a distintos estados de experiencia y de conciencia. Y por primera vez aludió en sus cartas a la poesía erótica, algo que lejos de responder a una novedad temática, deberá de entenderse como un presagio de la nueva energía vital que le estaba

ISSN 2531-159X

invadiendo; negaba también la vejez, algo que no era negar el paso del tiempo sino el rechazo a cualquier forma de estancamiento espiritual

> Yo trabajo mucho estos días. Hago por primera vez en mi vida poesía erótica. Se me ha abierto un campo insigne que me está renovando de una manera extraordinaria. Yo no me entiendo.... Mi madre dice "todavía estás creciendo" y yo por otra parte voy entrando en problemas que hace tiempo debí plantearme... ¿Soy un retrasado?... ¿qué es esto? Parece que acabo ahora de entrar en la juventud. Por eso cuando tenga sesenta años no seré viejo... Yo no voy a ser viejo nunca (García Lorca, *Prosa* 3: 857).

1.3.8. Anotaciones finales

Según la cosmovisión teosófica, el camino hacia la perfección implica un progresivo proceso de identificación con la totalidad divina, el amor tiene un carácter universal, extensivo a todos los elementos de la naturaleza. Sus seguidores profesan la unidad de todo lo existente, porque para ellos "no existe partícula inanimada, sino que todo participa en su grado de la Vida divina". En 1910, el militar y teósofo Olcott visitó España, siendo invitado a un espectáculo taurino, del que salió "pensando en los horrores del infierno", porque había visto cómo fueron matados ocho toros, desentrañados doce caballos y heridos dos hombres, lo que le hizo sentir que de no haber presenciado los horrores de cinco batallas "no hubiera podido soportar tan horrible experiencia" (Olcott 258). Esta figura reforzó en nosotros la idea de que la obra lorquiana merecía una nueva mirada, y una muestra de ello la hemos encontrado en su obra *Poeta en Nueva York*, donde bajo el título "Nueva York, oficina y denuncia", dejó escrito

> ...Todos los días se matan en Nueva York
> cuatro millones de patos
> cinco millones de cerdos,
> dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
> un millón de vacas,
> un millón de corderos
> y dos millones de gallos
> que dejan los cielos hechos añicos
> ... (García Lorca, *Poesía 2: 281).*

Unas estrofas estas fueron interpretadas por algunos como un "hálito potente de la monstruosa metrópoli" (Morla 99), pero a nosotros nos parecen influenciadas y coherentes con su forma de entender la unidad de todo lo existente, predicada por la teosofía, una

ISSN 2531-159X

unidad que a diario se veía ignorada en la ciudad norteamericana, en cuyo descubrimiento Federico se hallaba inmerso.

CONCLUSIONES

La correspondencia mantenida por Federico con un círculo de amigos escogidos en función de sus ideales, a quienes siempre apremiaba una respuesta inmediata, más allá funcionar sólo como un instrumento privado de comunicación, fue un espacio literario donde reveló su mundo interior. A buen seguro que los elegidos eran conocedores de las trascendentales preocupaciones que ocupaban la mente del poeta, y que esto contribuiría a la creación y mantenimiento de una comunidad de saberes a la que no hemos accedido. Sin embargo, con este estudio hemos contribuido a explicar cómo utilizó sus cartas como un instrumento para desvelar sus inquietudes espirituales, su apertura a realidades invisibles y a la concepción de las relaciones humanas como algo que iría más allá de los límites materiales.

El espiritismo, entendido no tanto como práctica sistemática sino como un clima de pensamiento, ocupó un lugar significativo en el epistolario lorquiano, manifestándose tanto en los párrafos vinculados con el alma como en los dedicados a la comunicación y el misterio.

En las obras de algunos autores de la generación del 98 y también en la del 27, ya se ha señalado el influjo ejercido por las doctrinas teosóficas, esotéricas y orientalistas y, como ha quedado demostrado, Federico García Lorca no fue la excepción, consolidándolo como un artista atento a las realidades invisibles que acompañarían la existencia.

Dentro de un mismo horizonte simbólico, la articulación del alma, con la muerte y la naturaleza, refuerza la idea de que su ideología lírica estuvo orientada a dar un sentido trascendente a sus creaciones, en un diálogo abierto con los ideales neo-espiritualistas de la muerte, la presencia de lo espectral, la percepción de continuidades invisibles entre los vivos y los muertos, y la concepción de la naturaleza animada por una vida interior.

En algunos de los fragmentos analizados también se ha revelado a Federico como un poeta dotado de una sensibilidad abierta a la supervivencia del espíritu y al deseo de inmortalidad. En otros se insertaron imágenes, símbolos y emociones que los convierten en un espacio privilegiado desde el que contemplar cómo intentaba transformar su miedo a la muerte en una pregunta sobrenatural; sus descripciones del umbral entre la vida y la muerte, y entre la forma y la disolución, son sumamente interesantes para comprender las dimensiones del imaginario lorquiano.

ISSN 2531-159X

Para Federico el sonido, el color y la emoción se entrelazaban, y la poesía con sus dimensiones sensoriales y espirituales se convertía en una experiencia transformadora de la realidad. Las expresiones de transferencia sensorial, cuando el sonido podía volverse color o la percepción visual adoptar cualidades auditivas, es algo que nos remite a la concepción teosófica del universo como un tejido interconectado, en el que las cualidades de lo material serían permeables y comunicables.

En resumen, las corrientes neo-espiritualistas que sirvieron de inspiración a otros autores modernistas también fueron un componente esencial de la sensibilidad lorquiana, y estuvieron presentes en su epistolario a lo largo del período estudiado.

OBRAS CITADAS

Auclair, Marcelle. *Vida y muerte de García Lorca*. Biblioteca Era, 1972.

Barranco, Enriqueta y **Girón**, Fernando. "Aspectos teosóficos del teatro de Agustina González López y Ramón Mª del Valle Inclán". *FerrolAnálisis. Revista de pensamiento y cultura*, nº 25, 2010, pp. 130-39.

Barranco, Enriqueta. *Agustina González López (1891-1936). Espiritista, teósofa, escritora y política*. Editorial Universidad de Granada, 2018.

Barranco, Enriqueta*. Neo espiritualismos y feminismos. Su influencia en la obra de Agustina González López* (1891-1936). Instituto de estudios almerienses, 2021.

Blatvasky, Helena Pretovna. *The Key to Theosophy*. Theosophical Publishing House, 1968.

Blatvasky, Helena Pretovna. *La doctrina secreta* (trad. Federico Climent). Biblioteca Orientalista Ramón Maynadé, 1911.

Castellan, Yvonne. *El espiritismo*. Oikos-Tau Ediciones, 1971.

García Lorca, Federico. *Obras completas*. (Del Hoyo, A. Recop.). Aguilar, 1966.

García Lorca, Federico *.Obra completa III. Prosa*. (M. García-Posada, Ed.). Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 1996.

García Lorca, Federico *.Obra completa II. Poesía 2*. (M. García-Posada, Ed.). Akal. 2008.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Alianza editorial, 1990.

Huertas, José. *¡Yo he sido impío! Revelaciones espiritistas y masónicas*. Imprenta de la Sociedad Editorial de San Francisco de Sales, 1882.

Jackson, Mick, director. *El guardaespaldas*. Warner Bros, 1992.

Jinarajadasa, Charles. "La fraternidad de todo cuanto vive". *Boletín de la Sociedad Teosófica Española*, 1934.

ISSN 2531-159X

Leadbeater, Charles Webster. "El principio de la sexta raza-raíz". *Sophia. Revista teosófica*, nº 5, 1910, pp. 164-73.

Leadbeater, Charles Webster Vida y muerte de las hadas". *Zanoni. Revista Teosófica Mensual*, nº 18, 1923, pp. 161-5.

Löschnigg, Maria, and **Rebekka**, Schuh, eds. *The Epistolary Renaissance: A Critical Approach to Contemporary Letter Narratives in Anglophone Fiction*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, nº 62, 2018, pp.: 15-44.

Mateo, Elías de. *Espiritistas y teósofos en Andalucía (1853-1939): perseguidos y olvidados*. Sarriá, 2011.

Méndez, Mario. *Historia de la filosofía en España*. Renacimiento, 1927.

Morla, Carlos. *En España con Federico García Lorca*. Renacimiento, 2008.

Muñoz, Luis Antonio. *Historia oculta de la música. Magia, geometría sagrada, masonería y otros misterios*. La esfera de los libros, 2020.

Noel, Percy. "Flammarion Una entrevista con el gran científico francés". *Zanoni. Revista Teosófica Mensual*, nº 19, 1923, pp. 214-7.

Olcott, Henry Steel. "Visita a España del presidente H. S." Olcott. *Sophia*. *Revista Teosófica*, 1910, pp. 258-60.

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

Ramos, Ismael. *El mundo esotérico de Federico García Lorca*. Comares, 2025.

Roso de Luna, Mario. *En el umbral del misterio*, Librería Pueyo, 1909.

Saiz Cerreda, María del Pilar. "La dimensión dialogística de la carta: una lectura del pacto epistolar en la correspondencia de Antoine de Saint-Exupéry". *Cuadernos de investigación filológica*, nº 27, 2001, pp. 307-22.

S. A. *Boletín de la Sociedad Teosófica Española*, nº 69, 1935, pp. 17-20.

Sánchez Acero, Pablo. *Llueve. La masonería al descubierto*. Mascarón de Proa, 2026.

Zucker, Jerry, director. *Ghost*. Paramount Pictures, 1990.

ISSN 2531-159X

CC BY NC SA

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

The Material Scream: An Analysis of the Expressive Nature of Objects in Federico García Lorca's Rural Tragedies

Concha G. Badía-Fraga
Fundación IES Granada
conchagbadiafraga@yahoo.es
https://orcid.org/0009-0008-1558-4471

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

ABSTRACT
This article examines the expressive function of objects in Federico García Lorca's rural tragedies —Blood Wedding, Yerma, and The House of Bernarda Alba— from the intersection of the material turn and the affective turn. Moving beyond a merely symbolic reading, it focuses on everyday things associated with the female domestic sphere, such as lace, sheets, beds, pitchers, dresses, fans, and sewing implements, in order to show how they acquire dramatic agency. When these objects become "things," they operate as vehicles for desires, frustrations, and forms of resistance that the female characters cannot openly articulate within a patriarchal order that restricts their voices. The article therefore argues that Lorca displaces an intimate and subaltern language onto domestic materiality: a silent cry through which women communicate desire, pain, and a drive toward freedom. In this sense, objects become a lateral language of female expression and emotional resistance.

KEYWORDS: Federico García Lorca, rural tragedies, materialities, resistances, gender.

El grito material: análisis del carácter expresivo de los objetos en las tragedias rurales de Federico García Lorca

RESUMEN
Este trabajo analiza la función expresiva de los objetos en las tragedias rurales de Federico García Lorca —Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba— desde la intersección entre el giro material y el giro afectivo. Frente a la lectura simbólica tradicional, se propone atender a las cosas cotidianas vinculadas al universo femenino como encajes, sábanas, camas, cántaros, vestidos, abanicos o elementos de costura para mostrar cómo adquieren agencia dramática. Estos objetos, al convertirse en "cosas", funcionan como medios de expresión de deseos, frustraciones y resistencias que las protagonistas no pueden formular abiertamente en un orden patriarcal que limita su voz. Así, el estudio defiende que Lorca desplaza hacia la materialidad doméstica un lenguaje íntimo y subalterno: un grito silencioso mediante el cual las mujeres comunican su deseo, su dolor y su impulso de libertad.

PALABRAS CLAVE: Federico García Lorca, tragedias rurales, materialidades, resistencias, género.

Cómo citar:
G. Badía-Fraga, Concha. "El grito material: análisis del carácter expresivo de los objetos en las tragedias rurales de Federico García Lorca". *Verbeia, Monográfico* 11, 2026, pp. 36-55.

1. INTRODUCCIÓN

En el prólogo a su primera obra, *Impresiones y paisajes* —publicada en 1918—, Federico García Lorca afirmaba "La poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma". No va a ser casual que el término "cosa" —bien entendido como "objeto", bien en su más amplia acepción de "asunto" o "hecho" — aparezca reiteradamente tanto en esta obra primeriza como también de manera persistente en su producción literaria y epistolar no solo por su versatilidad, sino por la capacidad expresiva que el poeta va a otorgar a los objetos en su escritura. De hecho, dentro del mismo texto más adelante, señala "Hay que interpretar siempre escanciando nuestra alma sobre las cosas, viendo un algo espiritual donde no existe, dando a las formas el encanto de nuestros sentimientos, es necesario ver por las plazas solitarias a las almas antiguas que pasaron por ellas, es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices." (García Lorca, *Impresiones* 41)

Proveniente mayoritariamente de una tradición doblemente romántica y modernista, el gusto de Lorca por el detalle (que él consideraba además muy propio de los granadinos) va a estar íntimamente relacionado con el anhelo de universalidad al que aspiraba para su creación literaria. Su temprana exposición al teatro romántico por las lecturas del *Hernani* de Víctor Hugo que su madre realizaba (Gibson 28) son un primer apunte de la filiación de su perspectiva creadora que, si bien estuvo marcada por la sutileza del Simbolismo, tomó sus presupuestos fundamentales del ideario romántico por medio de la utilización de sus temas y formas[5]; sin embargo, hay un aspecto que aparentemente ha pasado desapercibido en las conexiones entre Lorca y el Romanticismo, y es el papel de los objetos[6]. Ciertamente, como aparece en las primeras líneas de este trabajo, ya en su primera obra Lorca parece

[5] Entre otros, estos elementos serían el sentimentalismo, la búsqueda de la libertad individual frente a la norma, la pulsión de muerte y de angustia frente a la inevitabilidad del destino, la estetización de lo popular, el anhelo de escape de la realidad y el radical protagonismo del mundo natural. En cuanto a la forma, la ruptura de la frontera entre los distintos géneros a favor de su combinación, el uso de elementos fantásticos y ambientes tenebrosos. No obstante, lo verdaderamente importante en el caso que nos ocupa es, siguiendo la estela de los estudios de Isaiah Berlin, la transformación que el Romanticismo supuso en la vida y el pensamiento del mundo occidental, hecho que muy probablemente habría de ser fundamental para el impulso creativo de Lorca, marcado, como se expondrá a continuación, por un deseo transformador parejo, pero enfocado -en palabras de Juan Carlos Rodríguez al hablar de su teatro- a la relación entre *lo dicible*, lo *no dicible* y el punto medio en el que posteriormente habrá de resolverse esta tensión, la *lateralidad*.

[6] Como ejemplo claro y cotidiano de este hecho, recomiendo al lector visitar el Museo del Romanticismo de Madrid, más concretamente, las salas dedicadas al hombre y a la mujer característicos de la época.

ISSN 2531-159X

referirse a las "cosas" como una suerte de continentes en los que la poesía permanece dormida, a la espera de que el alma, al proyectarse sobre ellos, despierte su capacidad expresiva inherente. Y es que históricamente, a partir del siglo XVIII, el auge y consolidación de la burguesía resultante de su creciente poder económico y social favoreció la implantación de nuevos valores en torno a la individualidad y muy especialmente el éxito material. Esto, unido al fenómeno de la industrialización, procuró que los objetos transcendieran su función meramente práctica para convertirse en elementos cargados de emoción, historia y subjetividad, como bien señalan los trabajos de Arjun Appadurai (1986), Jean Baudrillard (1969), Bruno Latour (1991) y la obra inacabada de Walter Benjamin *El proyecto Arcades* (1927-1949), entre muchos otros que Bill Brown toma como referentes para la creación de la *Thing Theory* (Teoría de los objetos) en 2001 basándose en el estudio del papel de los objetos en la novela victoriana inglesa. De este modo, traspasando la ambigüedad anteriormente referida del término, las cosas —los objetos— van a tener una presencia especial en la producción lorquiana que se derivará muy lógicamente y en primera instancia, de su relación cotidiana con ellas como sujeto histórico, pero también, desde un punto de vista paralelo, de su intencionado uso dentro de su producción con objetivos específicos centrados en la expresión de un mensaje concreto[7].

Así, el planteamiento de esta investigación se basará en la tensión establecida por Lorca entre los objetos cotidianos, y los símbolos dentro de su teatro, más concretamente en las denominadas "tragedias rurales": *Bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936)[8] en un intento de inventariar cosas que aparecen en escena dentro del marco teórico de los nuevos materialismos y enlazando con su implicación afectiva.

[7] Es inevitable aquí referirse a la obra de Robert Langbaum *La poesía de la experiencia* (1957), en la que, a partir del estudio del monólogo dramático en la poesía romántica inglesa, pone el foco en la capacidad del poeta de proyectar su alma sobre las cosas y aprehender de tal proyección un conocimiento doble: el de las cosas y el de sí mismo a partir de su relación con ellas, lo que viene a convertir el ejercicio poético en un espacio de conocimiento y comunicación que trasciende todo solipsismo individual. Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia*. Comares, 1997.

[8] Es necesario aclarar que, si bien las tres obras citadas son popularmente consideradas tragedias, Lorca denominó en forma de subtítulo a *La casa de Bernarda Alba*, "Drama de mujeres en los pueblos de España". A pesar de esto, la crítica la ha estudiado como tragedia en base a los elementos que la conforman.

ISSN 2531-159X

2. LA CUESTIÓN DE "LO DICIBLE" Y LO "NO-DICIBLE" EN EL TEATRO LORQUIANO EN LA DÉCADA DE LOS 30

Parece ser de común acuerdo entre la crítica el hecho de que a partir de 1929 Lorca da un giro a su producción que marca una etapa diferenciada de la anterior y coincide con una mayor profusión de escritura teatral en comparación con la poética. En este viraje confluyen hechos de carácter personal (la decepción sufrida con Emilio Aladrén) con la popular, pero errada recepción del significado de *Romancero gitano* y la consecuente sensación de agotamiento con respecto a las bases estéticas que hasta entonces habían sostenido su producción escrita. Las palabras leídas en el homenaje que el granadino recibe junto a Margarita Xirgu en el Hotel Alhambra Palace de Granada en 1929 dan buena cuenta de ello

> Ahora más que nunca, necesito del silencio y la densidad espiritual del aire granadino para sostener el duelo a muerte que sostengo con mi corazón y con la poesía. Con mi corazón, para librarle de la pasión imposible que destruye y de la sombra falaz del mundo que lo siembra de sol estéril; con la poesía, para construir, pese a ella que se defiende como una virgen, el poema despierto y verdadero donde la belleza y el horror y lo inefable y lo repugnante vivan y se entrechoquen en medio de la más cadente alegría. (En el hotel Alhambra Palace… 195-196)

Lorca se enfrenta así a una lucha con el proceso creativo (entendiendo aquí "poesía" en su sentido más aristotélico, el de *poiesis*)[9] para poder dar cabida en su producción, sin orden necesario, pero en violenta convivencia ("se entrechoquen") a "la belleza", "el horror", "lo inefable" y "lo repugnante" bajo el manto de "la más cadente alegría". Evidentemente, en esta enumeración de términos, como es posible comprobar, no aparece complacencia alguna: Lorca parece abogar por un teatro crudo y abisal que, en unos casos, recibirá la denominación de "tragedia" o de "drama" y, en otros, la de "Teatro bajo la arena", en donde la belleza aparece rodeada de los elementos más descarnados e implacables de la realidad. Sin embargo, en este camino hacia la re-teatralización del género, la existencia y la obra propias estarán al servicio de la tarea: tal como Vicente Aleixandre afirmó, poesía y vida fueron inseparables en la persona del granadino[10], y este acuerdo establecido entre las dos

[9] Teatro y poesía fueron para Lorca las dos caras de una misma moneda. En una entrevista realizada en 1936, expresó "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre." (Morales)

[10] En su texto "Federico", Vicente Aleixandre apunta "entre su vida y su obra hay un intercambio espiritual y físico tan constante, tan apasionado y fecundo, que las hace eternamente inseparables e indivisibles." (Aleixandre 1787-1788)

ISSN 2531-159X

partes va a aparecer proyectado claramente en ocasiones en un continuo desdoblamiento del autor en diversos personajes de las obras más experimentales, pero también formalmente entre la música y el silencio, "lo dicho" y lo "no dicho", "lo dicible" y "lo no-dicible" (Rodríguez), entre el deseo y su ausencia (Harretche 2459).

No hay que olvidar que las tragedias rurales, señaladas como un ejemplo de estetización de lo popular, son coetáneas de los textos considerados más rompedores del granadino: en la horquilla temporal que se abre entre 1930 y 1936, Lorca redactará *Retablillo de Don Cristóbal* y *El público* en 1930, *Así que pasen cinco años* en 1931, *Bodas de sangre* en 1932, *Yerma* en 1934, *Doña Rosita la soltera* en 1935 y *La casa de Bernarda Alba* en 1936. Aparte quedan las inacabadas *Los sueños de mi prima Aurelia* y *Comedia sin título* (esta última retomada y concluida con la incursión del único capítulo de la también incompleta *El sueño de la vida* (1930) y otro escrito por Alberto Conejero en 2018). Este bascular entre lo aparentemente popular y lo experimental que en la década de los 70 supuso un problema para las inquietudes academicistas de lograr una organización clara del teatro lorquiano en torno a sus temas y estilos[11] forma parte de un proceso que se abre en muy diversos frentes y que va a apuntar hacia un mismo objetivo: romper con la idea del teatro como remedo de la vida y hacer de él un espacio de realidad en el que la vida se *crea*.

Juan Carlos Rodríguez indicó "la unanimidad a la hora de señalar que Lorca escribe desde dos núcleos básicos, desde el deseo y la diferencia" (9); no obstante, más que cuestionar este asunto, lo matizó añadiendo la necesidad de "entrar en la *radical historicidad* de su propio *inconsciente ideológico*, y en la singularidad en sentido fuerte—de tal inconsciente" (ibid.). A partir de este punto, Rodríguez distingue dos etapas en la producción teatral de Lorca: la primera, propia de los años 20, en la que el granadino, influido por el mundo cultural que habita, realiza su labor expresiva entre lo dicho y lo no dicho ("la musicalidad como voz del silencio, la marginalidad y (¡sobre todo!) la represión")[12]; y la segunda, posterior, en la que pasa a habitar dos mundos que ampliarán su perspectiva: "El mundo de la dicibilidad y el de la no-dicibilidad (*id est*, el mundo de la construcción del cuerpo/palabra frente al mundo de la represión"), un conflicto al que dará solución en la "lateralidad de los dos caminos

[11] María Estela Harretche narra cómo hasta 1976 la obra de Lorca se analizaba desde una totalidad bien estructurada que se rompe con la sucesiva publicación de obras iniciada por la que Martínez Nadal hace de *El público*; posteriormente, en 1978, la de la *Comedia sin título* en la edición de Marie Laffranque, en 1987 la aparición del tomo *Teatro inconcluso* y en 1995 la del *Teatro inédito de la juventud* a manos de Andrés Soria Olmedo. (Harretche 2484).

[12] Entendemos esta aparente polarización de "lo dicho" y lo "no dicho" en el sentido de lo que era aceptable o no aceptable decir para Lorca dentro de la ideología que habitaba.

ISSN 2531-159X

paralelos". (35-36). En esta construcción ("del cuerpo/palabra") Lorca va a centrar su nuevo ideario estético, en donde la relación tensionada con el lenguaje propia de su poesía —el lenguaje entendido tanto como el medio de construir un cuerpo literario y social como también un espacio limitado, compuesto de un número finito de elementos y por ende restringido en sus capacidades[13]— va a imprimir una frustración constante en su proyecto artístico y que Rodríguez señala pareja a la doble frustración que lo acompaña: la homosexual[14] y la musical (39)[15].

En una entrevista celebrada en 1935 para el diario *El Mercantil Valenciano* con motivo de la representación de *Yerma*, García Lorca afirmó con naturalidad: "Hoy no interesan más que dos clases de poemas: el social y el sexual. La obra que no siga una de esas direcciones está condenada al fracaso, aunque sea muy buena. Yo hago la sexual, que me atrae más […] una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aterrar y aspaventar un poco."

[13] Resultan muy clarificadoras al respecto las palabras de Isabel Daza en relación con el espejismo y los límites del discurso a partir de la obra de Juan Carlos Rodríguez *Lorca y el sentido* (1994) cuando afirma que somos meras "arrendatarias de la palabra (cfr.Rodríguez, 1994:21). Que la lengua nos habla, nos produce, nos usa, nos sujeta a la ideología dominante y no hay cómo salir. Como viene a decir Juan Carlos Rodríguez recordando a Spinoza: el problema no es que el sistema reprima nuestra libertad, sino que nos haga creer que somos libres, es decir, que nos interpele como sujetos y sujetas libres." (6).

[14] Gregory Woods cifra el surgimiento de la cultura homosexual tal como la conocemos ahora en la última parte del siglo XIX y el XX: "La existencia de la homosexualidad no como un circunstancial capricho erótico, sino como una condición e identidad compartidas ofrece la posibilidad misma de una cultura homosexual, o al menos de una subcultura minoritaria con una identidad sexual en sus raíces" (14). A partir de la compilación en estudios y antologías de textos culturales que afirmaban la existencia de ese «amor que no osa decir su nombre» al que aludía Oscar Wilde, comenzó a generarse un canon que demarcaría su proyección tanto hacia el pasado como al futuro, paralelo -y en muchas ocasiones, también enfrentado- al canon heteronormativo. Si bien, según el autor demuestra en el exhaustivo primer capítulo de la obra ("Hacia la tradición gay",) la compilación de textos de temática homosexual en antologías y obras de estudio supuso la existencia de un refugio para el colectivo frente al continuo ataque moral que recibían y del mismo modo facilitó la disponibilidad de materiales para justificarse ante el mundo, lo cierto es que no sería hasta el denominado "Movimiento de liberación gay" de 1969 cuando se pudo comenzar a pensar en un canon verdaderamente propio. En el caso de Lorca, como el de muchos otros autores homosexuales, la tensión entre "lo dicho" y lo "no dicho" y la frustración a la que apunta Juan Carlos Rodríguez, será un elemento fundamental de su creación y un impulso en la búsqueda tanto de respuestas como de una voz propia al margen de las imposiciones sociales.

[15] Del mismo modo que opera la frustración sexual en Lorca con respecto a la heteronorma en forma de un sentimiento de marginalización y represión, la frustración relacionada con la música proviene de su uso exclusivo para transmitir su mensaje, ya que "si la música resulta decisiva para Lorca lo es solo en tanto que *expresión del drama de la imposibilidad de expresión: solo a través de la música se puede decir «lo que no se puede decir.*" (Rodríguez 64).

ISSN 2531-159X

(Luengo 432)[16]. No obstante, parejo a esta intención de epatar corría el profundo deseo de triunfar sobre las tablas y la verdadera y lógica asunción de la imposibilidad de romper totalmente con lo heredado (la lengua, la cultura, las reglas de la escena, la tradición) de ahí que, como bien señala Rodríguez, Lorca procurara la coexistencia de obras de corte más popular (es decir, las tragedias rurales) con otras abiertamente rupturistas, experimentales y aun agresivas con los paradigmas del teatro más tradicional.

Y fue así como durante los años treinta vamos a encontrar un Lorca que alterna dos tipos de producción teatral: de un lado, una enfocada en la estetización de lo popular en el que la fuerza del instinto sería el eje conductor y el símbolo su medio de expresar la fusión entre lo dicho y lo no dicho. Este teatro estaría marcado por la "dicibilidad", esto es, la transmisión de aquello que se puede expresar, y a este grupo pertenecerían *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*. Del otro lado y de manera paralela se hallarían las obras que conforman el "Teatro bajo la arena" —opuesto al "Teatro al aire libre" (Doménech 36) típicamente burgués— dirigido a crear lo indecible y otros mundos posibles y paralelos a la "dicibilidad" por medio de la alegoría. En este teatro la realidad no se copia ni se representa, sino que se crea y se presenta una y otra vez en cada ocasión que se da vida al texto[17]. La obra pierde su referencialidad y se convierte así en una realidad autónoma en continuo hacerse y deshacerse, un espacio de pretendida libertad y creación absolutas. Evidentemente, *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título* serían las tres columnas sobre las que descansa esta parte.

El tema de este trabajo obliga a que nos enfoquemos en el primer grupo, el del teatro "dicible" conformado por las tragedias lorquianas, en donde el juego abierto entre "lo dicho", "lo no dicho" y "lo dicible" —amparado todo ello por el uso del símbolo como aspecto unificador— va a dar fundamento a nuestra teoría sobre el uso de los objetos como medio de dar voz a los personajes femeninos en un mundo heteropatriarcal cuya norma lingüística las excluye de la libertad comunicativa.

[16] Aunque evidentemente en esta entrevista Lorca muestra un claro atrevimiento, no se puede obviar la perspectiva social que él defendió repetidas veces de su creación y muy especialmente de su teatro. (Doménech 43-45), (Woods 178).

[17] Desde este punto de vista cobran completo sentido estas palabras que Lorca pronunció en 1935 en la entrevista para *El Mercantil Valenciano*: "Mi obra apenas está comenzada."

ISSN 2531-159X

3. LOS GIROS MATERIAL Y AFECTIVO COMO CAMINO HACIA UNA LECTURA "LATERAL" DE LAS TRAGEDIAS RURALES

Surgido como contrapeso al predominio de los paradigmas racionalistas científicos *After 1945*, el llamado "giro afectivo" vino a combinar diferentes intereses por parte de la sociología y los estudios humanistas que habrían de abarcar la muerte de los metarrelatos, la crítica feminista y el desarrollo de nuevos paradigmas científicos y líneas de investigación que, una vez superada la oposición entre emoción y razón propia de la modernidad, vinieron a centrarse en el estudio de las diferencias (género, sexualidad, clase, raza y sus intersecciones) y el modo en que sus conexiones ofrecían una nueva perspectiva a la producción de conocimiento y las relaciones sociales. (Corujo 269-271), (Labanyi, *Pensar lo material* 18).

Sin embargo, según afirmaba Jo Labanyi en 2010, a pesar de este interés de la escuela de pensamiento anglosajona por reconceptualizar la materialidad durante la segunda mitad del siglo XX, los estudios españoles sufrieron una tardía adscripción por su marcado apego al análisis textual, la referencialidad del texto literario y la inevitable centralidad concedida al lenguaje. Esto podría explicar, siguiendo la estela del trabajo de María Rosón y Rosa Medina (Rosón y Medina) por qué los estudios literarios parecen haberse dedicado más a analizar la presencia de los mecanismos de poder patriarcales en las tragedias lorquianas y a interpretar los símbolos que los representan (el caballo, el cuchillo, la navaja, el bastón, etc.) en lugar de prestar atención a la respuesta que los personajes femeninos dan en forma de resistencia y en el papel que los objetos cotidianos —sencillos, casi invisibles por la costumbre que tenemos de su presencia— tienen en la conformación de la voz, —o mejor, el grito— femenino.

Así, este trabajo se desarrolla en la intersección del "giro afectivo" con el "giro material" (también denominado "nuevos materialismos") iniciado en la última década del siglo XX y desarrollado profusamente al comienzo del siglo XXI al calor de los estudios culturales anglosajones por la revalorización que supuso del papel de los objetos cotidianos como agentes productivos y transformadores de la subjetividad individual, la identidad y el orden social y cultural. La obra de autores como Bruno Latour, Jane Bennett, Rosi Braidotti, Maurizia Boscagli y Arjun Appadurai en el plano de los estudios literarios y la sociología son referencia necesaria, pero muy especialmente lo es la figura de Bill Brown, en cuyo texto *A sense of things* (de algún modo fundacional de esta teoría) describe que este nuevo pensamiento gira en torno a "cómo los objetos inanimados constituyen subjetos humanos,

ISSN 2531-159X

cómo los mueven, cómo los amenazan, cómo facilitan o ponen en riesgo su relación con otros sujetos (…) cómo organizan nuestro afecto privado y público" (7). De esta manera, según estas palabras, cabe entender que la relación que los seres humanos establecemos con el objeto no se limita a su mera posesión y uso, sino que somos con el objeto, y aún más: nos hacemos, nos transformamos en nuestra relación con él y viceversa.

Brown inscribe su propuesta en el marco fenomenológico-hermenéutico heideggeriano para señalar la diferencia entre "objetos" y "cosas", en donde los primeros tienen una función meramente utilitaria y las segundas transcenderían esta función para afectar, alterar o redefinir la experiencia humana: "La historia de los objetos que se afirman como "cosas" es, pues, la historia de una relación transformada con el sujeto humano y, por tanto, la historia de cómo la "cosa" designa en realidad no tanto un objeto como una relación sujeto-objeto concreta." ("Thing Theory" 4). Esta capacidad, denominada "thingness" o "cosidad" vendría a ser, pues, la "presencia material ritualizada" a la que aludía Heidegger: un objeto imbuido de un sentido único para nosotros y con capacidad para alterar o destruir el espacio que ocupa, sea social, emocional o cultural. O más sencillo: Brown afirma "la cosa parece designar al objeto tal y como es, al tiempo que designa a otra cosa", esto es, a la carga metafísica de la que ha sido imbuida tras su uso rutinario, el valor afectivo que se le ha otorgado y su agencia en la conformación de la existencia de su poseedor o poseedora. (5) (Baudrillard 187-194)

Y es este sentido de "cosa" lo que se viene a buscar entre las páginas de las obras que nos ocupan como un recurso propio de la voz de las protagonistas femeninas y establecido en tensión con el símbolo, que, por su naturaleza pretendidamente universal, aparece de manera inevitable vinculado a un espacio que conjuga la perspectiva antropocéntrica con el etnocentrismo y un fuerte componente androcéntrico[18]. Si recordamos los símbolos más

[18] En la primera parte de la obra dedicada al estudio de la simbología en Federico García Lorca, Manuel Antonio Arango (23-48) recoge de diversos autores la circunscripción del "principio del pensar simbolista en un período anterior a la historia, a fines del paleolítico" y cita los escritos de San Pablo y San Agustín como ejemplo de la fusión entre lo invisible y lo invisible que los símbolos implican (26). Ciertamente, es necesario apuntar aquí que, aunque actualmente hay nuevas líneas de investigación abiertas que están promoviendo una relectura de los estudios paleontológicos a la luz de una perspectiva marcada por la diversidad y las nuevas teorías, es innegable el hecho de que los estudios sobre el símbolo han estado hasta muy recientemente determinados por una perspectiva eminentemente occidental, sin tener mucho en cuenta la existencia de otros sistemas simbólicos pertenecientes a diversas culturas o pueblos (exceptuando, con matices, la obra de Juan Eduardo Cirlot). Esta es una de las razones por las que en el presente trabajo se propone la posibilidad de que la tríada antropocentrismo-etnocentrismo-androcentrismo que sostiene al símbolo no opere como

ISSN 2531-159X

representativos de las tragedias rurales, encontraremos que están estrechamente relacionados con los valores propios del poder patriarcal, sin dejar espacio para una visión alternativa (o "no- dicible") de los hechos que acaecen. Y es que, como bien apunta Rodríguez, "ni la homosexualidad, ni el proletariado, ni la mujer (la explotación, en general; y sus secuelas: la marginación, etc.) han tenido nunca su propio lenguaje (excepto, por poner un ejemplo drástico, la parodia del mariquita, contra la que se levanta la Oda a W.W. de Lorca)" (80). Tal vez sea cierto que los grupos marginales nunca han tenido su propio lenguaje por ser exclusivo de los grupos dominantes, pero está claro que sí han poseído sistemas comunicativos propios: el *lóxoro*, utilizado por mujeres transgénero y homosexuales en Perú; la escritura *Nüshu* china (exclusivamente femenina), la monumental Tapicería de Bayeux, cuyos bordados encierran mensajes cifrados realizados por mujeres en el siglo XI, los *quilts* afroamericanos, los *Spirituals* que las esclavas y esclavos cantaban en los campos de algodón, las arpilleras chilenas bordadas por las mujeres con los nombres de sus desaparecidos bajo la dictadura de Pinochet, etc. Todos estos y muchos más son ejemplos de sistemas creados por grupos marginalizados que, ante la imposibilidad impuesta por el uso de un lenguaje que no podía representarlos, utilizaron los medios de que disponían para expresarse y comunicarse entre sí[19].

Por esta razón en este trabajo se defiende el valor expresivo de los objetos por medio de su uso por las mujeres en las tragedias lorquianas como vehículo expresivo, hecho que denotaría, por tanto, que lo que las protagonistas callan desesperadamente acaba siendo gritado a través del objeto convertido en "cosa" que les es próximo. Pero no solo eso, porque ese grito material sería también respuesta al sistema, articulada en forma de resistencia íntima, de silenciosa reivindicación de la libertad personal a través de objetos que han sido

del todo adecuada a la hora de interpretar en su totalidad el alcance de las palabras de los personajes femeninos de las tragedias rurales lorquianas.

[19] Tanto Juan Carlos Rodríguez como María Estela Harretche defienden la idea de que este hecho -el de la no posesión de un lenguaje propio, en este caso, de su condición homosexual- fue el que llevó a Lorca en su "Teatro bajo la arena" a "la creación de un lenguaje que nunca había existido" (Rodríguez 80). Sin embargo, en el caso de las tragedias rurales, Lorca se sitúa, para decir lo "no-dicible", en el espacio familiar del símbolo, bien en su uso directo bien en su apuesta por lo «real simbólico, en el sentido poético de obtener ideas vestidas, no puros símbolos» (Luengo 433). Y es así, pero si nos preguntamos sobre la posibilidad de que el símbolo pueda dar cabida a la expresión de los grupos que no tienen lenguaje, ¿cuál sería la respuesta? Depende, y depende también de sobre qué grupo estemos hablando. En relación con la homosexualidad, posiblemente sí (o en buena parte, sí) por tratarse de un colectivo conformado por hombres (y aquí entraría el aspecto androcéntrico de aquel, además del antropocéntrico y el etnocéntrico, que, dada la circunstancia, se dan por sentado), pero ¿qué ocurre en el caso de las mujeres? ¿Qué símbolos nos hablan de realmente de ellas, fuera de "lo dicible", lo superficial, la imagen patriarcal que se tiene de ellas (por ejemplo, *Yerma*= esterilidad)?

ISSN 2531-159X

tradicionalmente vinculados a su género y a cuyo carácter expresivo los hombres han sido ajenos probablemente por ser considerados "cosas de mujeres".

4. EL USO DE LOS OBJETOS EN LAS TRAGEDIAS RURALES: LA VOZ FEMENINA

Para comenzar con un breve inventario, los objetos que aparecen en las tragedias que vamos a analizar pueden ser clasificados en dos grupos: en el primero encontramos enseres de carácter práctico como por ejemplo los útiles de costura, la cesta o los cántaros (estos, según Baudrillard, sería catalogados como "funcionales"); y en el segundo, mucho más nutrido, elementos directamente relacionados con la feminidad y el cuerpo tales como el encaje, las cintas, la camisa, las sábanas y la cama (entre lo funcional y lo no funcional, según su carácter ornamental y su uso). No son muchos —especialmente si los comparamos con el número de símbolos que aparecen—, pero muy probablemente en su repetición sea donde radica su enorme carga de significado, porque es ahí donde se halla el aspecto metafuncional que Baudrillard otorgaba a los objetos imbuidos de valor emocional o profundo (como, por ejemplo, las antigüedades, las joyas, etc.), que es lo que previamente Heidegger dio en denominar "cosa" (Baudrillard).

Una cuestión curiosa si nos centramos en los textos es que el uso de los objetos va *in crescendo*, de menos a más en las tres tragedias, como si en el proceso de escritura y recepción de las obras Lorca hubiera ido descubriendo —inconscientemente o no, nunca lo sabremos— su valor expresivo. Y es que vamos a ver cómo las cosas surgen con aparente sencillez en momentos muy específicos ligados al silencio del personaje femenino y planteadas como la expresión de un yo subalterno que precisamente por tal condición se ve imposibilitado a enunciar libremente su postura o sentimiento ante una situación dada.

Es adecuado recordar que el sistema de jerarquías patriarcal alcanza especialmente al tema de la voz, que se establece de manera dicotómica (voz/silencio— hombre/mujer) ya desde las primeras cosmogonías, en donde toma verdadero sentido el silencio histórico de las mujeres, pero no solo el ejercido con respecto a sus capacidades y logros, sino el impuesto como cualidad fundamental de "lo femenino" (generalmente enmascarado con los términos de "discreción" o "reserva" y siempre reconocido como una virtud necesaria). Sin embargo, como apunta Rebecca Solnit, más que una cualidad natural, este silencio ha sido un silenciamiento histórico con un objetivo claro: "La violencia contra las mujeres a menudo está dirigida contra nuestras voces y nuestras historias. Supone el rechazo de lo que significa tener una voz: el derecho a la autodeterminación, a la participación, al

ISSN 2531-159X

consentimiento o al disentimiento, a vivir y a participar, a interpretar y a narrar" (27). La palabra patriarcal se hace hegemónica, incuestionable, verdadera y pura en el sentido más platónico del término, y, por tanto, se presenta desideologizada, universal y referencial, entendida ya como eje de la cultura, la sociedad y la vida, mientras que el silencio ha supuesto para los grupos subalternos en muchas ocasiones, una garantía de autoprotección y supervivencia desde la que han sido capaces, como apuntó Foucault, de generar su(s) propia(s) resistencia(s) (Foucault).

Así, ante esta restricción de la palabra, en *Bodas de sangre* podemos detectar el uso de unos pocos objetos frente a una variada multiplicidad de símbolos. Estos objetos se limitan a los pendientes de azófar y las medias caladas (los regalos de la pedida que le entregan el novio y su madre a la novia y que ella recibe sin entusiasmo), las tiras de encaje (que es el objeto que más aparece en las tres obras) los alfileres de novia y el espejo, que provoca la irrupción de una airada tristeza en la novia al contemplarse en él mientras la peinan y le colocan el azahar, cosas todas ellas que anuncian su destino y suscitan su rechazo en forma de angustia y enojo.

Si volvemos a los objetos citados, veremos cómo en ocasiones se produce una combinación de dos funciones marcadas por Baudrillard dependiendo de su utilización como medio para transmitir un determinado mensaje. Tal es el caso de los regalos de pedida: tanto los pendientes como las medias caladas tendrían un carácter no funcional, pero también, debido a las implicaciones que tienen a nivel metafuncional, van a derivar en una funcionalidad social: por una parte, los pendientes suponen un traspaso del papel de cuidadora y procreadora por parte de la Madre a la Novia y, por otra, las medias apelarían al aspecto erótico de la unión. Los regalos expresan así aquello que se espera de la Novia dentro del espacio social que es el matrimonio: son elementos propios de una transacción mercantil[20]. Sin embargo, en este caso, no hacen la labor directa de servir de medio de expresión para ella, sino de detonante del conflicto que, junto con el resto de los elementos propios del casamiento, le van a provocar.

En medio de todo esto, el espejo destaca sutil, pero fuertemente por la carga combinada que presenta, a medias entre el objeto funcional y el símbolo. Según indica Juan Eduardo Cirlot, "El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto" (194)

[20] Si atendemos a la dialéctica marxista, podríamos decir que aquí los objetos sufren la transferencia de su valor de uso a un valor de cambio, hecho propio del capitalismo.

ISSN 2531-159X

> Criada. Es para arreglarte mejor esta onda. Quiero que te caiga sobre la frente. *(La Novia se mira en el espejo.)* ¡Qué hermosa estás! ¡Ay! *(La besa apasionadamente)*.
> Novia *(seria).* Sigue peinándome.
> Criada *(peinándola)*. ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!
> Novia. Calla
> Criada. Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de ruiseñor.
> Novia *(fuerte)*. ¿Te quieres callar?
>
> (*Bodas de sangre* 119)

Gregory Woods afirma "Como Jean Cocteau, García Lorca solía pensar en la homosexualidad en términos de espejos y máscaras" (278): de una parte, el velado narcisismo de dos rostros masculinos que se encuentran; de otra, la ocultación social que tan claramente Lorca reflejará en la "Gacela del amor desesperado"[21]. Pero el espejo es también un lugar de búsqueda y extrañamiento: en la carta que escribe a Carlos Morla-Lynch el 19 de junio de 1929 desde el barco que lo llevará a Nueva York, Lorca afirma "Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico (…)" (*Epistolario* 614). También la Novia se mira en el espejo y observa cómo la Criada le coloca el azahar en el pelo: la mirada fija en su propia imagen implica una oscura resignación a su destino social en la que parece no ser capaz de reconocerse. El reflejo plateado será el umbral que cruzará hacia su nueva identidad social: el adorno no es sino un ritual de preparación para el sacrificio, la inmolación de su instinto en aras de lo correcto, lo esperado, lo propio de su género. Su seriedad contrasta con la descarada alegría de la Criada, cuyas palabras, que evocan el erotismo natural de la noche de bodas, se le hacen insoportables. La aceptación de su destino será un frágil propósito: finalmente, como veremos —y el Leñador 1º habrá de sentenciar— la sangre puede más.[22]

[21] María Estela Harretche señala muy acertadamente la utilización de la máscara y el espejo como elementos paralelos en la creación lorquiana representativos de su crisis personal y estética. (2456-2465). También Gregory Woods realiza un breve comentario sobre estos dos elementos como exponentes de la perspectiva homosexual de Lorca, concretamente en relación con *El público* (277-278).

[22] Es llamativo encontrar que una excepción a esta cuestión: los zapatos del novio. Justo antes de la boda, los novios se encuentran y ella pregunta "¿Por qué te pusiste esos zapatos?". "Son más alegres que los negros", responde él. (*Bodas* 129) Esta apropiación del aspecto expresivo de los zapatos por una figura masculina no hace sino señalar su lugar marginal en la trama, en donde él, por su ingenuidad y entusiasmo -aspectos generalmente atribuidos a las mujeres- va a dar en ocupar un lugar subalterno que lo convertirá en víctima de la norma que él mismo representa.

ISSN 2531-159X

En *Yerma* vamos a encontrar que los objetos son la voz de la pulsión más profunda de su protagonista: en la acotación que abre la obra la hallamos dormida, a sus pies reposa un tabanque de costura y suena un reloj que poco después la despierta. Más adelante sabremos que el tiempo corre en su contra: Yerma lleva dos años casada y en su ansia por tener un hijo dedica su atención a confeccionar su ropa —con lanas, cintas y encajes— como una invitación o tal vez un ritual íntimo para convocar su llegada. Sin embargo, en el segundo acto, tanto el tabanque (que representa su agencia dentro del entorno doméstico y, además, inevitablemente evoca el tapiz de Penélope y la espera) como el reloj (que demarca la amenaza del paso del tiempo) desaparecen: Yerma se sume en el presente continuo y circular de un deseo no colmado en el que le cuesta mantener el equilibrio y encuentra en sus salidas a la calle y las conversaciones con las vecinas un cierto alivio. Esto aparece significado en los cántaros con los que va a la fuente a escondidas a por el agua fresca que después dará a beber a Juan en un intento de contribuir con ese gesto a que él pueda fertilizar la tierra seca de su vientre. En esta tragedia las cosas muestran claramente la agencia de la protagonista —o al menos, su desesperado intento por ejercerla— y el violento choque con la norma social de mujer doméstica contra la que inevitablemente atenta, hecho que se pone de manifiesto por medio de la alusión a un objeto conocido, los encajes: si al comienzo estos formaban parte de su actividad cotidiana de confección de los enseres para la canastilla, su abandono provoca en las lavanderas un ataque desmedido, una sanción del ejercicio de la búsqueda de un remedio para su infertilidad: "Esas machorras —dice la Lavandera 5ª— son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por estos ríos." (159).

Ciertamente lo que estamos hallando aquí es lo que Michel De Certeau fue a entender como un "desvío de poder" (29): esas "tácticas" contrarias a la "estrategia" de las instituciones con las que los grupos subalternos subvierten los espacios normativos e imponen prácticas que modifican y acaban resignificando dichos espacios como un ejercicio de resistencia activa, pero silenciosa, que además es creativo con efecto comunitario. El uso de los objetos y su ritualización en "cosa" por parte de las protagonistas lorquianas supone la elaboración de un sistema comunicativo eminentemente femenino que sirve a las mujeres para expresar todo aquello que no puede ser dicho en voz alta, aquello que toca esa "oscura raíz del grito" que tiembla bajo su carne.

En *La casa de Bernarda Alba*, considerada de las tres la tragedia que más se adapta a las convenciones teatrales los objetos se multiplican. Aparecen por supuesto algunos ya vistos

ISSN 2531-159X

como el encaje, la camisa (o camisón de mujer) y las joyas (ya vimos en *Bodas de sangre* los pendientes de azófar que servían de regalo de pedida), pero otros irrumpen con una fuerza desnuda, tales como el "abanico redondo con flores rojas y verdes" de Adela (98), su vestido también verde, la mantilla de María Josefa y el ajuar. Ya Lorca, en *Doña Rosita la soltera* (1935) había dotado a las cosas de un protagonismo más marcado y también una mayor expresividad que en las tragedias anteriores[23], de modo que se puede contemplar la posibilidad de que *La casa de Bernarda Alba* viniera a recoger todo ese acervo de objetos devenidos en cosas para otorgarles un mayor espacio comunicativo, algo que también se intuye en las páginas de la posterior e inacabada obra teatral *Los sueños de mi prima Aurelia* (1936). El abanico es aquí, junto con el vestido, los elementos que la crítica señaló desde el primer momento como representaciones del carácter rebelde de Adela y muestras no solo de su resistencia ante el poder de Bernarda, sino también de su marcado potencial erótico. Sin embargo, debido a esta relevancia que los objetos poseen en esta obra por su aparición repetida en ella, es necesario prestar atención a un aspecto que nos devuelve al estudio de las materialidades citado al inicio de este trabajo. Hemos visto que en las tragedias analizadas coinciden la mayoría de los objetos devenidos en "cosas"; sin embargo, hay tres que presentan una sólida carga significativa y que en la clasificación propuesta se situaban en el grupo de las cosas vinculadas a la feminidad: uno es la camisa o las enaguas (que entenderíamos como ropa interior de mujer), otro son las sábanas con encaje, y el tercero, que viene a hacer las veces de elemento compilador, es la cama, objetos doblemente funcionales como metafuncionales. En ningún momento aparecen en compartimentos estancos, sino en una continua correlación y trasvase que en conjunto amplía no solo su valor significativo, sino también su condición eminentemente femenina. Los tres tienen una función de "recipiente" que inevitablemente remite a Heidegger y su ejemplo de la jarra en su ensayo "La cosa": él mismo señalaba la "cosidad" de esta por la capacidad de acoger lo otro —el líquido o el vacío—, lo que ponía de manifiesto el carácter relacional de su esencia (el "dasein") (Heidegger). En este caso, los tres objetos también tienen la capacidad de

[23] Sin duda alguna, en lo que a los objetos se refiere, Doña Rosita la soltera supone un impulso notable: la sombrilla del primer acto, el *pendentif* que el Señor X le regala por su santo, el portatermómetros que le compró la Criada, las cartas… y, por encima de todos ellos, la presencia del ajuar que atraviesa los tres actos y será el último enser que salga de la casa junto con Doña Rosita y la Tía y al que aquella culpe de la ruina económica de la familia; un mueble lleno de prendas sin estrenar, representativos de la incomprensible lealtad de la protagonista a una fantasía exclusiva de su género, su tiempo histórico y su clase social.

ISSN 2531-159X

acoger el cuerpo que reciben, bien para cubrirlo (y, además, también adornarlo), bien para procurar su descanso, y con ello mostrar su esencia. Sin embargo, esta esencialidad está mediada por una cuestión que nos lleva a Merleau-Ponty y su teoría vitalista. Aquello que da esencia a la cosa ya no es el sujeto como ente abstracto, sino su cuerpo, la radical materialidad de su ser: "Me involucro en las cosas mediante mi cuerpo, las cosas coexisten conmigo como un sujeto encarnado" (202). Frente al masculino productor, el cuerpo de la mujer como ente reproductor y custodio del espacio doméstico cobra así en estos elementos una significación trascendental. Sometidas por una norma patriarcal que las obliga a performar en términos de subordinación, compañía y cuidado, las mujeres de estas obras utilizan elementos identificativos de su feminidad social como medio para expresar su verdad más oculta. En *Bodas de sangre* la criada espeta a la novia: "¡Pero niña! Una boda ¿qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer" (119), y más adelante será la novia la que diga a Leonardo "no quiero contigo cama ni cena" (155), dejando claro que la atracción entre ellos no responde a ninguna convención, sino a una pulsión instintiva, —la misma que él sintió— y que con su huida dejó atrás el rol doméstico de mujer que aparece representado en la cama y la cena. Yerma le dice a Juan "Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad" (171) para expresar así su deseo de ser madre y su desesperación por no ser vista ni considerada como un sujeto erótico, como una mujer en cuerpo y alma. Y Bernarda Alba, cuando desaparece el retrato que Angustias tiene de Pepe el Romano, ordena a la Poncia que lo busque en las camas de sus hermanas y acaba apareciendo entre las sábanas de la de Martirio (158-160). La cama se muestra así como un espacio feminizado por ser el lugar en el que la mujer cumple su función social reproductora, dado que es allí donde no solo es fecundada, sino también donde da a luz a su prole, los hijos que habrán de continuar y ampliar el legado familiar. Por esta razón en las sociedades tradicionales era aportada como parte del ajuar de la novia y además era a ella a quien correspondía confeccionar las sábanas y toallas con encaje y las camisas de dormir de ambos, bordadas con adornos, puntillas e iniciales según su estatus económico.

Al inspirarse en una realidad local que le era cercana y conocida, Lorca no solo hacía uso de sucesos cotidianos para señalar la radical actualidad de los temas propios de la tragedia clásica o explorar las fronteras del lenguaje, sino que también estaba mostrando algo que en 2013 Rosa Medina denominó "yacimientos de saber": "saberes emancipadores

ISSN 2531-159X

localizados en las vidas y las acciones de las personas que estuvieron allí, en el pasado" (411) y que en este caso hablan de unas resistencias eminentemente femeninas hechas carne en mujeres cuyas libertades eran supeditadas a la heteronorma y en donde la materialidad que compartían con las cosas ofrecía un espacio secreto de autonomía y descargo.

Ciertamente, García Lorca es un autor más universal que histórico, más simbólico que realista, pero aunque su deseo último para las protagonistas de sus tragedias fuera convertirlas en mito, no podemos obviar que todas estas mujeres, cronológicamente hablando, formaron parte de la reforma agraria que ocurrió en España a partir de 1900, en la que, debido a la creciente industrialización promovida por el desarrollo de la revolución industrial, sufrieron la transformación de la economía y de las formas de vida campesina tradicionales. Una vez que el capital entró en el ámbito rural, también lo hizo la división sexual del trabajo y esto forjó nuevas identidades de género que impusieron para ellas el desarrollo de su capacidad reproductiva dentro del ámbito doméstico y bajo el dominio del varón. (Ortega *et al*.). Fuera ya de la esfera social, sometidas a una norma silenciadora, las resistencias emocionales en las mujeres de Lorca, sentenciadas por la "no-dicibilidad" impuesta a su género por la norma social, solo podían darse en el desvío de su voz hacia las cosas, que serán las que griten en su nombre aquello que son en *Bodas de sangre*, aquello que desean en *Yerma* y su instinto de libertad en *La casa de Bernarda Alba*.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo se ha intentado mostrar que los objetos presentes en las tragedias rurales de Federico García Lorca no deben ser leídos únicamente como elementos accesorios de la escenografía ni como simples prolongaciones simbólicas de los grandes motivos de su teatro, sino como formas activas de expresión dramática. En *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, los elementos cotidianos vinculados al ámbito doméstico y femenino —encajes, sábanas, camas, cántaros, vestidos, abanicos, joyas o útiles de costura— adquieren una densidad afectiva que los desplaza de su condición funcional para convertirlos en vehículos de deseo, frustración y resistencia. Su presencia no ilustra solamente el mundo que habitan las mujeres lorquianas, sino que permite escuchar aquello que ese mundo les impide decir.

Desde esta perspectiva, el giro material y el giro afectivo ofrecen una vía de lectura lateral que permite desplazar el centro interpretativo desde los símbolos tradicionalmente

ISSN 2531-159X

privilegiados —con frecuencia asociados a la violencia, la ley o el poder patriarcal— hacia una materialidad menor, aparentemente discreta, pero cargada de agencia. Los objetos analizados revelan cómo las protagonistas lorquianas transforman los espacios de subordinación en territorios de comunicación íntima: la Novia se enfrenta a su destino social ante el espejo y los objetos nupciales; Yerma ritualiza su deseo de maternidad a través de las labores, el tabanque, el agua y los cántaros; Adela y las mujeres de la casa de Bernarda inscriben en abanicos, vestidos, sábanas y camas una fuerza erótica y vital que desborda el mandato de silencio. En todos los casos, la cosa funciona como una mediación entre el cuerpo y la norma, entre lo que no puede pronunciarse y aquello que, sin embargo, insiste en hacerse visible.

Así, el "grito material" que da título a este artículo nombra precisamente esa forma oblicua de expresión: un lenguaje construido en los márgenes de la palabra autorizada, hecho de gestos, usos, contactos y desvíos. Lorca no concede a sus personajes femeninos una libertad plena dentro del orden social que las contiene, pero sí hace que su deseo, su dolor y su rebeldía atraviesen la escena mediante la materialidad que las rodea. Las cosas, entonces, no hablan en lugar de las mujeres, sino con ellas y desde ellas; constituyen una gramática afectiva y subalterna que permite comprender las tragedias rurales no solo como dramas del destino o del deseo reprimido, sino también como espacios donde la resistencia femenina se encarna en lo cotidiano. Atender a estos objetos supone, en definitiva, reconocer que en el teatro lorquiano la materia no permanece muda: guarda, transmite y amplifica aquello que la voz patriarcal pretende mantener en silencio.

OBRAS CITADAS

Aleixandre, Vicente. "Federico". García Lorca, Federico. *Obras completas* II, Aguilar, 1990, pp. IX-XI.

Arango, Miguel Ángel. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Espiral Hispano Americana, 1995.

Bagaría, Luis y **García Lorca**, Federico. "Diálogos de un caricaturista salvaje." Madrid, *El Sol*, 10 de junio de 1936. https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/anales/article/view/9116/11076

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, 1969.

Berlin, Isaiah. *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, 2000.

ISSN 2531-159X

Brown, Bill. "Thing Theory." *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1, 2001 pp. 1-22. https://www.jstor.org/stable/1344258

Brown, Bill. *A Sense of Things*, University of Chicago Press, 2003.

Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano* (*Artes de Hacer*), Universidad Iberoamericana, vol. 1, 2000.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Labor, 1992.

Corujo Martín, Inés. "Thing theory y la cuestión de la materialidad en los estudios culturales y literarios". *LÓGOI, Revista de Filosofía*, nº 35, enero-junio, 2019, pp. 1-11.

Daza, Isabel. "La otra Andalucía. Hacia una teoría e historia del jondismo", Cátedra Juan Carlos Rodríguez de Teoría Crítica, 6, 2025. https://lamadraza.ugr.es/wp-content/uploads/2025/11/JCR6-Texto.pdf

Díez Canedo, Enrique. *El teatro español de 1914 a 1936. IV La tradición inmediata*, Joaquín Mortiz, 1968.

Doménech, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*, Fundamentos, 2008.

Foucault, Michel de. *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Fondo de Cultura Económica, 2006.

García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. 1918. *Obras completas*, Aguilar, 1954, vol. 3, pp. 4-123.

García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*, Cátedra, 2011.

García Lorca, Federico. *Yerma*, Espasa-Calpe, 1979.

García Lorca, Federico. *Doña Rosita la soltera*, Austral, 2007.

García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*, Austral, 2007.

García Lorca, Federico. "En el hotel Alhambra Palace. El homenaje a Margarita Xirgu y a Federico García Lorca", 7 de mayo de 1929. *Obras completas*, III, Aguilar, 1990, pp. 195-196.

García Lorca, Federico. *Epistolario completo*, Cátedra, 1997.

Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Plaza & Janés, 1998.

Harretche, María Estela. "Federico García Lorca", *Historia del teatro español* (Volumen 2. *Del siglo XVIII a la época actual*, Huerta Calvo, Javier (director), vol 2, Gredos, 2003, pp. 2455-2502.

Heidegger, Martin. "La cosa", *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, 1994.

ISSN 2531-159X

Labanyi, Jo. "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, nos. 3-4, 2010, pp. 223-233.

Labanyi, Jo. "Pensar lo material." *Kamchatka*, nº18, 2021, pp. 15-31. URL: https://turia.uv.es/index.php/kamchatka/es/article/view/20796/18396

Luengo, Ricardo G. "Conversación de Federico García Lorca". *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas,* Inglada, Rafael (ed.), Malpaso, 2017, pp. 431- 436.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, Planeta-DeAgostini, 1993.

Morales, Felipe. "Declaraciones de García Lorca sobre el teatro." Granada, *El Defensor de Granada*, 8 de abril de 1936. https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/anales/article/view/9116/11076

Ortega López, Teresa María et al. *Mujeres y agricultura en la política española del siglo XX*, Cátedra, 2024.

Rodríguez, Juan Carlos. *Lorca y el sentido*, Akal, 1994.

Solnit, Rebecca. *La madre de todas las preguntas*, Capitán Swing, 2021.

Rosón, María y **Medina**, Rosa. "Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico." *Arenal*, 24-2, julio-diciembre, 2017, pp. 407-439.

Woods, Gregory. *Historia de la literatura gay*, Akal, 2001.

ISSN 2531-159X

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.

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

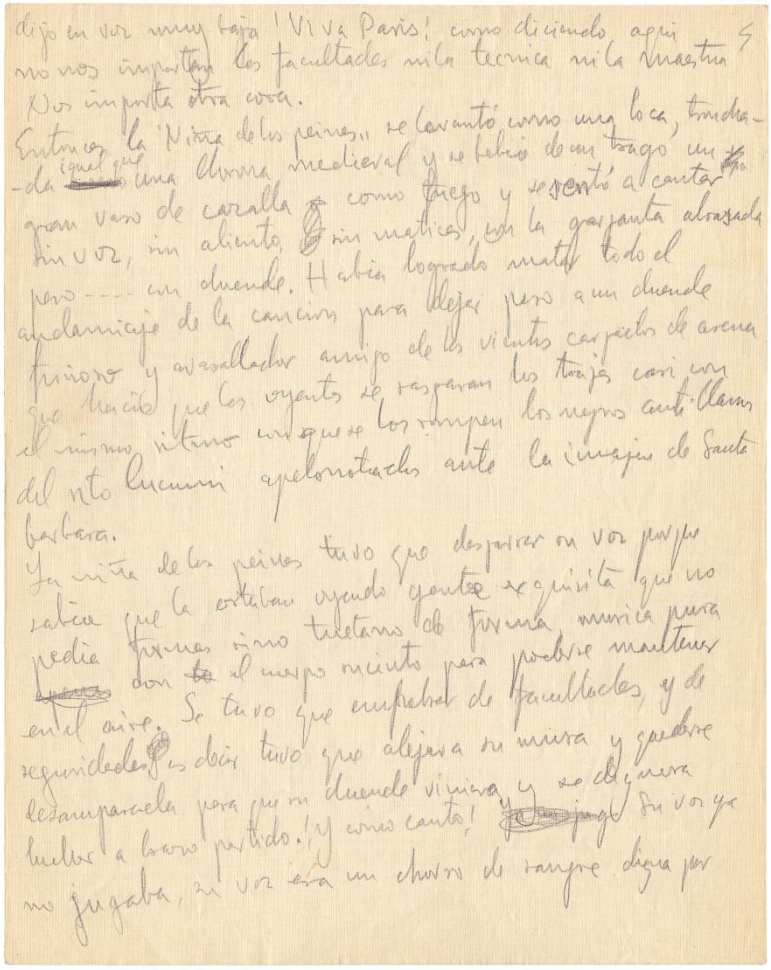


Figura 3. Manuscrito

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.

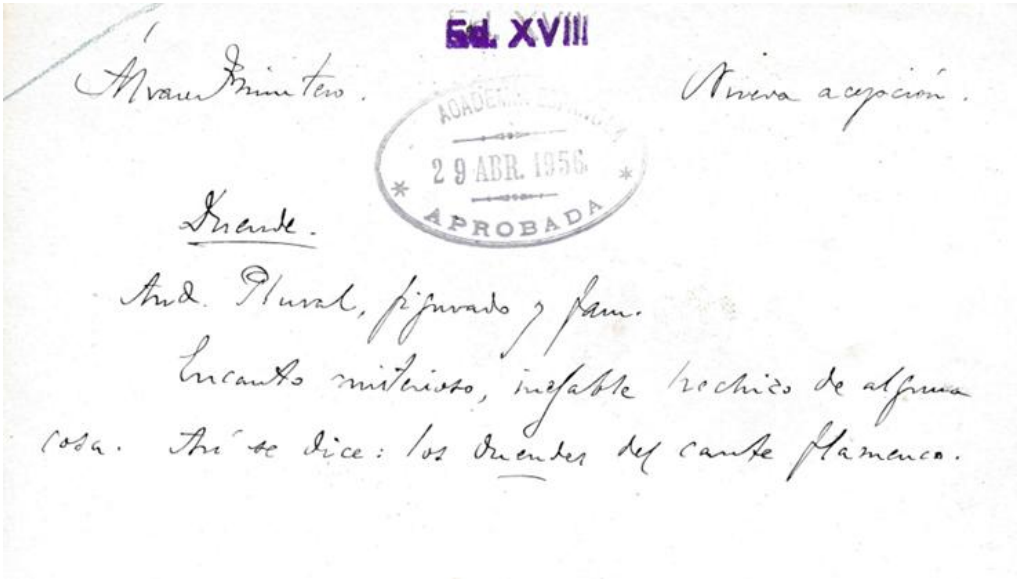


Figura 5 FEA_duende_18_AQ_r

[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

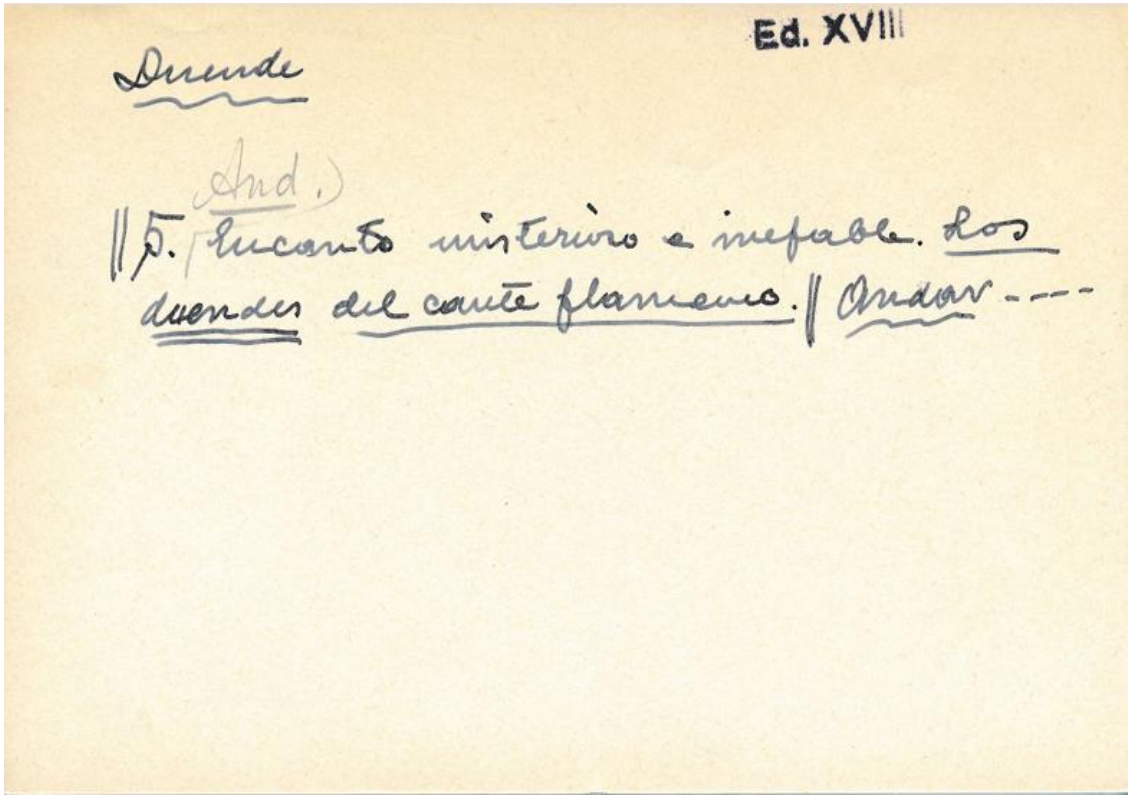


Figura 6. FEA_duende_18_r

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

Verbeia 2026. Monográfico
Año X, Número 11, 56-84
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 Lulú, 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 dedo 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, doblaba 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

CC BY NC SA

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

Federico García Lorca as Seen by Emilia Llanos Medina. The Construction and Transmission of the Poet's Image

Dolores Manjón Cabeza Cruz
Doctora en Filología. Investigadora
lolamcc2@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-8818-7652

Recibido 20 de julio de 2026
Aceptado 23 de octubre de 2026
Publicado 31 de octubre de 2026

ABSTRACT

Emilia Llanos Medina (1885-1967) was a friend of Federico García Lorca from 1918 onward, maintaining a close relationship with him. When Agustín Penón arrived in Granada in 1955 to investigate the writer's life and the circumstances of his assassination, he relied heavily on Emilia Llanos as a key source. She entrusted him with her memories of Federico, as well as books, letters, and contacts. The transmission of the image that Emilia Llanos formed of the Granadan writer did not end with Agustín Penón, but was also passed on to Ian Gibson, the first compiler of Penón's papers, and later to Marta Osorio, author of *Fear, Oblivion, and Fantasy* (*A Chronicle of Agustín Penón's Investigation into Federico García Lorca*). The image that Emilia Llanos formed of Lorca is reinforced through her Sighs of the Past, memoirs written for Penón, and in the letters they exchanged. That particular vision can be summarized in six topoi, many of which are still relevant today.

KEYWORDS: Emilia Llanos Medina, Federico García Lorca, Agustín Penón Ferrer.

Federico García Lorca visto por Emilia Llanos Medina. Construcción y transmisión de la imagen del poeta

RESUMEN

Emilia Llanos Medina (1885-1967) fue desde 1918 amiga de Federico García Lorca, con quien mantuvo una estrecha relación. Cuando en 1955 llegó a Granada Agustín Penón para investigar la vida y las circunstancias del asesinato del escritor, recurrió como fuente importante a Emilia Llanos, quien le confió su memoria de Federico, así como libros, cartas y contactos. La transmisión de la imagen que Emilia Llanos se forjó del escritor granadino no acabó en Agustín Penón, sino que se proyectó en Ian Gibson, primer recopilador de los papeles de Penón, y después en Marta Osorio, autora de *Miedo, olvido y fantasía* (*Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca*). La imagen que Emilia Llanos se forjó de Lorca se refuerza a través de sus Suspiros del pasado, memorias escritas para Penón, y en las cartas que se cruzaron; esa visión particular se puede resumir en seis topoi, muchos de los cuales siguen vigentes.

PALABRAS CLAVE: Emilia Llanos Medina, Federico García Lorca, Agustín Penón Ferrer.

Cómo citar:
Manjón Cabeza Cruz, Dolores. "Federico García Lorca visto por Emilia Llanos Medina. Construcción y transmisión de la imagen del poeta". *Verbeia, Monográfico* 11, 2026, pp. 85-107.

1. INTRODUCCIÓN

Emilia Llanos Medina (1885-1967) mantuvo una larga amistad con Federico García Lorca. Su biografía y las relaciones con el poeta de Fuente Vaqueros han sido objeto de libros (Manjón *Emilia Llanos* y *Relaciones*), artículos divulgativos y varias exposiciones. Sin embargo, su figura sigue "ensombrecida" (Sánchez) entre la creciente bibliografía sobre Lorca, tal vez por su condición de mujer, a pesar de la constancia de la amistad entre ambos, de las evidencias de su relación y del decisivo papel de Emilia Llanos en una de las primeras investigaciones sobre Lorca, la de Agustín Penón, de donde surgirían luego el *Diario de una búsqueda lorquiana* de Ian Gibson (*Agustín Penón*) y las obras de Marta Osorio (*Miedo, olvido* y *El enigma*). Se hace preciso, pues, para perfilar la figura de Emilia Llanos, repasar brevemente su biografía y los hitos fundamentales de su relación con Federico García Lorca antes de abordar qué visión del poeta transmitió a Penón y al resto de investigadores que de alguna manera bebieron de las palabras recogidas por el norteamericano.

Nacida en Villanueva del Arzobispo (Jaén), establecida al menos desde 1900 en Granada, fue un joven Federico García Lorca quien quiso conocer a Emilia Llanos en 1918 a través del pintor Ismael González de la Serna (1895-1968). Este había compartido con el escritor ese mismo año actividades en el Centro Artístico de Granada, había ilustrado la portada de *Impresiones y paisajes* y en algún momento contó a Federico que Emilia y él, Ismael, leían y se prestaban libros (Ibsen, Maeterlinck), que luego comentaban juntos. Federico García Lorca quedó impresionado por la existencia de una mujer que leía a los simbolistas y pidió conocerla. El día 28 de agosto de 1918 subieron los dos amigos hasta la calle Real de la Alhambra, un espacio cargado de arte y modernidad entre el Palacio de Carlos V y el Generalife, donde veraneaba Emilia Llanos, y se produjo la presentación: sin duda se estableció entre ellos, Emilia y Federico, una corriente de simpatía, pues al día siguiente, el 29 de agosto de 1918, Federico García Lorca, solo, se presentó en la casa de Emilia Llanos y le regaló un ejemplar de *Impresiones y paisajes* con la siguiente dedicatoria[1]: "A la maravillosa Emilia Llanos tesoro espiritual entre las mujeres de Granada; divina tanagra del siglo XX. Con toda mi admiración y fervor, Federico."

Esta ofrenda marca el principio de la amistad entre Emilia Llanos Medina y Federico García Lorca. De septiembre de ese mismo año, 1918, es una fotografía en la que Emilia, sentada

[1] El ejemplar dedicado a Emilia Llanos Medina se conserva en el Museo Casa de los Tiros (Granada).

ISSN 2531-159X

sobre un pretil cercano a la iglesia de Santa María de la Alhambra, vestida de blanco, abre y lee un libro; la foto se la regaló a Federico[2].

La lectura fue en principio el lugar de encuentro: hay constancia de libros compartidos, pero también de paseos por la Alhambra y el Generalife (Gibson *Federico García Lorca*), de encuentros con amigos comunes, de lecturas de los poemas que un joven poeta Lorca no publicaría hasta muchos años después. Cuando Federico marcha a estudiar a Madrid (1920) comienzan los intercambios epistolares, no demasiado frecuentes, pero sí significativos. La carta más conocida, de Federico a Emilia, escrita desde Madrid el 28 de noviembre de 1920, fue considerada por ella como prueba de amor (Osorio *Miedo, olvido*) y contiene frases cargadas de nostalgia y tristeza, en las que la imagen de Emilia Llanos se funde/confunde con los recuerdos de Granada

> Yo la veo en medio de ese maravilloso paisaje granadino como la única mujer granadina capaz de sentirlo y me alegro extraordinariamente de tener una amiga que mire los chopos encendidos y las lejanías desmayadas como si yo las mirase. ¡Qué hermosa y qué triste estará la carrera del Darro y que nubes habrá por Valparaíso! Yo recuerdo a Granada como se deben recordar a las novias muertas y como se recuerda un día de sol cuando niño. […] Yo… siéndole franco, estoy un poco triste, un poco melancólico, siento en el alma la amargura de estar solo de amor. Sé que estas melancolías pasarán…, pero el rastro ¡queda siempre![3]

Cuando volvía a Granada, Federico visitaba a Emilia en su piso de Plaza Nueva 1; en algún momento la introdujo en la tertulia de Manuel de Falla en el Carmen de la Antequeruela y junto a ellos disfrutó Emilia Llanos de los preparativos del Concurso de Cante Jondo. Poco a poco se fue convirtiendo en la amiga incondicional a la que Federico solía visitar y con la que podía hablar de todo sin someterse a ningún juicio moral ni estético. Además, Emilia Llanos se hizo también amiga de sus amigos, de Carmen y Manuel de Falla, de Andrés Segovia y otros. Cuando en 1924 llegaron a Granada Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, fue Emilia Llanos quien acompañó a la ilustre pareja en su visita al Generalife (Alegre) e incluso estableció un tipo de relación comercial con Zenobia Camprubí basada en la compraventa de artesanía granadina, según consta en algunas cartas[4].

---

[2] Fotografía conservada en el archivo del Centro Federico García Lorca (Granada).
[3] Carta actualmente en paradero desconocido. Hay copia en Osorio (*Miedo, olvido* 281).
[4] Las cartas entre Emilia Llanos y Zenobia Camprubí, así como los testimonios de los jóvenes Arboleya, Rosales y Joaquín Amigo, se conservan en el Archivo José Javier García Montero. Algunas de ellas han sido expuestas en la Casa Natal Federico García Lorca (Fuente Vaqueros), en la muestra "Emilia Llanos y el arte de la amistad".

ISSN 2531-159X

La personalidad de Emilia Llanos sin duda determinó que Federico confiara en ella: era una mujer culta, en cierto modo independiente y creía incondicionalmente en sus dotes como poeta: ya en 1923 Emilia quiso presentar a Federico en el Ateneo de Barcelona como "el más grande poeta de esta época" y así se lo explicó en carta del 31 de julio de 1923, con membrete del Ateneo Barcelonés [5]. Más tarde alentó la escritura de algunos jóvenes de *Gallo* y *Pavo* (Luis Rosales, Joaquín Amigo, Arboleya), quienes frecuentaban el piso de Emilia, a la que consideraban su musa. Y ya en Madrid, en 1934 y según el testimonio de Francisco García Lorca (369 y ss.), Emilia ayudó a Federico en la redacción de algunos pasajes de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Federico le dedicó dibujos y libros, fotografías de las que hoy se recorta la dedicatoria[6] y la introdujo en su familia (Isabel García Lorca), de tal manera que en 1936, agosto, la familia de Lorca pensó en esconder a Federico en casa de Emilia, aunque luego se eligiera, como sabemos, la casa de los Rosales (Osorio *Miedo, olvido*).

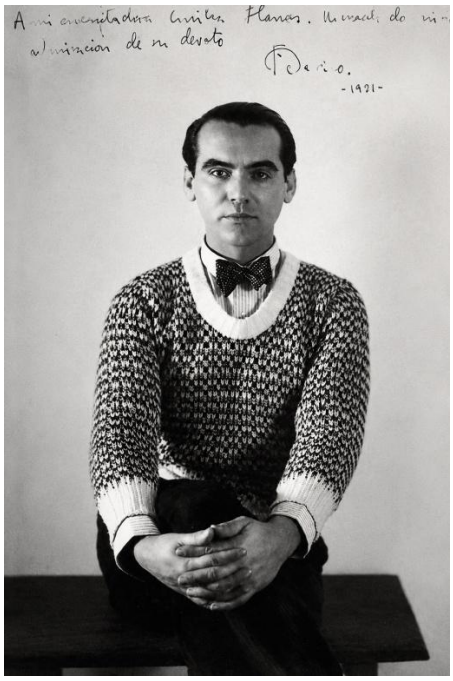


IMAGEN 1: Fotografía de Federico García Lorca dedicada a Emilia Llanos. 1931. Museo Casa de los Tiros (Granada)

[5] Carta conservada en el Archivo del Centro Federico García Lorca (Granada). Todas las cartas de Emilia Llanos Medina a Federico García Lorca se conservan en este Archivo y se reproducen en Manjón *Relaciones*.

[6] Me refiero a la famosa fotografía en la que Federico posa sentado, con pajarita y jersey, manos cruzadas sobre una pierna y en la que consta, arriba, que está dedicada "A mi encantadora Emilia Llanos. Recuerdo de cariño y admiración de su devoto Federico. 1931". La foto se conserva en el Museo Casa de los Tiros (Granada). En la mayoría de las reproducciones se elimina la dedicatoria a Emilia Llanos.

ISSN 2531-159X

En definitiva, la relación directa y frecuente entre Emilia Llanos y Federico García Lorca, amorosa o amistosa, se mantuvo desde 1918 hasta el asesinato del poeta, lo que permitió que ella conociera a fondo a Federico, y no solo su perfil público, de poeta, dramaturgo y conferenciante, sino también aspectos más íntimos, familiares y cotidianos.

2. EMILIA LLANOS MEDINA HABLA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

La visión que Emilia Llanos conservó de Federico tiene un indudable valor *per se*. Vivió 82 años, sobrevivió 31 al poeta, y, aunque en los años inmediatamente posteriores al asesinato guardó silencio, después mostró al mundo sus recuerdos, el perfil de Federico que ella guardaba con mimo. También fue recogiendo en su piso de Plaza Nueva 1 todos aquellos escritos, fotografías y dibujos que Lorca le había dado durante el tiempo que duró su amistad, así como libros, artículos, recortes de periódicos, cartas, tarjetas, que tenían que ver con el poeta amado y ya muerto, no olvidado. Todo podía haber quedado aquí, pero la importancia de Emilia Llanos para la historia de la literatura crece en el momento en que transmite, oralmente y por escrito, su visión de Lorca, a partir de los años 50 del siglo XX.

El principal receptor de recuerdos de Federico fue el investigador (nacido en San José de Costa Rica, criado en Barcelona y después nacionalizado americano) Agustín Penón Ferrer, quien llegó en 1955 a Granada para escribir un libro sobre Federico García Lorca y en busca de respuestas sobre el asesinato del poeta[7]. En seguida tuvo que dirigirse a Emilia Llanos, reconocida como amiga íntima de Federico e imprescindible para el trabajo que quería abordar Penón; ella le abrió su universo lorquiano de manera incondicional, le mostró todos los "tesoros" que conservaba en el piso de Plaza Nueva, ofreciéndole este como centro de operaciones, le contó de viva voz y por escrito cómo era el Federico que ella conoció, lo acompañó en visitas que podían levantar sospechas en la Granada de los años 50, le presentó a familiares o amigos del poeta, viajó con él a Madrid, redactó para Agustín unas memorias tituladas *Suspiros del pasado* donde narra Emilia sus recuerdos de su vida con Federico. Agustín Penón, que había llegado en febrero a Granada, ya había trabajado bastante en sus pesquisas sobre Lorca cuando conoció a Emilia Llanos (junio de 1955), pero es indudable que a partir de aquí su actividad se multiplica y que usa los recuerdos de Emilia como fuente principal de su biografía de Federico: ella le proporciona horas de conversación

[7] La biografía de Agustín Penón Ferrer ha sido trazada, de manera parcial, por García de Polavieja. Esperamos en breve la publicación de un libro completo sobre Agustín Penón, del mismo autor.

ISSN 2531-159X

que Agustín Penón anota minuciosamente, le deja por escrito sus recuerdos de Federico en las memorias *Suspiros del pasado* y, cuando Penón vuelve a América, se establece entre ambos una relación epistolar que tiene como centro la figura de Federico. Todo con un fin principal: escribir el mejor libro posible sobre García Lorca. También intentaron encontrar la tumba del poeta e incluso comprar los terrenos donde se suponía que estaba enterrado, pero el 7 de julio de 1957 Emilia Llanos le dio a Agustín una noticia que acabó con la búsqueda. "*El* que estaba *allí* no está. ¿Comprendes? Hace mucho tiempo se supone está en Madrid con la familia" (Osorio *El enigma* 176). La correspondencia entre Agustín Penón y Emilia Llanos cesa a finales de 1958.

El libro sobre Federico García Lorca que Agustín Penón empezó a escribir en Granada y continuó en Nueva York no se publicó. Sin embargo, los escritos que recogían sus investigaciones, junto con las vivencias y las memorias de Emilia Llanos, sobrevivieron a la muerte de Penón en Costa Rica en 1976: un poco antes había enviado a su amigo William Layton, establecido en Madrid, la ahora conocida como "maleta de Penón", con abundante material escrito y gráfico sobre García Lorca y su asesinato. Dada la importancia del contenido, la maleta fue cedida a Ian Gibson, quien se comprometió a estudiarla y a publicar las investigaciones. Durante 10 años la maleta estuvo en manos de Gibson, quien finalmente publicó *Agustín Penón. Diario de una búsqueda lorquiana (1955-1956),* una obra aparecida en 1990 (Plaza y Janés) que no satisfizo a Layton, por su brevedad y porque, según Marta Osorio, la siguiente depositaria de la maleta, los textos de Penón estaban "reducidísimos e incompletos, con muy pocas fotografías" (Osorio *Miedo, olvido* XVI), al tiempo que muchas de las imágenes y datos inéditos aportados por Agustín Penón habían aparecido, según Marta Osorio, en la gran biografía de Gibson sobre Federico García Lorca, publicada en dos tomos entre 1985 y 1987.

La maleta de Penón pasó después, por voluntad de Layton, a Marta Osorio, actriz y escritora granadina, de nombre real Josefina Garrido, quien se hizo cargo de todo el material; en el año 2000 publica *Miedo, olvido y fantasía*, una obra extensa, reeditada en 2009 en la que da a conocer al mundo las investigaciones de Agustín Penón en Granada. Más adelante, en 2015, Marta Osorio publicó la correspondencia entre Emilia Llanos y Agustín Penón, aportando luz sobre la relación entre ambos y la importancia de Emilia como fuente y motor de muchas de las aportaciones de Agustín Penón.

La visión que Emilia Llanos tenía de Federico García Lorca pasó de manera directa a Agustín Penón; los escritos que contenían esa particular forma de ver a Lorca nutrieron no solo el

ISSN 2531-159X

libro de Ian Gibson de 1990, sino también, de una manera no cuantificable ni medible, su primera gran biografía sobre el poeta de Fuente Vaqueros, publicada entre 1985 y 1987, cuando todavía estaba en posesión de la maleta de Penón. De manera más clara, los recuerdos de Emilia Llanos pasaron a *Miedo, olvido y fantasía*, un libro de cierto éxito en el que a menudo es difícil distinguir lo que dijo/escribió Agustín Penón a partir de sus propias investigaciones/observaciones y lo que escuchó de boca de Emilia Llanos y simplemente transcribió. Y por supuesto, la pasión de Emilia Llanos por Lorca está claramente plasmada en su correspondencia con Penón.

En este artículo pretendemos recoger y ordenar los recuerdos, vivencias e imágenes de Federico que Emilia Llanos dio a Agustín Penón de forma oral o escrita, pues muchos de ellos son la base de la visión que tenemos actualmente de Federico. Para ello, nos basaremos en los libros ya citados (Gibson *Agustín Penón*; Osorio *Miedo, olvido* y *El enigma*) así como en las memorias de Emilia Llanos, *Suspiros del pasado*, publicadas íntegras por primera vez en 2022 (Manjón *Relaciones*) y en las cartas que se escribieron Federico García Lorca y Emilia Llanos Medina (Manjón *Emilia Llanos* y *Relaciones*).

3. FEDERICO GARCÍA LORCA SEGÚN EMILIA LLANOS MEDINA

Como hemos visto más arriba, Federico García Lorca llegó a Emilia Llanos a través de un amigo común: Ismael González de la Serna, ilustrador de la portada del primer libro de Federico, *Impresiones y paisajes,* de 1918, y después pintor notable de la Escuela de París.

En dos momentos diferentes Emilia Llanos narra con detalles más o menos coincidentes las circunstancias, los motivos y las consecuencias de ese primer encuentro a finales de agosto de 1918; en ambos escritos, uno recogido por Penón (Osorio *Miedo, olvido* 459), otro escrito por la propia Emilia en *Suspiros del pasado* (Manjón *Relaciones* 161) nos muestra a un Federico integrado en una Granada artísticamente efervescente, que tenía en la calle Real de la Alhambra, en cuyo número 22 veraneaba Emilia Llanos, uno de sus epicentros. Otro sería la tertulia del bar Alameda en la Plaza del Campillo, en la llamada tertulia del Rinconcillo.

El joven Federico García Lorca de 20 años y su amigo Ismael, que suben hasta la calle Real para que el segundo presente al primero una mujer que leía a Maeterlinck, habían compartido a principios del año 1918 actividades artísticas en el Centro Artístico de Granada. Una reseña aparecida en *El eco del aula* (27 de marzo de 1918, s.p.) firmada por otro amigo, José Murciano, revelaba que ambos, Federico e Ismael, habían destacado, uno

ISSN 2531-159X

por su exposición "severamente modernista", otro por la lectura de fragmentos de *Impresiones y paisajes*, que revelaba literariamente "una figura genial y potente". Sin embargo, el propio José Murciano reconoce que la obra pictórica de Ismael y la obra literaria de Federico no tienen cabida en la conservadora Granada y augura, de manera certera, la salida de ambos hacia lugares más abiertos, que en ambos casos fue, en principio, la ciudad de Madrid.

Por tanto, ese Federico de 1918 que nos muestra Emilia como un joven cortés y algo retraído ya era entonces parte de todo un movimiento intelectual y artístico renovador, cuya nómina puede ser la de la tertulia del Rinconcillo, una lista variable y heterogénea que suele incluir a Federico y Francisco García Lorca, Ismael González de la Serna y Manuel Ángeles Ortiz, Melchor Fernández Almagro, Francisco Soriano Lapresa, Manuel de Falla, Hermenegildo Lanz, Juan Cristóbal, José Mora Guarnido, Constantino Ruiz Carnero, Miguel Pizarro, Fernando de los Ríos, Antonio Gallego Burín… El pintor Manuel Ángeles Ortiz incluyó como miembro del Rinconcillo a Emilia Llanos (Rodrigo) pero evidentemente más por su relación con muchos de los miembros del grupo que por su participación real en las tertulias del Café Alameda.

Otro punto de encuentro para los jóvenes artistas granadinos fue la calle Real de la Alhambra; aquí se encontraban hostales para turistas, fotógrafos, anticuarios y, sobre todo, estaba la taberna del Polinario, Antonio Barrios, que se convirtió desde finales del XIX en el centro cultural de la Alhambra, un espacio de encuentro para artistas de todo tipo. Ángel Barrios (1882-1964), compositor y guitarrista, hijo de Antonio Barrios el Polinario, era amigo de Federico y de Ismael; en ese mismo año 1918 encontramos documentalmente dos veces a García Lorca en casa del Polinario, frente por frente a la de Emilia Llanos: la primera en mayo, en "una velada en la casa de la familia Barrios, en la que Ángel Barrios y Federico García Lorca tocan la guitarra, danzando como vacantes descalzas varias bailarinas" de los Ballets Rusos de Diaguilev, que habían representado Sherezade en la Alhambra (Fernández Manzano 203); otra, la segunda y más significativa, asistiendo a la génesis del retrato que Manuel Ángeles Ortiz pintó a Ángel Barrios. Y en el mismo escenario de la Calle Real de la Alhambra se desarrolla la *Historia del Tesoro*, en la que, disfrazados con indumentaria árabe, Federico García Lorca, Ángel Barrios, Manuel Ángeles Ortiz y Miguel Pizarro representan y fotografían una escena en la que Federico termina asesinado por el puñal de Barrios[8].

[8] Colección de fotografías conservadas en el Archivo del Centro de Arte Reina Sofía. Para más información sobre ellas y el ritual de la muerte, véase Ramos.

ISSN 2531-159X

Así pues, un Federico García Lorca joven y bien integrado en las vanguardias granadinas, pide conocer y conoce a Emilia Llanos Medina, una mujer lectora. Al día siguiente de las presentaciones, el 29 de agosto de 1918, Federico sube solo a casa de Emilia para regalarle un libro, *Impresiones y paisajes*, con una dedicatoria que ella recordaría toda la vida. Muestra Emilia en sus memorias a un joven poeta impulsivo, capaz de vencer los recelos y el recato que a principios del siglo XX dominaban las relaciones hombre-mujer en Granada, deseoso de ver de nuevo a Emilia Llanos, esa mujer que lee y que, además, según todos los testimonios y según la foto que ella le regala en septiembre de 1918 es muy bella. En una versión del primer encuentro sin Ismael (Osorio *Miedo, olvido* 459), Federico "apenas habló, y yo tampoco decía nada, así que permanecimos casi todo el tiempo en silencio"; en otra versión, escrita en sus *Suspiros del pasado* (Manjón *Relaciones* 162) objetivamente más fiable puesto que forma parte de unas memorias meditadas, Federico le lee la dedicatoria

> Se acerca más y en voz baja me la lee con emoción y al final, mirándome, dice, subrayando las palabras "Con toda mi admiración y mi fervor. Federico." Yo al verlo mirarme de aquel modo me corté y no sabía qué contestar de la impresión.

Hablara o no Federico en aquel primer encuentro, lo cierto es que durante el otoño de 1918 y el invierno de 1919, hasta finales de abril de este año, cuando el poeta marcha a Madrid, Emilia y Federico se encuentran a menudo; el tema central de sus encuentros es la literatura; conversaron acerca de las lecturas compartidas (Gibson *Federico García Lorca* 104 y ss.) como *Hamlet* o *Platero y yo*; Federico le leyó sus primeros poemas, entonces inéditos.

Otro testimonio de Emilia Llanos recogido por Agustín Penón (Osorio *Miedo, olvido* 460), narra la visita sorpresiva de Federico a la casa de Emilia en la calle Real de la Alhambra, ya muy tarde, a las diez de la noche, cuando los mayores estaban acostados. Vuelve a aparecer la imagen de un Federico impulsivo, llamando al cristal de la ventana de una casa de mujeres en horas inconvenientes, con el objetivo de leer a Emilia un poema que acababa de escribir

> Al asomarme noté en él esa intensidad que me sobrecogía. Me dijo que quería leerme un poema que se llama "Deseo":
> Solo tu corazón caliente,
> y nada más.

Emilia Llanos siempre creyó que ese poema estaba dedicado a ella. No podemos comprobarlo, pero sí anotar que por un lado la impulsividad y por otro la intensidad fueron

ISSN 2531-159X

dos rasgos de carácter de Federico García Lorca que Emilia subrayó y transmitió. Ambos forman parte de la fascinante personalidad del poeta, captada por muchos de sus contemporáneos. La intensidad se extiende a gran parte de su obra, como demostró muy pronto Christoph Eich.

Fuentes importantes para conocer la visión que Emilia Llanos se forjó de Federico son las cartas que se escribieron, la mayoría entre 1919 y 1921. En la carta del 28 de noviembre de 1920 (Osorio *Miedo, olvido* 281) aparece un joven introvertido ("Yo trabajo mucho y vivo demasiado poco para lo que podría; pero la luna es bella y hay estrellas azules…Yo vivo la casta canción de mi corazón"), esforzado en su empeño por alcanzar la maestría poética, pero también un ser sensible y sufriente, solitario ("Yo, siéndole franco, estoy un poco triste, un poco melancólico, siento en el alma la amargura de estar solo de amor. Sé que estas melancolías pasarán…, pero el rastro ¡queda siempre!"), añorante de su amiga Emilia: "Ayer iba por la carrera de San Jerónimo y vi una mujer que me pareció usted: lo mismo de alta, lo mismo de elegante…" (Osorio *Miedo, olvido* 281). Emilia Llanos devuelve, en su misiva del 7 de diciembre de 1920 (Manjón *Relaciones* 43-44), como en un espejo, la imagen de un joven triste y melancólico ("Cuénteme usted su tristeza y cuénteme su melancolía, hable un rato conmigo, yo soy su amiga y le escucho"), pero también la de un brillante poeta, ligado para siempre a la ciudad de Granada

> ¡Qué bien le canta usted, Federico, y cómo la siente! Ha dicho usted de Granada cosas únicas y de una fuerza y una sensibilidad admirable. Recuerdo muy bien la impresión que sentí al leer o mejor dicho al oír por primera vez sus versos… (Manjón *Relaciones* 43)

Emilia Llanos siempre creyó en la calidad de Federico García Lorca como escritor, sobre todo como poeta, y lo animó a menudo a seguir escribiendo, a perseguir el triunfo como literato. En otra carta, esta de 1921, le pide el *Libro de poemas* que "creo será bellísimo" (Manjón *Relaciones* 47) y en otra, desde el Ateneo Barcelonés, fechada el 31 de julio de 1923, escribe que tanto ella como Emilia Aragón, amiga de ambos, "queremos darlo a conocer aquí, en el Ateneo como quizá el más grande poeta de esta época" (Manjón *Relaciones* 71-73). En momentos en que la familia García Lorca, especialmente el padre, insistía en que su hijo Federico dejara los devaneos literarios, terminara la carrera y preparara oposiciones, Emilia Llanos siempre estuvo del lado del poeta y dramaturgo, de su "querido amigo y admirado poeta" que encabeza sus cartas (Manjón *Emilia Llanos* 91)

ISSN 2531-159X

Esa admiración hacia la labor de Federico fue continua a lo largo de los años y sin duda fue una de las bases para que una relación en cierto modo extraña, la del joven escritor y una mujer trece años mayor, católica y conservadora, se mantuviera a lo largo del tiempo. Una muestra más del apoyo incondicional de Emilia Llanos a la escritura, en este caso dramática, la encontramos en el testimonio de Francisco García Lorca quien en *Federico y su mundo* (369 y ss.) afirma que la granadina ayudó a Federico a escribir algunos pasajes de *Doña Rosita la soltera*, ya en 1934 en Madrid.

Antes, en Granada, a donde el poeta volvía en vacaciones, se habían producido hechos muy significativos que anudaron la relación entre Emilia y Federico y sirvieron para perfilar la imagen que posteriormente daría ella del escritor. Uno de esos acontecimientos fue la organización y celebración del Concurso de Cante Jondo, en junio de 1922. En la primera página de sus memorias *Suspiros del pasado* (Manjón *Relaciones* 153) Emilia Llanos anota

> Invitación para oír a la Niña de los Peines en la Plaza de Toros vieja. Fuimos con el maestro Falla, algo inolvidable. Federico estuvo como loco de entusiasmo, los dos fueron a saludarla, conmigo encantador.

Volvemos a encontrar en torno a 1922 al Federico "loco de entusiasmo" (Manjón *Relaciones* 153), ahora involucrado totalmente, con Manuel de Falla, en el Concurso de Cante Jondo. En otro momento de los *Suspiros del pasado*, Emilia Llanos escribe para Agustín Penón que fue el poeta quien la animó a participar en los preparativos del Concurso, en las audiciones previas y los ensayos, quien le dijo cómo tenía que vestirse (Manjón *Relaciones* 58) y lucir el estupendo traje de seda roja con que quedaría inmortalizada en numerosos retratos. De nuevo la idea que transmite Emilia Llanos es la del artista entusiasta, intenso, participativo, aunque ahora en una actividad sobre todo musical. Emilia Llanos es partícipe del gran evento cultural de 1922 y nos devuelve a un Federico alegre, con el que vivió una "temporada deliciosa", pero, al mismo tiempo, sugiere la sombra de un poeta atormentado, que desaparecía a menudo de las reuniones, en silencio, sin explicaciones. Emilia lo expresa así: "Me daba coraje de esas repentinas desapariciones suyas", en *Suspiros del pasado* (Manjón *Relaciones* 157).

ISSN 2531-159X



IMAGEN 2. Fotografía de Emilia Llanos dedicada a Federico García Lorca en recuerdo del Cante Jondo. Centro Federico García Lorca, Granada.

Esa vertiente oscura de Federico García Lorca aparece también cuando celebran sesiones de espiritismo, con Emilia Aragón y Miguel Cerón, en el piso de Plaza Nueva. Emilia solía ser la médium, como buena creyente en el más allá, hasta que el miedo le hacía abandonar el velador de tres patas que hacían servir para las convocatorias de espíritus, provocando el enfado de Federico: "Emilia no hagas eso, no cortes, ahora cuando están llegando…" (recogido en Osorio *Miedo, olvido* 520). Sabido es que Federico García Lorca sentía fascinación por los hechos extraordinarios, por las apariciones, las monjas que volaban, las almas en pena. En el año 1923 uno de los motivos que aparecían en las sesiones compartidas con Emilia Llanos eran niños muertos, niños no nacidos, tal y como recoge la carta enviada desde Barcelona el 31 de agosto de 1923; son los mismos niños muertos que surgen en

ISSN 2531-159X

algunos poemas de las *Suites* lorquianas, escritos en el verano de ese año, de 1923, "de manera febril", en 20 días "con sus 20 noches" (*Epistolario* 196). Es un verano amargo y sombrío para Lorca, como reconoce en carta a su amigo Melchor Fernández Almagro. Por tanto, por un lado, alegría, luz y entusiasmo; al otro lado, oscuridad, misterio y sufrimiento. Ambas caras de Federico fueron captadas por Emilia y contadas, transmitidas a Penón y el resto de investigadores-lectores.

Otra faceta que destacó Emilia Llanos de Federico García Lorca fue su "granadinismo". Cuando Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí visitaron Granada en 1924, invitados por Federico, contaron con este y con Emilia Llanos como anfitriones de la ciudad de Granada. La importancia que dio Emilia Llanos a la presencia de Juan Ramón y Zenobia en Granada se refleja en que, cuando escribe sus memorias para Agustín Penón, empieza precisamente con un recuerdo exacto de finales de junio de 1924 (*Suspiros del pasado*, Manjón *Relaciones* 153): "Ladrón del agua: paseo nocturno. Verbena de San Pedro, 1924."

Vuelve varias veces Emilia Llanos en 1955, cuando habla y escribe para Agustín Penón, a los momentos, inolvidables para ella, de la estancia de Juan Ramón Jiménez en Granada, insistiendo en los espacios granadinos que compartió con dos grandes poetas, Juan Ramón y Federico, y, hasta el 27 de junio, con Zenobia Camprubí. Federico, según Emilia, "estaba enloquecido" (*Suspiros del pasado*, Manjón *Relaciones* 170). Juntos recorrieron la Alhambra, el Generalife, la cuesta de Gomérez, Plaza Nueva, Gran Vía, el Paseo de los Tristes, pero también lugares reservados a buenos conocedores de Granada, como la taberna del Polinario en la calle Real, o algunas calles del laberíntico Albaicín que tanto Emilia Llanos como Federico García Lorca conocían bien. Uno de los rincones que Emilia recuerda primero es el Ladrón de Agua, en el actual Callejón de las Monjas, donde un arco, por el que pasaba el acueducto de la acequia de Aynadamar, producía ruidos fantasmagóricos y a donde fueron "para experimentar el miedo" (*Suspiros del pasado*, Manjón *Relaciones* 165).

Federico, como bien señala Emilia, es un gran conocedor de la ciudad de Granada y es capaz de disfrutar de ella y de sus costumbres. Así recuerda Emilia Llanos, en los *Suspiros del pasado* escritos en 1955 para Agustín Penón, las tradiciones granadinas que amaba Federico (*Suspiros del pasado*, Manjón *Relaciones* 154)

> Visita a la Cruz de Mayo el día 3, íbamos con Federico al Albaicín y los barrios populares.
> Misa del Gallo en las Tomasas. Conciertos en Carlos V. Corpus.

ISSN 2531-159X

> La nochebuena le volvía loco, se sentaba en el suelo delante del Nacimiento y tocaba la zambomba y cantaba preciosos villancicos.
> La procesión del Corpus le encantaba verla salir de la Catedral. Iba temprano para tener un buen sitio en la Plaza de las Pasiegas. La salida de la Custodia le emocionaba mucho.

A lo anterior, Ian Gibson (*Agustín Penón* 246) añade que, según Emilia Llanos, Federico García Lorca "adoraba la procesión de la Virgen de las Angustias. Entonces salía a la calle y gritaba *¡Viva la Virgen de las Angustias!* hasta volverse afónico."

Este granadinismo, destacado por Emilia en sus conversaciones con Penón o en los escritos redactados para él, luego recogido por Gibson y por Marta Osorio, contrasta con los sentimientos hacia la ciudad de Granada que aparecen en algunas cartas enviadas por el poeta a sus amigos y a su familia: a partir de 1925 leemos a un Lorca ahogado por Granada, por ese "ambiente mortal para mi vida y mi situación" (Carta de Federico a sus padres, abril de 1926, en Víctor Fernández 145), por una ciudad, le cuenta a su amigo Melchor Fernández Almagro (*Epistolario* 384) "odiosa para vivir en ella", de donde necesita alejarse. Ya ha intimado con Salvador Dalí, ha conocido a fondo Cadaqués y Barcelona, se encuentra cada vez mejor en un Madrid que le ofrece múltiples oportunidades para desarrollarse como persona y como escritor. Pero Emilia Llanos no habla de esto a Agustín Penón, sino que le ofrece la imagen de un escritor que siempre vuelve a Granada, a su familia y a ella, un amigo encantador que le dedica dibujos, libros y fotografías, que le habla de sus estrenos, de sus publicaciones y de sus proyectos. Especialmente significativos son los pasajes de *Suspiros* que describen las sucesivas visitas de Federico al piso de Emilia Llanos, su comportamiento y el papel de maestro que poco a poco va conquistando entre los jóvenes poetas de Granada (*Suspiros del pasado*, Manjón *Relaciones* 169)

> Yo le preparaba unas veces té, otras helados y horchata, siempre tenía anises para antes del agua, nevadina que le gustaba mucho beber mientras leía o hablaba, siempre de teatro y de poesía. Yo le ponía una mesa preciosa, siempre nardos, cristal finísimo, tazas de China antigua, butaca cómoda, lo mimaba mucho y él se encantaba.

Esta visión amable y cotidiana de Federico García Lorca en una de las muchas visitas al piso de Emilia Llanos en Granada, Plaza Nueva 1, se opone a la del escritor atormentado que vuelca su rabia y sus frustraciones en *Poeta en Nueva York*; los dos Federicos coexistieron en el tiempo: la imagen que devuelve Emilia Llanos es parcial. De lo que no habló nunca

ISSN 2531-159X

Emilia fue de la homosexualidad del poeta. La única alusión a ella la encontramos en los *Suspiros del pasado* (Manjón *Relaciones* 168), donde recoge para Penón lo siguiente

> Después que regresó de N[ueva] Y[ork] venía mucho a casa, yo no me di cuenta nunca de esa torcida pasión que cuentan, los chicos que venían con él eran muy normales y nadie los ha criticado nunca.

Emilia Llanos, en 1955 dijo no conocer lo que ella llama, de manera despectiva "torcida pasión". Tal vez su convencimiento de que ella y Federico estaban enamorados hace que ignore este aspecto decisivo de la personalidad de Lorca o tal vez los prejuicios de la conservadora Emilia hicieron invisible la condición sexual de su amigo, así como no parece darse cuenta de que el confidente al que van dirigidas las palabras, Agustín Penón, también era homosexual. Paralelamente, introduce Emilia Llanos en su escrito la idea de que los jóvenes que acompañaban a Federico y subían con él al piso de Plaza Nueva, eran sus "discípulos", dotando al poeta de claras connotaciones mesiánicas. García Lorca aparece como un ser divino y adorable, que con su presencia y su palabra lo transfigura todo. Emilia escribe lo siguiente (*Suspiros del pasado*, Manjón *Relaciones* 169), recogiendo palabras de Federico

> ¡Cómo me gusta verte de blanco! ¡Granada eres tú! Esto lo aprendieron sus discípulos, y en verso y en prosa todos me lo han dicho. Yo no soy así, él me dio una fama que no era real, aún la gente de aquellos tiempos siente por mí algo, que no soy yo, es el eco de Federico que me ponderaba. Las cartas y versos de estos chicos son plagios de Federico, hasta Joaquín Amigo, después de ir a un concierto de Federico y un recital de la Argentinita, me escribe unas cartas de locura, y Luis Rosales versos y páginas de exagerado. Yo veo detrás a Federico con su fantasía contagiando a estos amigos. Pero yo sé que no me miran con ojos normales, él sabía embellecerlo todo y dar forma y dimensiones a seres y cosas insignificantes…

El poderío de García Lorca no queda, por tanto, limitado a su calidad como escritor o a su fidelidad de amigo de tantos años, sino que Emilia Llanos destaca su papel de maestro de nuevas generaciones de intelectuales granadinos, como Luis Rosales, Joaquín Amigo o Enrique Gómez Arboleya y, en general, de los artistas agrupados en torno a las revistas *Gallo* y *Pavo*. Es el triunfo (relativo) de Federico en Granada, del que Emilia Llanos es testigo.
Sin embargo, las virtudes del amigo poeta, su reconocimiento como escritor de éxito y como modelo a seguir, en España y Latinoamérica, su fama, expandida con La Barraca, no acabaron con los recelos que el padre de Federico tenía respecto a las actividades de su hijo

ISSN 2531-159X

primogénito. De esto también es testigo Emilia Llanos y así se lo cuenta a Agustín Penón, proyectando ahora la imagen de un Federico demasiado pendiente y dependiente de su familia, tímido y sufriente, temeroso de un padre que no acepta a su hijo. En los años 1934 y 1935 es Emilia Llanos la que visita a menudo a García Lorca en su piso madrileño de la calle Alcalá y observa el estado anímico del poeta, provocado por su difícil relación familiar (recogido en Osorio *Miedo, olvido* 615-616)

> Yo creo que Federico entonces ya no se sentía feliz en el ámbito familiar; él quería más libertad, viajar, tener dinero, vivir su vida, la que fuera, pero la suya. Estaba preocupado y no salía de su habitación. Cuando iba a la casa salía a saludarme y enseguida me llevaba a su cuarto para enseñarme fotografías y hablarme de sus obras. […] No lo veía trabajar, puede que lo hiciera por la noche. No estaba de buen humor, parecía preocupado y poco comunicativo con su familia, aunque conmigo se portara como siempre. No pensaba más que en irse a México. Desde luego no tenía dinero, quería volver a Barcelona, pero su padre le tenía muy sujeto, en eso era inflexible.

Emilia Llanos insiste más adelante en que realmente lo que cortaba la libertad de Lorca era sobre todo la dependencia económica de su familia; estaba contento con su obra, con la que indudablemente ganaba ya dinero, pero no el suficiente para dejar de contar con el de sus padres, para viajar a Méjico con Margarita Xirgu o con el rubio de Albacete, Juan Ramírez de Lucas. Según Agustín Penón (recogido por Gibson *Agustín Penón* 117) Emilia Llanos quiso intermediar entre el escritor y su padre

> Ella trató de convencer a don Federico para que lo dejara ir a México y le contestó: "No, mientras yo viva…" Emilia entonces habló del hermano de Federico y dijo refiriéndose a él: "Pero Paco se va a Egipto" y don Federico le contestó: "Eso es otra cosa."

La actitud paterna causaba gran desazón en Federico, tal y como Emilia transmitió a Agustín Penón (Gibson *Agustín Penón* 117)

> Emilia recuerda que, al salir de la habitación donde había hablado con el padre, Federico la esperaba: ¿Qué te ha dicho papá? ¿Qué te ha dicho? Era como un niño tímido que quisiera saber si su padre le dejaba ir al cine.
>
> En aquellos días Federico mostraba una actitud muy ausente; vivía con sus padres pero estaba mentalmente en otro sitio. Daba la impresión de estar muy inquieto, muy indeciso, con ganas de irse y sin atreverse a hacerlo. […] Quería escaparse, pero sin herir a su familia.

Verbeia 2026. Monográfico
Año X, Número 11, 85-107
ISSN 2531-159X

Es decir, una de las últimas imágenes de Federico vivo que Emilia transmitió a Agustín Penón fue la de un hijo desgraciado por la incomprensión de su padre, quien no creía del todo en su excelencia como escritor y prohibió tajantemente a Federico viajar con la compañía de teatro y otras compañías; el hijo no solo acató la orden, sino que, como muestra de amor filial, viajó a Granada en julio de 1936 para pasar el santo, San Federico, 18 de julio, con la familia. Una explicación razonable a la pregunta de por qué Federico no se quedó en Madrid durante el verano de 1936 es la relación de apego y dependencia respecto a sus padres. El resto ya lo sabemos. Probablemente Emilia Llanos y Federico no se vieron en el mes de guerra y terror que compartieron en Granada, él en la Huerta de San Vicente y después en casa de los Rosales, ella encerrada en su piso de Plaza Nueva, desde donde a menudo veía subir, camino del cementerio, los camiones cargados de presos que iban a ser fusilados.

En cuanto al asesinato de Federico García Lorca, Emilia Llanos transmitió, a través de sus confesiones a Agustín Penón, dos ideas fundamentales. La primera, que la familia Lorca pensó, tras los sucesos del 9 de agosto de 1936, esconder al poeta en casa de Emilia en vez de la casa de los Rosales, por su proximidad con el Carmen de Falla y con el consulado de Francia, que tenía su sede cerca de la Alhambra (Osorio *Miedo, olvido* 272). También, creemos, por su afinidad ideológica con los sublevados, por sus lazos familiares con el general golpista Manuel Llanos Medina[9], hermano de Emilia. Incluso la noche anterior a la detención de Lorca, se había barajado de nuevo la posibilidad de llevarlo al piso de Plaza Nueva de Emilia (Gibson *Agustín Penón* 109). Finalmente, no se hizo, y queda en el aire la pregunta, nunca formulada directamente, pero sí implícita en la historia que ella cuenta: ¿se habría salvado Federico si se hubiera escondido en la casa de Emilia Llanos? ¿Pudo Emilia Llanos salvar a Federico García Lorca?

La segunda historia que contó Emilia Llanos relacionada con la detención y el asesinato del poeta desbarata ligeramente la fecha oficial de su muerte. Frente a la teoría que sostiene que el crimen fue el 18 de agosto y que Federico pasó un día entero o más en el Gobierno Civil y en las colonias de Víznar, Emilia Llanos defiende que el día 17 de agosto Federico ya había sido fusilado. Es decir, que entre su detención el 16 de agosto en casa de los Rosales y su asesinato solo mediaron unas horas, en las que nadie pudo hacer nada por salvarlo. La

[9] Manuel Llanos Medina fue Gobernador Militar de Granada hasta su destitución, por haberse reunido con Queipo de Llano, a principios de julio de 1936. Algunas fuentes lo sitúan fuera de Granada el 13 de julio. Fue sustituido por el General Campins, asesinado en agosto por Queipo de Llano.

ISSN 2531-159X

teoría ha sido respaldada en los últimos años por investigadores como Miguel Caballero Pérez, quien en su libro *Las trece últimas horas en la vida de García Lorca* ofrece un exhaustivo y documentado estudio de la cronología de la detención y el asesinato. Emilia Llanos fue la primera que habló de la inmediatez del asesinato y de cómo nadie pudo hacer nada; ni siquiera ella tuvo tiempo de ir a ver a Falla para que intercediera por su amigo Federico, como le había pedido la madre de este, doña Vicenta; además, Antonio Gallego Burín, entonces poderoso jefe de Falange, gran amigo de Emilia, aseguró la muerte del poeta y le lanzó una velada amenaza: "No metamos a Falla en esto porque él cae también" (Osorio *Miedo, olvido* 272). Cómo lo sabía Gallego Burín, es una incógnita que tal vez aclaren estudios más exhaustivos sobre esta controvertida figura. Así que Emilia no subió al Carmen de la Antequeruela para hablar con don Manuel de Falla, pero a los padres de Federico les aseguró por la tarde que sí lo había hecho y que el hijo estaba vivo. Dos mentiras, autodisculpadas por Emilia Llanos en sus confesiones a Agustín Penón por la pena que le causó escuchar los gritos desgarradores de don Federico y la angustia de doña Vicenta al conocer la noticia del asesinato del marido de su hija Conchita. Manuel Fernández Montesinos fue fusilado en las tapias del cementerio de Granada la madrugada del 16 de agosto de 1936: la noticia la llevó a la familia al día siguiente el sacerdote Esteban Azcona. Era el 17 de agosto y Emilia ya sabía o creía saber que a Federico también lo habían asesinado, pero no fue capaz de decirlo a los padres, ya destrozados. De todas maneras, ese no ir a hablar con Falla junto con las mentiras a los padres de Federico causaron en Emilia Llanos un gran sentimiento de culpa que la acompañaría el resto de su vida.

Pasaron muchos años, casi 20, hasta que Agustín Penón llegó a Granada a investigar la vida y la muerte de Federico García Lorca. Fueron años de silencio, también para Emilia Llanos, quien a pesar de ser del bando ganador de la guerra, sabía que de Federico no podía hablar. En 1955 se abrió a Agustín porque creyó que Federico lo había enviado para que difundiera la verdad. Y aquí aparece una última imagen del poeta, creada por Emilia y compartida por Agustín, la de un Federico García Lorca sobrenatural, capaz de mover los hilos de la vida desde su no-muerte. Es especialmente en las cartas que intercambiaron Emilia y Agustín donde se puede observar de manera clara la imagen de un Federico dios, vivo, actuante, que había llevado a Agustín hasta Granada, hasta Emilia Llanos, para que los dos juntos pudieran revelar, en el libro que proyectó Penón, la verdad.

Así, podemos leer en la carta de Emilia a Agustín, cuando este estaba todavía en España, del 7 de enero de 1956 (Osorio *El enigma* 74): "Adiós, Agustín, te deseo muchos éxitos al

ISSN 2531-159X

reanudar tus investigaciones. Que Federico te guíe como hasta aquí, yo te iré acompañando y pensando siempre en ti." O en la carta n.º 10, s.f., pero aproximadamente de abril de 1956 (Osorio *El enigma* 78): "No te quepa la menor duda de que Federico te guía y eres su "elegido". Así lo creo yo y lo he creído siempre." En estas cartas aparece el Federico-guía, que lleva al Elegido (Penón) hasta Emilia Llanos. Cuando Agustín Penón marcha a América, las cartas que le envía Emilia a Nueva York son explícitas en cuanto a la creencia en un espíritu de Federico García Lorca que sigue vivo y que durante un tiempo acompaña a Agustín en su misión fundamental de escribir el libro definitivo sobre el poeta; esta idea aparece claramente en la carta del 24 de octubre de 1956 (Osorio *El enigma* 83)

> El espíritu de Federico te acompaña, va contigo. Él llena tu vida, vives para él. Esta vida que empiezas ahora al escribir tu libro te une más a él y a Granada. […] Yo siento en mi espíritu inquieto que Federico no está conmigo, que está allá ¡allá lejos! Junto a ti, que tú has sido su elegido y que estás inspirado por Él.

Y también, más adelante, a finales de diciembre de 1956 (Osorio *El enigma* 105): "Yo sé que el espíritu de Federico está contigo, que él anudó nuestra amistad, que vive entre nosotros y que tenemos que estar unidos y ayudarnos."

Y no son solo cosas de Emilia Llanos, vista por ciertos historiadores como mujer fantasiosa y loca, sino también del investigador Agustín Penón, quien desde Nueva York comparte la visión de ella y con ella cree en el poder del espíritu de Federico, en que él guía sus pasos y sobre todo su escritura (Carta de Agustín a Emilia desde Nueva York, 14 de noviembre de 1956. Osorio *El enigma* 92)

> Contra todos mis proyectos, me hallé de pronto sumergido en la descripción de tu paso por su vida. Él me está mirando desde una fotografía colgada en la pared del frente, con ojos llenos de picardía y triunfo, como debía tenerlos después de hacer una de sus famosas travesuras. Seguramente todo está saliendo exactamente tal como él quiere que salga.

A lo largo de 1957, año previsto para el lanzamiento del libro definitivo sobre Federico, calificado por Emilia como "nuestro libro", se repiten los mensajes cargados de simbolismo sobrenatural. El episodio más significativo se produce el 14 de enero, justo el día posterior al cumpleaños de Emilia, y en él Agustín Penón califica como "experiencia fascinante y extraordinaria" (Osorio *El enigma* 123-129 y 132-133) la aparición en su despacho de un rayo de luz que salía de la fotografía de Federico, pasaba por la imagen del olivo bajo el cual

ISSN 2531-159X

durante mucho tiempo se creyó que estaba enterrado el poeta y terminaba o iba a parar en la cabeza de Emilia. Agustín Penón documenta el fenómeno mediante fotografías, anota exactamente el día y la hora, y se lo comunica a Emilia, diciéndole que es "como si [Federico] te hablara de foto a foto por un rayo". El fenómeno extrasensorial causa una gran impresión en Emilia Llanos, quien enseguida interpreta que Federico quiere algo de ella por mediación de Agustín, y ese algo puede ser la compra de los terrenos donde está el olivo y donde puede estar el cuerpo del amigo asesinado[10]. También puede ser, dice Emilia, que el mensaje es que no decaigan y que sigan hasta el final con la investigación y con la escritura del libro-definitivo.

El caso es que esa imagen del Lorca vivo, un Lorca-dios superior, actuante a través de su espíritu, fue cultivada y transmitida por Emilia Llanos hasta el final de sus días. Locura, pasión y devoción se mezclan en sus palabras; algo de todo ello queda en los numerosos artistas y lectores actuales que se confiesan "enlorquecidos", palabra que hubiera encantado a Emilia Llanos. Las palabras de Agustín se fueron apagando hasta cesar en noviembre de 1958, fecha de su última carta a Emilia, el abandono del proyecto y su muerte (¿suicidio?) en 1976. Como hemos visto, un poco antes había enviado todo el material reunido sobre su investigación a William Layton en la llamada "maleta de Penón", donde iban también todos los recuerdos que Emilia Llanos tenía de Federico García Lorca y que ella traspasó, en primer lugar, a Agustín.

4. CONCLUSIONES

La imagen de Federico García Lorca que Emilia Llanos retuvo pasó, a través de Agustín Penón, a otros investigadores lorquianos. Los testimonios permiten afirmar que los principales *topoi* sobre Lorca que ella recuerda, revela y transmite se pueden concretar en seis puntos:

1. Ocultación de la homosexualidad de Federico García Lorca. Para Emilia Llanos, enamorada del poeta y, según ella, al principio correspondida, Federico García Lorca era un joven heterosexual. La única referencia escrita que hace a la condición sexual de Lorca es la frase "Yo no me di cuenta nunca de esa torcida pasión que cuentan". Aunque parezca incompatible con la duradera amistad

[10] Este es un tema recurrente en la correspondencia entre Emilia y Agustín, muy ligado a la imagen del Federico sobrenatural.

ISSN 2531-159X

entre ambos, hay que anotar que la familia de Federico negó durante mucho tiempo la homosexualidad del poeta.

2. Integración de Federico García Lorca en una Granada artísticamente efervescente, de la que surgieron varios creadores notables. Al lado de Federico estaban, al principio, Ismael G. de la Serna, Ángel Barrios, Manuel Ángeles Ortiz; después vino Falla y más tarde el grupo de jóvenes ligados a *Gallo* y *Pavo*, algunos de los cuales (Luis Rosales, Joaquín Amigo, Enrique Gómez Arboleya) cultivaron también la amistad con Emilia Llanos.
3. Amor a las costumbres y paisajes granadinos. Aunque a partir de 1920 las ausencias del poeta de la ciudad de la Alhambra fueron cada vez más largas, Emilia Llanos insiste en el profundo fervor con el que Federico García Lorca cumplía ciertas tradiciones típicamente granadinas. También destaca Emilia Llanos su conocimiento de la ciudad de Granada, especialmente de la Alhambra, el Generalife y el Albaicín, demostrado durante la visita de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí en 1924, así como su implicación en fiestas más familiares como la Nochebuena o los Reyes Magos.
4. Carácter impulsivo y contradictorio. Emilia Llanos, en línea con casi todos los que lo conocieron personalmente, destaca la impulsividad y la intensidad de Federico García Lorca. Su apasionamiento vital aparece paralelo a su condición de artista sensible y sufriente; junto a la animación que lo caracterizaba, Emilia Llanos retrató a un joven triste y melancólico, capaz de sumergirse en largos silencios o ausencias. También revela la dependencia de Federico García Lorca de su familia y su enfado con la intransigencia de su padre, quien hasta el final corta el vuelo de su hijo. Según Emilia Llanos, Federico se sentía muy desgraciado por la falta de comprensión de su padre.
5. Genialidad artística. Emilia Llanos siempre creyó que Federico García Lorca era un gran poeta, desde que este le leyera sus composiciones juveniles, y alentó sus creaciones, llegando en 1923 a proponer una presentación en el Ateneo Barcelonés de "el más grande poeta". Cuando Emilia Llanos acogía en su piso de Plaza Nueva a Federico, él leía y hablaba de teatro y de poesía, encontrando en Emilia a una interlocutora culta y una admiradora rendida. Cuando los jóvenes discípulos de Lorca se aglutinaron en torno a las revistas *Gallo* y *Pavo* también

ISSN 2531-159X

encontraron en el piso de Emilia Llanos un refugio y en ella una fuente de inspiración, guiados por Federico.

6. Supervivencia tras el asesinato. Un Federico vivo, un ser sobrenatural, capaz de traspasar el tiempo y el espacio, fue el que permitió, según Emilia Llanos, la llegada del investigador Agustín Penón a Granada en el año 1955. A veces visto como un enviado, otras como la reencarnación del propio Federico, Emilia se volcó en ayudarlo para escribir el mejor libro sobre el poeta y para encontrar sus restos. Ni una cosa ni la otra se consiguieron, pero los recuerdos (materiales también) de Emilia Llanos no se perdieron ni desaparecieron con su muerte (1967) sino que viajaron con Agustín Penón a América y volvieron a España, a William Layton, dentro de "la maleta de Penón". De ella bebieron directamente Ian Gibson y Marta Osorio.

OBRAS CITADAS

Alegre, Alfonso. *Días como aquellos*. Fundación José Manuel Lara, 2019.

Caballero, Miguel. *Las trece últimas horas en la vida de García Lorca*. La Esfera de los Libros, 2026.

Eich, Christoph. *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*. Gredos, 1958.

Fernández, Víctor. *No te olvides de escribir. La familia García Lorca en sus cartas*. Akal, 2026

Fernández Manzano, Reynaldo. "Ángel Barrios y el flamenco en el entorno de la Alhambra", en *Ángel Barrios, creatividad en la Alhambra*, 193-207. Junta de Andalucía, 2014.

García Lorca, Federico. *Epistolario completo*, edición de Anderson y Maurer. Cátedra, 1997.

García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*. Alianza Editorial, 1981.

García Lorca, Isabel. *Recuerdos míos*. Tusquets, 2002.

García de Polavieja, Juan Carlos. "Agustín Penón (1920-1955): desde su nacimiento en San José de Costa Rica hasta su llegada a Granada en 1955", en *El maquinista de la Generación*, 12-31. Málaga, 2023.

García de Polavieja, Juan Carlos. *Agustín Penón y Federico García Lorca. Vida de un investigador pionero*. Alvarellos, en curso.

ISSN 2531-159X

Gibson, Ian. *Agustín Penón. Diario de una búsqueda lorquiana (1955-56)*. Plaza y Janés, 1990.

Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Crítica, 2011.

Manjón, Lola. *Emilia Llanos Medina. Una mujer en la Granada de Federico García Lorca.* Comares, 2017.

Manjón, Lola*. Relaciones. Emilia Llanos Medina y Federico García Lorca*. Comares, 2022.

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

Osorio, Marta. *El enigma de una muerte. Crónica comentada de la correspondencia entre Agustín Penón y Emilia Llanos*. Comares, 2015.

Ramos, Ismael. *El mundo esotérico de Federico García Lorca*. Comares, 2025.

Rodrigo, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz*. Zumaque, 2010.

Sánchez, Remedios. "Emilia Llanos, divina Tanagra", en *Ideal Opinión,* 05/09/2022.

ISSN 2531-159X

CC BY NC SA

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

The unveiled city: Hyperrealism, Posthumanism, and Determinism in Federico García Lorca's Poeta en Nueva York

María Jesús Perea Villena
Universidad Camilo José Cela
mjperea@ucjc.edu
https://orcid.org/0000-0002-1116-4903

Recibido 31 de julio de 2026
Aceptado 26 de octubre de 2026
Publicado 31 de octubre de 2026

ABSTRACT

On the ninetieth anniversary of his death, the present study proposes a new reading of Poet in New York (1940) through the lens of hyperrealist visuality and the dehumanisation of the modern metropolis, establishing a dialogue between Federico García Lorca's poetry and certain strategies associated with Hyperrealism. Drawing on poems such as "Dawn," "New York (Office and Denunciation)," and "Murder (Two Voices at Dawn on Riverside Drive)," the study analyses how the city ceases to function as a mere setting and becomes an autonomous structure that absorbs and fragments human experience. This representation can be brought into dialogue with Georg Simmel's reflections on the metropolis and with Richard Estes's urban landscapes, in which the human presence is displaced by surfaces, and reflections. In parallel, poems such as "Dance of Death," "Ode to the King of Harlem," and "Ruins" develop an aesthetics of visual saturation based on the accumulation of bodies and material residues. It is thus argued that this hypertrophy of the visible anticipates concerns that would later be explored by Baudrillard and Jameson in relation to hyperreality and the crisis of representation

KEYWORDS: City, hyperrealism, posthumanism, determinism, poetry

La Ciudad desenmascarada: Hiperrealismo, Posthumanismo y Determinismo en "Poeta en Nueva York" de Federico García Lorca

RESUMEN

En el noventa aniversario de su muerte, el presente estudio propone una nueva relectura de Poeta en Nueva York (1940) desde la visualidad hiperrealista y la deshumanización de la metrópolis moderna, estableciendo un diálogo entre la poesía de Federico García Lorca y determinadas estrategias asociadas al movimiento hiperrealista. A partir de poemas como "La Aurora", "Nueva York (Oficina y denuncia)" y "Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive)", se analiza cómo la ciudad deja de ser un simple escenario para convertirse en una estructura autónoma que absorbe y fragmenta la experiencia humana. Esta representación puede ponerse en relación con las reflexiones de Georg Simmel sobre la metrópolis y con los paisajes urbanos de Richard Estes, donde la presencia humana aparece desplazada por superficies y reflejos. Igualmente, poemas como "Danza de la muerte", "Oda al rey de Harlem" y "Ruina" desarrollan una estética de la saturación visual basada en la acumulación de cuerpos y residuos materiales. Se argumenta de este modo, que esta hipertrofia de lo visible anticipa problemáticas que más tarde estudiarían Baudrillard y Jameson en relación con la hiperrealidad y la crisis de la representación.

PALABRAS CLAVE: Ciudad, hiperrealismo, posthumanismo, determinismo, poesía.

Cómo citar:
Perea Villena, María Jesús. "La Ciudad desenmascarada: Hiperrealismo, Posthumanismo y Determinismo en "Poeta en Nueva York" de Federico García Lorca". *Verbeia, Monográfico* 11, 2026, pp. 108-127.

1. INTRODUCCIÓN

El 19 de junio de 1929, Federico García Lorca pone rumbo a Nueva York desde Southampton con Fernando de los Ríos (Gibson 2016), emprendiendo un viaje que marcará un punto de inflexión en su trayectoria poética y propiciará una profunda reformulación de su imaginario espacial, a partir del encuentro con una metrópolis cuya configuración material y simbólica condicionará decisivamente su representación y entendimiento de la experiencia humana. Cuando Lorca pisa tierra americana unos días más tarde, Estados Unidos atraviesa los últimos años de una década de prosperidad económica, propiciada por una confianza generalizada en el progreso y la modernización. Nueva York constituía entonces la expresión más visible de ese crecimiento impulsado por el desarrollo industrial y una creciente centralidad del poder financiero. Esta ciudad era el gran símbolo de la modernidad, definida por la verticalidad y grandes dimensiones de rascacielos, y una emergente cultura de masas (Neira 2012). Lorca llega a la gran manzana a finales de junio, y cuatro meses después va a experimentar en primera persona la caída del sistema de finanzas imperante en el famoso *crash* de octubre de 1929. Todo ello ocurre con el poeta inmerso en pleno desarrollo del movimiento denominado como Harlem Reinassance.

Al hilo de lo anteriormente expuesto, y en el marco de la conmemoración del noventa aniversario de la muerte de Federico García Lorca, el presente artículo propone una relectura de *Poeta en Nueva York* (1940) desde una perspectiva hiperrealista, posthumanista y determinista. La articulación de estos tres enfoques responde a la necesidad de examinar las relaciones entre los mecanismos de representación de la realidad urbana, y consecuente desestabilización de la condición humana en momentos de transición y crisis existenciales agudizadas por los mecanismos de condicionamiento socioeconómico que determinan la experiencia que tiene el sujeto de su propio entorno. Desde esta perspectiva, el hiperrealismo permite abordar la intensificación de la experiencia visual y la configuración de un imaginario urbano en el que la realidad adquiere dimensiones perturbadoras; el posthumanismo proporciona un marco de reflexión sobre la desintegración de las categorías tradicionales de lo humano y su relación con un entorno progresivamente deshumanizado; mientras que el determinismo permite interpretar la metrópolis como una estructura condicionante de la experiencia, cuya organización espacial y económica interviene decisivamente en la configuración de la subjetividad y devenir del sujeto. La convergencia de estas perspectivas posibilita, así, una interpretación

ISSN 2531-159X

de la ciudad lorquiana como un sistema de relaciones en el que su representación poética de la modernidad en esta gran urbe revela las tensiones entre el individuo y las fuerzas que configuran su existencia. De este modo, la clave conceptual de esta justificación reside en que los tres enfoques teóricos utilizados operan en niveles analíticos distintos, pero estrechamente relacionados ya que el hiperrealismo concierne a los procedimientos de representación que se dan en los poemas seleccionados; el posthumanismo, a la problematización ontológica de lo humano en el universo lorquiano reflejado en Poeta en Nueva York; y el determinismo, a las condiciones estructurales que modelan la experiencia que el observa en ese entorno hostil de principios de siglo XX.

Para ello se analizarán desde esa visión una serie de poemas que no han sido tan estudiados por la crítica y que, en nuestra opinión, son igualmente representativos y merecen su reconocimiento. En la obra en general, y en esta selección en particular, la ciudad de Nueva York de Lorca presenta una realidad intensificada y fragmentaria que puede leerse como una prefiguración poética de la hiperrealidad, tal y como se desarrolló décadas después por teóricos destacados como Umberto Eco y Jean Baudrillard. En definitiva, pensamos que García Lorca sitúa al sujeto en un mundo desprovisto de centro y de referencias estables, trasladando al lenguaje la intensidad visual de la realidad tal como se manifiesta ante él.

Una vez establecidas estas consideraciones, en este artículo nos centraremos en la configuración del sujeto y del espacio bajo los parámetros de una ilusión magnificada e hiperreal, atravesada por un determinismo que condiciona, al tiempo que deshumaniza, a cuantos seres humanos e inanimados quedan sometidos al ámbito de influencia y hostilidad de la gran ciudad. Así entendemos que, en *Poeta en Nueva York*, tanto los personajes como el espacio participan de una misma estética grotesca y onírica. En ella, los individuos aparecen fragmentados y perdidos en la inmensidad de un espacio palimpséstico que adquiere dimensiones apocalípticas y atemporales. Las palabras y las imágenes de los poemas seleccionados permitirán así recorrer una aproximación hiperrealista al espacio urbano de la ciudad marcado por una artificiosidad, capaz de seducir mediante una poderosa apariencia de verdad. Sin embargo, cuando esa referencialidad se intensifica hasta el exceso, la propia ilusión comienza a revelar su artificio. Nueva York emerge, de ese modo, como una estructura determinista y laberíntica, cuyas fuerzas materiales condicionan al sujeto y reducen progresivamente sus posibilidades de autonomía y pertenencia al espacio subjetivo y desdibujado que ocupa en los poemas estudiados. Todo lo anteriormente

ISSN 2531-159X

expuesto, con la idea de reconsiderar la experiencia lorquiana de la gran metrópolis atendiendo a la progresiva desestabilización de la centralidad del sujeto humano y a su inserción en un espacio urbano profundamente transformado, al tratarse de un espacio que se haya en transición por las nuevas dinámicas económicas y sociales de la modernidad, que alteran notablemente la posición del individuo y su relación con la ciudad. Desde esta perspectiva, el espacio urbano adquiere una presencia intensificada con unas infraestructuras y con unos sujetos que conforman una realidad material profundamente interrelacionada, en la que las fronteras entre lo humano y lo posthumano quedan desdibujadas y se vuelven cada vez más permeables e inestables. *Poeta en Nueva York* puede así releerse como una obra que igualmente, varias décadas antes de la formulación teórica del posthumanismo, problematiza la posición privilegiada del ser humano dentro de un mundo moderno que amenaza con desplazarlo de su propio centro. En líneas generales, se aprecia esta deshumanización del individuo e irrealidad en los espacios de un mundo capitalista e industrializado, en el que los sujetos se convierten en víctimas de sus propios anhelos y son despojados de su dimensión más intrínsicamente existencial. Por lo tanto, el determinismo -que igualmente se encuentra en la base de buena parte de la literatura norteamericana desde sus comienzos- se hace latente en *Poeta en Nueva York* por medio de una ciudad que condiciona radicalmente las formas de existencia que alberga. En este sentido, la lectura que hace Lorca de la metrópolis moderna resulta especialmente pertinente para este análisis, ya que el espacio adquiere una capacidad decisiva para condicionar la existencia de los sujetos fragmentados y deshumanizados que lo habitan.

2. MARCO TEÓRICO

El marco teórico de este estudio se articula en torno a tres perspectivas anteriormente expuestas y complementarias entre sí, como son el hiperrealismo, el posthumanismo y el determinismo. En primer lugar, la noción de hiperrealidad permite abordar la intensificación y deformación de lo real por la cual Lorca representa la experiencia de la metrópolis moderna, materializada en la gran manzana. Sobre esta crisis de la representación se proyecta una lectura posthumanista, que responde a la progresiva desestabilización de la centralidad del sujeto frente a la máquina y las estructuras urbanas. Finalmente, el determinismo permite examinar cómo ese entorno adquiere una fuerza condicionante sobre los cuerpos en las descripciones lorquianas y posibilidades de

ISSN 2531-159X

referencialidad presentes en los poemas analizados. De ese modo, *Poeta en Nueva York* configura un espacio en el que la percepción del medio urbano se deconstruye obedeciendo a los parámetros de análisis presentados para el estudio de esta obra.

De acuerdo con estos tres ejes principales de análisis, se examinará, en primer lugar, cómo la intensificación y magnificación de la experiencia subjetiva altera los modos de representación de lo real; posteriormente, cómo la progresiva deshumanización del sujeto tal y como es presentado en los poemas desplaza lo humano de su posición central; y, finalmente, el grado en el que ese espacio urbano y onírico adquiere una fuerza determinante sobre el individuo, condicionando su percepción, y su experiencia.

Partiendo de la premisa de que el humanismo tradicional coloca al ser humano en el centro del universo, García Lorca, a través de las técnicas hiperrealistas empleadas en *Poeta en Nueva York*, cuestiona esta visión al presentar a un sujeto fragmentado y perdido en la inmensidad de la ciudad, que aparece transformada en un espacio determinista donde los límites entre lo humano y lo material se diluyen. De este modo, Nueva York aniquila cualquier atisbo de posibilidad de vida, de desarrollo del sujeto y de su identidad, en un universo de posibilidades artificiales que se convierten en una trampa difícil de evitar.

El hiperrealismo como herramienta de análisis, en su artificiosidad, nos recuerda reiteradamente su esencia de estructura estratificada, la cual se convierte en un laberinto de capas y simulaciones donde la ciudad, junto a un determinismo intrínseco, atrapan a los sujetos que la habitan. Así, Nueva York, se transforma en un escenario determinista, en el que los significados y el sentido se vislumbran y sugieren en los juegos de reflejos e hiperrealidad proyectados sobre superficies, donde chocan múltiples dimensiones alternativas y universos posibles de realidad. La tensión entre lo real y lo artificial, por lo tanto, resalta el poder del hiperrealismo para difuminar los límites y desafiar las percepciones del espacio urbano.

Centrándonos en el primer eje de análisis, el hiperrealismo surge como corriente artística diferenciada a comienzos de la década de 1970 y suele considerarse una evolución o radicalización de algunos principios del fotorrealismo norteamericano. Aunque sus raíces se encuentran en la pintura figurativa basada en procedimientos fotográficos de finales de los años sesenta, el término *Hyperréalisme* fue acuñado por Isy Brachot en 1973 con motivo de una exposición celebrada en Bruselas que reunía a artistas como Chuck Close, Ralph

ISSN 2531-159X

Goings, Don Eddy o Robert Bechtle. Desde entonces, el hiperrealismo pretende representar e intensificar la realidad observada hasta generar una impresión de presencia superior a la experiencia visual habitual. (Lipovetsky & Serroy 2015). Además, Jean Baudrillard (1978), filósofo postestructuralista francés de gran peso dentro de esta corriente teórica, sostiene con éxito en lo referente a la aproximación hiperrealista sobre el estudio de la espacialidad en los entornos urbanos, que ciertas representaciones llegan a ser más visibles e intensas que la propia realidad.

A diferencia de otros movimientos estéticos de la modernidad, el hiperrealismo fue configurándose gradualmente a medida que distintos artistas comenzaron a emplear formas similares de representar la realidad, lo cual lo diferencia notablemente de las vanguardias históricas que marcaron la formación intelectual de Federico García Lorca, cuya trayectoria se desarrolló en contacto directo con los grandes movimientos renovadores de las primeras décadas del siglo XX.

En el caso de García Lorca, hubo una relación con corrientes como las vanguardias y el surrealismo. Como es sabido, su paso por la Residencia de Estudiantes, así como su estrecha amistad con figuras como Salvador Dalí, Luis Buñuel o Rafael Alberti, favorecieron una constante interacción con las principales transformaciones estéticas de su tiempo. La permeabilidad de su obra a estas corrientes debe entenderse como diálogo de creatividad intelectual, ya que Lorca participó activamente en la redefinición de los lenguajes artísticos de la modernidad española.

Sin embargo, la relación entre Lorca y el hiperrealismo la encontramos en la posibilidad de identificar convergencias estéticas de este movimiento, con aspectos observados en los poemas analizados en este trabajo. En esta línea, determinadas imágenes de *Poeta en Nueva York* (1940) producen una intensificación extrema de la realidad hasta convertirla en una experiencia de extrañamiento. De este modo, el hiperrealismo, aspira así a mostrar una realidad aumentada y, en ocasiones, perturbadora, junto a la mirada lorquiana sobre Nueva York, que termina transformando los elementos cotidianos de la ciudad moderna tales como rascacielos, superficies luminosas o reflectantes en los espacios urbanos, en imágenes de una presencia casi excesiva que desborda los límites de la representación y referencialidad más convencionales.

Su experiencia de la metrópolis estadounidense está de esta manera marcada por una percepción simultánea de fascinación y rechazo ante la modernidad y la verticalidad que

ISSN 2531-159X

dominaban la ciudad, y la representación de esta realidad urbana se alinea con una imagen intensificada capaz de revelar las tensiones ocultas bajo la superficie de juegos de luz y excesos.

Desde esta perspectiva, hablamos de un *hiperrealismo poético* en determinados pasajes de la obra lorquiana en el poemario analizado, porque el poeta lleva la descripción de los sujetos deconstruidos y los espacios fragmentados a tal grado de condensación sensorial, que la realidad representada adquiere una intensidad superior a la experiencia cotidiana de esos mismos espacios. En consecuencia, la conexión entre Lorca y el hiperrealismo es especialmente productiva por darse una afinidad estética que busca superar los límites de la representación tradicional de los espacios convencionales de la ciudad, en la convulsa década de los años 20 en Estados Unidos.

El utilizar igualmente a Baudrillard (1978) como teórico de referencia, viene dado por el peso que cobran en los poemas analizados las simulaciones y los sistemas de representación que generan las imágenes reflejadas y los juegos de perspectivas sobre las estructuras urbanas, desdibujando la correspondencia directa establecida entre el espacio percibido y su referente material.

Baudrillard desarrolla el concepto de "simulacro" para referirse a una representación que adquiere tal grado de autonomía que termina por desplazar aquello que originalmente representaba. Esta lógica resulta especialmente productiva en *Poeta en Nueva York*, ya que el sujeto aparece con frecuencia subordinado a sistemas y abstracciones que parecen haber adquirido una existencia propia. El espacio urbano se configura como un orden que impone sus códigos sobre la experiencia individual y, desde esta perspectiva, Lorca parece anticipar un progresivo predominio de los signos y las abstracciones sobre la experiencia humana en las grandes urbes.

Esta lectura hiperrealista permite detenerse también en la particular construcción visual de Nueva York que lleva a cabo Lorca. Su mirada exacerba determinados aspectos de la experiencia metropolitana, hasta hacer de lo visible una forma de extrañamiento. Esta alteración de la percepción de lo cotidiano permite establecer un diálogo especialmente fértil con la fotografía urbana contemporánea de Philip diCorcia o Alex Webb, cuyas imágenes revelan, bajo la aparente familiaridad de la escena urbana, una ciudad más inquietante e inestable de lo que su apariencia inmediata permite suponer. Se advierte igualmente en los poemas seleccionados, cómo los signos, adquieren una autonomía

ISSN 2531-159X

creciente respecto de sus referentes, hasta desestabilizar la distinción entre la representación y la realidad a la que remite. Al igual que se puede apreciar en las obras de Richard Estes, la realidad en estos poemas lorquianos es notoriamente sustituida por una acumulación de signos que generan una experiencia más intensa y omnipresente que la propia realidad material, y al trasladar esta idea a *Poeta en Nueva York*, observamos como Lorca describe la gran manzana como una ciudad excesiva y saturada de imágenes en la línea de Craige (1977).

Desde esta perspectiva hiperrealista, el espacio urbano en *Poeta en Nueva York* se experimenta como una dimensión mutable, semejante a una pintura impresionista cuyas texturas y atmósferas fluctúan con la luz, el tiempo y los estados emocionales del sujeto que la habita, siempre filtradas por esa percepción individual. Sobre esta base, Lorca presenta Nueva York como una experiencia espacial intensificada e hiperreal, una realidad textual aumentada y construida mediante la superposición de texturas fenomenológicas y sensoriales. Asimismo, el poeta proyecta la subjetividad sobre el paisaje urbano neoyorquino, de modo que la ciudad se configura a partir de cómo es percibida e imaginada, generando una particular ilusión dotada de una verosimilitud polisensorial y artificial (Perea 2026).

Como segundo eje de análisis, la corriente teórica del posthumanismo resulta especialmente pertinente para una lectura de *Poeta en Nueva York*. Dicha corriente cuestiona uno de los presupuestos fundamentales de la tradición humanista occidental: la concepción del ser humano como sujeto autónomo y racional frente al mundo que lo rodea. Cary Wolfe (2010) sitúa precisamente una de las reflexiones decisivas del pensamiento posthumanista en *What Is Posthumanism?.* Para Wolfe este pensamiento es una crítica a la persistencia de un sujeto concebido en términos de autonomía y autosuficiencia, cuando la existencia humana se encuentra siempre inserta en redes biológicas y técnicas que desmienten esa pretendida independencia.

La inclusión del enfoque posthumanista adquiere una relevancia particular en *Poeta en Nueva York*, ya que el ser humano aparece sometido a fuerzas que exceden de manera reiterada su capacidad de control. La ciudad absorbe de ese modo al sujeto dentro de una organización material y económica cuya escala resulta desproporcionada, y desde esta perspectiva, la deshumanización presente en los poemas seleccionados puede entenderse también como una crisis de la posición privilegiada desde la que el humanismo había

ISSN 2531-159X

pensado al individuo. Rosi Braidotti (2013) permite avanzar aún más en este desplazamiento cuando define la condición posthumana a partir de una crítica simultánea al humanismo y al antropocentrismo. Para la autora, la unidad clásica del sujeto deja paso a una concepción relacional y material de la existencia, determinada por su conexión con otras formas de vida y con aquello que tradicionalmente había sido considerado exterior o subordinado a lo humano. El sujeto posthumano se configura entonces en relación con otros organismos y con el espacio urbano que habita, y esta perspectiva resulta especialmente útil para aproximarse a García Lorca, principalmente en aquellos poemas en los que se desdibujan las fronteras entre el sujeto y su entorno.

La reflexión de N. Katherine Hayles (1999) resulta igualmente relevante por su defensa de la corporalidad frente a cualquier concepción abstracta del sujeto. Desde esta perspectiva, *Poeta en Nueva York* permite observar cómo Lorca anticipa una crisis del sujeto humanista que se hace visible en su representación de la metrópolis. La deshumanización del individuo adquiere así un alcance más profundo, al cuestionar la propia idea de lo humano como medida estable del mundo.

Finalmente, el "determinismo literario", desarrollado especialmente por el naturalismo del siglo XIX, será considerado para el análisis, ya que concibe al individuo como condicionado por las circunstancias materiales y ambientales que lo rodean. Desde esta tercera aproximación teórica a *Poeta en Nueva York*, este determinismo se proyecta sobre la experiencia urbana del sujeto en el entorno y contexto de una metrópolis que condiciona y magnifica la percepción y las posibilidades de actuación del individuo.

Esta genealogía resulta útil para *Poeta en Nueva York* ya que la ciudad pasa a convertirse en una estructura económica y social que condiciona lo que el individuo puede hacer y, en último término, llega a ser. En este sentido, la teoría de Louis Althusser introduce una dimensión distinta sobre esta misma consideración al explicar cómo el individuo se constituye como sujeto dentro de las estructuras ideológicas que organizan la vida social (Althusser 1970). Desde esta perspectiva, las dinámicas y sinergias de la metrópolis se intuyen y encuentran también en un orden social desigual y desestructurado que asigna valor a los individuos y condiciona su acceso a los espacios urbanos diferentes a los inicialmente asumidos. Entendido de este modo, el determinismo adquiere en *Poeta en Nueva York* una dimensión fundamentalmente antropológica y cultural. La metrópolis establece de esa manera, las condiciones materiales y simbólicas desde las que el individuo

ISSN 2531-159X

experimenta el mundo y encuentra -o pierde- su lugar en él. Las diferencias económicas y raciales que Lorca percibe revelan, en este sentido, una distribución desigual de las posibilidades de habitarla y es precisamente en la tensión entre ese condicionamiento y las formas de resistencia que aún persisten en el espacio urbano de la gran manzana, donde el determinismo adquiere mayor relevancia para la lectura de los poemas seleccionados.

3. ANÁLISIS

Nuestro objetivo ya adelantado al inicio de este estudio sitúa a el hiperrealismo, el enfoque posthumanista y el determinismo, como nuevas herramientas de análisis para la poesía lorquiana aquí seleccionada de *Poeta en Nueva York*. Poemas tales como *La Aurora*, *El rey de Harlem, Danza de la muerte, Ruina, Nueva York (Oficina y denuncia),* y *Vaca,* desarrollan una mirada hiperrealista basada en la acumulación recurrente de detalles y objetos que producen un efecto muy próximo al que alcanzarán más tarde artistas como Richard Estes, Ralph Goings, Robert Bechtle, con obras centradas en el estudio de la materialidad urbana.
De manera similar, se considerarán autores como García-Posada (1981) o Maurer (2000) para interpretar *Poeta en Nueva York* desde un enfoque posthumano, atendiendo a su crítica al capitalismo industrial imperante en Nueva York en las primeras décadas del siglo XX. Desde esta perspectiva, la obra ha sido considerada como una de las denuncias más radicales al orden económico de la modernidad en la poesía española del siglo XX. En esa misma línea, García-Posada estudia este poemario como una respuesta estética y ética a la deshumanización de la gran metrópolis capitalista y hace hincapié en elementos clave como el dinero, o la mecanización de las relaciones humanas dentro del sistema capitalista como aspectos transformadores del individuo.
De manera similar, Gibson (2016) enfatiza la reacción de Lorca sobre las desigualdades a diferentes escalas mientras que Maurer (2000) se centra más en la interpretación del poemario como una crítica a los efectos del sistema capitalista sobre las minorías raciales y los sectores más marginados de la sociedad estadounidense. En esta misma línea argumentativa, las aproximaciones críticas más recientes por parte de destacados expertos en la obra han incidido en su naturaleza de "poética de resistencia" frente a los procesos de cosificación propios del capitalismo avanzado. En este sentido, autores como Andrew A. Anderson (2021) y María Clementa Millán (1987) han señalado cómo recursos literarios del surrealismo de principios del XX, tales como la fragmentación, las asociaciones irracionales,

ISSN 2531-159X

las imágenes oníricas y la deformación grotesca, permiten a Lorca representar la fractura del sujeto moderno ante la mercantilización del ser humano y de la vida cotidiana. En efecto, tras el crack de 1929, Lorca contempla una ciudad donde los valores humanos parecen desplazados por mecanismos económicos y la dimensión más humanista y existencial del sujeto, se erosiona y fragmenta sustancialmente.

Esta idea, junto al enfoque hiperrealista, posthumano y determinista presente en este análisis, se hace latente en el primer poema a considerar, "Nueva York (Oficina y denuncia)", en el cual Lorca ya vislumbra una realidad donde las estructuras económicas adquieren vida propia y los individuos son absorbidos por sistemas impersonales y coercitivos. En este poema, Lorca articula una crítica radical de la lógica capitalista mediante imágenes que representan la subordinación de la vida humana a los mecanismos abstractos del dinero y la producción. Esta línea de denuncia sobre este orden económico y social se hace latente en versos como "Debajo de las sumas sangre tierna, un rio de sangre tierna"[…] "y (que) es plata, cemento o brisa/en el alma mentida de Nueva York" (130). El compromiso claro y manifiesto del poeta con las minorías se hace evidente al afirmar, " Yo denuncio a toda la gente/ que ignora la otra mitad"/la mitad irredimible/que levanta sus montes de cemento/donde laten los corazones"… "y donde caeremos todos/ en la última fiesta de los taladros" (132). Continúa destacando, unos versos más adelante, que "denuncio la conjura/de estas desiertas oficinas/que no radian las agonías"(134). Aunque anterior en varias décadas a las formulaciones teóricas de Jean Baudrillard, el poema puede leerse como una anticipación de su crítica a la sociedad dominada por el valor de cambio y los sistemas de signos. Hay amplificación hiperrealista en la percepción magnificada de elementos clave en el poema como los animales muertos, gotas de sangre o el cemento que es un uso de la sinécdoque que hace gráfico la fragmentación y despersonalización en la que están sumidos los agentes afectados por la voracidad del sistema capitalista y la ciudad.

La ciudad moderna aparece de este modo, entendida como un espacio donde las relaciones humanas son sustituidas por procesos impersonales de acumulación, generando formas de alienación que afectan tanto al individuo como al conjunto de la comunidad (Baudrillard 22-35; García Lorca 233-35). Lorca, en este poema en concreto, realiza una creación en la línea de Richard Estes y de otros autores hiperrealistas. Sin embargo, desde una óptica baudrillardiana, esa magnificación podría entenderse como una forma de revelar la realidad mediante su intensificación, siguiendo una lógica cercana al hiperrealismo, por la cual la

ISSN 2531-159X

textura de los espacios y objetos y los mismos detalles adquieren una nitidez superior a la de la experiencia ordinaria. De igual modo, el determinismo se manifiesta de manera gráfica en este poema, en un espacio urbano deshumanizado que impone al individuo una lógica de destrucción y sometimiento, a través del cual la ciudad adquiere un poder determinante que condiciona la existencia y convierte la descomposición del espacio en expresión de una degradación también humana.

Analizaremos a continuación una serie de poemas que han recibido una atención crítica más limitada dentro de los estudios sobre *Poeta en Nueva York*, entre ellos, "Vaca". La descripción de este animal produce un efecto parecido al de ciertos cuadros hiperrealistas posteriores, con una fijación obsesiva en un único objeto, al igual que la ampliación de sus rasgos materiales o la suspensión del contexto narrativo en el que se encuadra. En *Vaca*, el animal aparece desfigurado por una imaginería surrealista que rompe cualquier ilusión mimética, pero esa deformación revela una verdad emocional y social que la representación realista no podría expresar. Aun así, Lorca se centra en el detalle, y utilizando el contexto hiperrealista, simbólicamente, lo fotografía y enfatiza la presencia visual del objeto desprovisto de rasgos propiamente animales. Además, desde una perspectiva baudrillardiana, el contraste resulta especialmente significativo ya que, frente a una hiperrealidad marcadamente onírica y surrealista, Lorca recurre a la distorsión pictórica para recuperar una dimensión de lo real que la sociedad moderna tiende a ocultar. El determinismo se manifiesta, finalmente, en la inexorabilidad de la muerte y en el peso de una existencia sometida a fuerzas que exceden toda posibilidad de resistencia individual. Esta condición se proyecta sobre la imagen de "Las vacas muertas y las vivas[…] balaban con los ojos entornados", donde la indistinción entre la vida y la muerte anticipa un destino inexorable que alcanza su expresión más radical en los versos "Que ya se fue balando/por el derribo de los cielos yertos/donde meriendan muerte los borrachos" (96). La representación de la muerte como horizonte inevitable de la existencia revela así una concepción determinista en la que el sujeto queda subordinado a un orden que trasciende su voluntad.

De igual manera, la representación de la ciudad en *Poeta en Nueva York* puede ponerse en diálogo con la estética urbana de Richard Estes (1968) a partir de una preocupación común por la deshumanización del espacio metropolitano. Así, en poemas como "Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive)" o "La Aurora", Lorca construye una ciudad donde

ISSN 2531-159X

el individuo aparece fragmentado y desdibujado por las dinámicas impersonales de la modernidad emergente y capitalista. En "Asesinato", la violencia irrumpe mediante una secuencia de imágenes que desarticulan la percepción convencional de la realidad y proyectan la experiencia de la muerte sobre una naturaleza sometida a una profunda alteración de su orden constitutivo. Los versos "Una uña que aprieta el tallo./ Un alfiler que bucea hasta encontrar las raicillas del grito./ Y el mar deja de moverse" construyen una progresión de creciente intensidad expresiva que culmina en la perturbadora disociación corporal de "El corazón salió solo" (60). Si bien estas imágenes responden a procedimientos de filiación surrealista, alejados de los principios representacionales del hiperrealismo pictórico, sus efectos de extrañamiento permiten establecer ciertas correspondencias con las composiciones urbanas de Richard Estes, en las que la frecuente ausencia de figuras humanas, y la multiplicación de superficies reflectantes configuran una espacialidad que parece sustraerse a la experiencia humana. Esta afinidad perceptiva adquiere una particular significación en "La aurora", donde la representación de la metrópolis alcanza una dimensión marcadamente determinista. La imagen de "un huracán de negras palomas/ que chapotean las aguas podridas" introduce un paisaje de corrupción y descomposición que se prolonga en la personificación de una aurora que "gime/por las inmensas escaleras/buscando entre las aristas/nardos de angustia dibujada". La configuración visual de la ciudad revela así una correspondencia entre la materialidad del espacio urbano y el sufrimiento de quienes lo habitan, mientras que la afirmación "porque allí no hay mañana ni esperanza posible" clausura toda expectativa de transformación existencial. La violencia inherente al orden económico se materializa en la imagen de las monedas que "en enjambres furiosos/taladran y devoran abandonados niños", expresión de una lógica mercantil que convierte la vulnerabilidad humana en objeto de destrucción. Esta concepción se intensifica en los versos "no habrá paraíso ni amores deshojados: saben que van al cieno de números y leyes", donde la reducción de la existencia a principios de cuantificación y regulación evidencia la subordinación del individuo a estructuras impersonales que exceden su capacidad de intervención. La sentencia "La luz es sepultada por cadenas y ruidos" condensa, a su vez, la anulación simbólica de toda posibilidad de renovación, mientras que la imagen final de las "gentes que vacilan insomnes/ como recién salidas de un naufragio de sangre" (10) sitúa la experiencia colectiva bajo el signo del desarraigo y la devastación. Desde esta perspectiva, la ciudad lorquiana se configura como

ISSN 2531-159X

una estructura espacial y socioeconómica cuya capacidad de condicionamiento determina la existencia de sus habitantes, de modo que la deshumanización emerge como consecuencia de un orden urbano que restringe radicalmente las posibilidades de realización individual.

En ambos poemas, Nueva York se convierte en protagonista activa de la experiencia moderna, absorbiendo la identidad de quienes la habitan y transformando las relaciones humanas en presencias fantasmales y efímeras. Por consiguiente, la ciudad se presenta gráficamente como una maquinaria autónoma cuya lógica excede y somete al sujeto. Esta convergencia resulta especialmente significativa en estos poemas, si se examinan desde los planteamientos teóricos de Jean Baudrillard sobre el simulacro y la hiperrealidad. Mientras Lorca destaca poéticamente los efectos traumáticos de una modernidad todavía vinculada a los procesos materiales del capitalismo, Estes representa una fase posterior en la que la ciudad parece haberse convertido en una red de imágenes y superficies autorreferenciales. Los escaparates, cristales y resto de superficies que dominan las pinturas de Estes encuentran un eco conceptual en la Nueva York lorquiana. Sin embargo, en el espacio donde el hiperrealismo tiende a producir una apariencia de objetividad absoluta, Lorca introduce la presencia ineludible de la muerte y el conflicto existencial para hacer visible la realidad que subyace bajo la apariencia de la ciudad.

Desde esta perspectiva, "Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive)" puede leerse como la manifestación de una verdad subyacente que fractura el orden aparente de la ciudad moderna y anticipa las críticas posteriores a la sociedad del simulacro. En poemas como "La aurora", "Nueva York (Oficina y denuncia)" y "Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive)", y siguiendo un enfoque posthumanista, el sujeto aparece progresivamente desplazado por fuerzas impersonales que convierten la experiencia urbana en una vivencia de extrañamiento y aislamiento. En estos escenarios, la multitud se transforma en un conjunto fragmentado de individuos sometidos a las dinámicas abstractas de la gran metrópolis. Desde esta perspectiva, la ciudad lorquiana anuncia una desaparición progresiva de la presencia humana que décadas después se hará visible en los paisajes urbanos de Richard Estes (1968). Las calles vacías, los escaparates y los juegos de reflejos característicos de Estes convergen con la materialización visual de la crisis del sujeto que Lorca había expresado mediante el lenguaje surrealista onírico y disruptivo de individuos y objetos proyectados sobre el espacio urbano. Allí donde el poeta recurre a imágenes de

ISSN 2531-159X

muerte y vacío para denunciar los efectos del sistema capitalista imperante, el pintor elimina casi por completo el conflicto humano y presenta una espacialidad deshabitada y clamorosamente silenciosa. Sin embargo, esta ausencia resulta profundamente significativa ya que podría implicar que la desaparición de figuras humanas centrales en obras de Estes aboga por el triunfo de la lógica urbana que Lorca percibía ya en la Nueva York de finales de los años veinte. La metrópolis pasa así a configurarse como un sistema autónomo de superficies y signos, en el que la experiencia individual queda subordinada a la propia espacialidad urbana.

Siguiendo con el caso concreto de "Danza de la muerte", encontramos un ejemplo significativo de saturación visual entendida como exceso de realidad. Aunque el poema ha sido tradicionalmente interpretado desde los presupuestos del surrealismo o desde una figuración de carácter apocalíptico, cabe plantear una lectura en la que el simbolismo emerge de la acumulación e intensificación progresiva de los elementos visibles.

Como contrapunto, Lorca construye en este poema una ciudad de objetos y fragmentos urbanos que se suceden con tal intensidad que desestabilizan la percepción y proyectan sobre la realidad una apariencia que desborda los límites de lo verosímil. Esta saturación visual remite al hiperrealismo de Eco (1986) y Chase (1975), ya que cuanto más exhaustiva se vuelve la representación de los sujetos y espacios urbanos, mayor es el extrañamiento de la realidad representada en este poema. Por lo tanto, la dimensión simbólica en "Danza de la muerte", surge de una acumulación extrema de detalles visuales más que de una abstracción conceptual previa. De este modo, la sucesión de objetos y elementos urbanos genera un efecto de saturación perceptiva que transforma la realidad observada en una experiencia onírica y distorsionada. Como consecuencia, la ciudad deja de ser un espacio reconocible para convertirse en una superficie desbordada de signos cuya acumulación acaba cuestionando la propia posibilidad de representación.

En "El rey de Harlem" la crítica (Anderson (1988), Monegal (1998) suele concentrarse en la cuestión racial, que sin lugar a dudas sigue siendo central en este poema. Sin embargo, se puede destacar la construcción visual del poema ya que Lorca articula el espacio de Harlem mediante una simbiosis entre espacios urbanos imaginados y dimensiones oníricas del mismo. Esta focalización extrema transforma el cuerpo y la materia urbana en superficies sometidas a una observación intensificada, produciendo una auténtica hipertrofia de lo visible. Este procedimiento por el cual se establecen descripciones grotescas e hiperbólicas,

ISSN 2531-159X

y se engarzan ensamblajes e interconexiones perceptivas y sensoriales entre cuerpos y demás objetos en el espacio urbano y entre otros agentes externos, anticipa recursos posteriormente asociados al hiperrealismo pictórico, a través de los cuales la magnificación del detalle hace reconocibles dimensiones de Harlem que habitualmente permanecen inadvertidas. Por consiguiente, el determinismo se articula a través de un orden social y racial que condiciona la existencia de la comunidad afroamericana que presenta Harlem como un espacio marcado por estructuras de dominación que restringen las posibilidades del sujeto y convierten la violencia en una consecuencia del medio que lo determina.

Finalmente, una relectura de "Ruina" desplaza la atención hacia como el poema convierte fragmentos y objetos degradados en elementos centrales de la representación. Esta atención a la materialidad de los desechos/despojos aproxima el texto a determinadas sensibilidades hiperrealistas y posindustriales, dentro de las cuales el objeto abandonado se convierte en un documento visual de los procesos de transformación urbana. La ruina aparece así como una evidencia física de la descomposición de la experiencia moderna en la ciudad.

Mientras que poemas como "La aurora", "Nueva York (Oficina y denuncia)" o "Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive)" permiten analizar la deshumanización de la metrópolis desde una perspectiva cercana a la ciudad impersonal, determinista y atemporal, "Danza de la muerte", "El rey de Harlem" y "Ruina" ofrecen una vía complementaria basada en la intensificación de la visualidad de sus superficies, texturas y espacios simbólicos deshabitados. En estos textos, Lorca construye una poética de la observación ampliada y magnificada por medio de una estrategia que anticipa algunas de sus preocupaciones fundamentales tales como la tensión entre la fragmentación de la experiencia urbana y la transformación de los objetos cotidianos en elementos críticos de representación.

Si Lorca representa en *Poeta en Nueva York* la coyuntura histórica y cultural en la que la ciudad moderna comienza a deshumanizar al individuo, la teoría artística hiperrealista, el posthumanismo filosófico y el determinismo literario usados en esta revisión nos muestran igualmente cómo la presencia del sujeto fragmentado y desestructurado en la ciudad es sustituida por superficies urbanas que convierten la metrópolis en la auténtica protagonista de la experiencia espacial lorquiana y contemporánea.

ISSN 2531-159X

4. CONCLUSIÓN

El análisis desarrollado en este artículo permite concluir que *Poeta en Nueva York* construye una experiencia de la metrópolis cuya modernidad radical reside, en buena medida, en la particular relación que se establece en los poemas analizados entre el sujeto fragmentado y deshumanizado y su percepción del espacio urbano. La lectura conjunta desde el hiperrealismo, el posthumanismo y el determinismo permite advertir cómo estos tres ejes convergen en una misma transformación por medio de la cual Nueva York deja progresivamente de constituir el espacio en el que se desarrolla la experiencia vital del sujeto para convertirse en una estructura determinante que condiciona su relación con el mundo.

Desde la perspectiva hiperrealista propuesta en este estudio, la poesía lorquiana intensifica lo visible, onírico y simbólico hasta alterar sus condiciones ordinarias de percepción. En "Danza de la muerte", la acumulación desbordante de objetos y fragmentos convierte la ciudad en una superficie saturada de signos; en "El rey de Harlem", la ampliación de elementos corporales y materiales produce una auténtica hipertrofia de lo visible; mientras que "Ruina" concentra la mirada sobre restos y materias degradadas que funcionan como evidencias físicas de la descomposición moderna. En "Vaca", esta intensificación de la experiencia visual se desplaza hacia la corporeidad animal, cuya materialidad adquiere una presencia perturbadora mediante una representación que hace de la vulnerabilidad orgánica el centro de la percepción. La atención a la dimensión física del cuerpo y a su exposición ante la muerte configura una visualidad de extraordinaria concreción sensorial que, pese a su articulación mediante procedimientos poéticos de corte surrealista, permite reconocer una afinidad estética, necesariamente retrospectiva, con determinadas estrategias representacionales que el hiperrealismo pictórico desarrollará décadas después. Dicha correspondencia reside en la intensificación perceptiva de lo material y en la capacidad de la imagen para revelar, mediante una focalización extrema sobre lo visible, dimensiones de la realidad que habitualmente permanecen sustraídas a la atención del observador.

En segundo lugar, se aprecia como esta alteración perceptiva encuentra su correlato en la progresiva pérdida de centralidad del sujeto. De este modo, "La aurora", "Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive)" y "Nueva York (Oficina y denuncia)", muestran individuos desplazados por arquitecturas urbanas y dinámicas e interacciones cuya escala

ISSN 2531-159X

excede la experiencia humana. Desde una lectura posthumanista, la fragmentación corporal y la creciente autonomía conferida a objetos y estructuras cuestionan la estabilidad de las fronteras entre sujeto y los espacios que este habita en la ciudad. Los espacios de la ciudad adquieren de esa forma, peso y presencia mientras el individuo pierde centralidad, hasta configurar una espacialidad en la que lo humano constituye un elemento más, dentro de una realidad material que ya no se organiza en torno a él.

Es precisamente en este desplazamiento donde el determinismo consigue su mayor alcance interpretativo. Esta concepción determinista adquiere distintas modulaciones a lo largo del poemario, articuladas en torno a las fuerzas que condicionan la existencia y delimitan sus posibilidades de realización. En "Nueva York (Oficina y denuncia)", la racionalidad económica se impone como principio estructurador de las relaciones humanas y de las condiciones materiales de vida, mientras que en "El rey de Harlem" esa misma violencia estructural se inscribe en las relaciones de dominación social y racial. En "Vaca", el determinismo adquiere una dimensión ontológica, vinculada a la vulnerabilidad de la materia orgánica y a la inexorabilidad de la muerte, que encuentra en "Ruina" una correspondencia simbólica en los procesos de deterioro y descomposición. Se configura así una visión de la existencia sometida a diferentes formas de condicionamiento, cuya convergencia revela la profunda imbricación entre la organización socioeconómica de la metrópolis y la irreversibilidad de los procesos de destrucción. La metrópolis lorquiana aparece así como una estructura capaz de someter los cuerpos a fuerzas que difícilmente pueden controlar.

La principal aportación de esta lectura reside, por tanto, en considerar que hiperrealismo, posthumanismo y determinismo describen distintos momentos de un mismo proceso ya que la intensificación de la realidad hace visible la crisis del sujeto, y esa pérdida de centralidad revela, a su vez, el poder adquirido por las estructuras que organizan la experiencia moderna. Desde esta perspectiva, *Poeta en Nueva York* adquiere una extraordinaria capacidad anticipatoria ya que el Nueva York que Lorca contempla entre 1929 y 1930 contiene ya, en su propia configuración poética, algunas de las tensiones que décadas más tarde articularán las teorías de la hiperrealidad y el pensamiento posthumanista de finales del siglo XX. La intensidad con la que Lorca percibe y representa Nueva York termina por desbordar la propia realidad de la ciudad. Su magnitud y su incesante transformación erosionan la centralidad del individuo y lo enfrentan a un espacio

ISSN 2531-159X

que impone sus propias condiciones de vida. En esa desproporción entre la escala de la metrópolis y la fragilidad de quienes la habitan reside una de las intuiciones más radicales de *Poeta en Nueva York*: la ciudad moderna (Nueva York) "desenmascarada" adquiere en los poemas lorquianos una autonomía capaz de desplazar al ser humano del centro de la experiencia y someter su existencia a una realidad que lo excede.

OBRAS CITADAS

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)." *Lenin and Philosophy and Other Essays*, translated by Ben Brewster, Monthly Review Press, 1971, pp. 127–86.

Anderson, Andrew A. *Federico García Lorca*. Routledge, 1988.

Anderson, Andrew A. *Lorca: A Life*. Oxford UP, 2021.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, 1994.

Baudrillard Jean. *Symbolic Exchange and Death*. Translated by Iain Hamilton Grant, Sage, 1993.

Baudrillard Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Translated by Chris Turner. Sage, 1998.

Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity Press, 2013.

Cañadas Rodríguez, Emilio, and María Jesús **Perea** Villena. 2025. "Elementos hiperrealistas y metaficcionales en *Todas las almas* de Javier Marías." In *Efectos de la narrativa escrita y su enseñanza en lo social*, edited by Ana María Botella Nicolás, Guillem Escorihuela Carbonell and Antonio Rafael Fernández Paradas. Peter Lang, 105-118.

Chase, Linda. *Hyperrealism*. Academy Editions, 1975.

Craige, Betty Jean. *Lorca's Poet in New York: The Fall into Consciousness*. University Press of Kentucky, 1977.

Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality*. Translated by William Weaver, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

García Lorca, Federico**.** *Poeta en Nueva York*. Penguin Clásicos, 2015.

García-Posada, Miguel. Lorca: *Interpretación de "Poeta en Nueva York".*Akal, 1981.

Gibson, Ian, editor. *Poeta en Nueva York*. Galaxia Gutenberg, 2016.

ISSN 2531-159X

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, 1999.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.

Letze, Otto, editor. *Hiperrealismo 1967–2012*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2013.

Lipovetsky, Gilles, and **Serroy**, Jean. *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, 2015.

Maurer, Christopher, editor. *Poeta en Nueva York y otras obras*. Cátedra, 2000.

Millán, María Clementa. *Estudios sobre la modernidad y la marginalidad en Poeta en Nueva York*. Iberoamericana, 2013.

Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia: Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Tecnos, 1998.

Neira, Julio. Historia poética de Nueva York en la España contemporánea. Cátedra, 2012.

Perea Villena, María Jesús. "Place, Spatiality and Textuality in the Hyperrealist Vision of the City in Peter Ackroyd's *The Lambs of London*." *Spatiality in Contemporary Anglophone Literatures: Crossings, Transgressions and Transitions*, edited by Petr Chalupský and Tereza Topolovská, Routledge, 2026, pp. 100–114**.**

Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life." *The Sociology of Georg Simmel*, edited and translated by Kurt H. Wolff, Free Press, 1950, pp. 409-24.

Wolfe, Cary. *What Is Posthumanism?* University of Minnesota Press, 2010.

ISSN 2531-159X


VERBEIA. JOURNAL OF ENGLISH AND SPANISH STUDIES. VERBEIA. REVISTA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS